UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

HOWARDINNE QUEIROZ LEÃO

O Teatro Experimental do SESC como urgência política levada à cena:
(1968-1982) e (2003-2016)

São Paulo

2020

HOWARDINNE QUEIROZ LEÃO

O Teatro Experimental do SESC como urgência política levada à cena:
(1968-1982) e (2003-2016)

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do Título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo

Volume 1

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Leão, Howardinne Queiroz

O Teatro Experimental do SESC como urgência política
levada à cena: (1968-1982) e (2003-2016) / Howardinne
Queiroz Leão ; orientadora, Elizabeth Ferreira Cardoso
Ribeiro Azevedo. -- São Paulo, 2020.

1 v.: il. + Inclui entrevistas transcritas em Apêndice A.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. teatro brasileiro 2. Teatro Experimental do SESC 3.
teatro de grupo 4. teatro de resistência I. Ferreira
Cardoso Ribeiro Azevedo, Elizabeth II. Título.

CDD 21.ed. -

869.92

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: LEÃO, Howardinne Queiroz

Título: O Teatro Experimental do SESC como urgência política levada à cena: (1968-1982) e (2003-2016).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do Título de Mestre em Artes.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

“Por vezes sentimos que aquilo que fazemos não é senão uma gota de água no mar. Mas o mar seria menor se lhe faltasse uma gota”. Madre Teresa de Calcutá.

“A tarefa não é tanto ver aquilo que ninguém viu, mas pensar o que ninguém ainda pensou sobre aquilo que todo mundo vê”. Arthur Schopenhauer.

*A meu pai com amor.
À minha mãe, em memória.
Ao teatro, nossa resistência.*

AGRADECIMENTOS

A melhor parte de terminar um extenso trabalho é saber que ele foi compartilhado e auxiliado por diversas mãos.

São incontáveis os auxílios, diretos e indiretos, o ombro de apoio, a acolhida, a escuta, as dicas e as prosas. Fico feliz em destacar e agradecer alguns personagens importantes para o que um dia foi semente se tornasse realidade.

A meu pai Gerson Leão que sempre me apoiou e não mediu esforços para que eu acreditasse nos meus sonhos. É por você que sigo, te amo pai. À minha mãe que me deu a vida e continua me ensinando sobre ela, mesmo depois de partir.

Ao apoio e compreensão de toda a minha família pela ausência em tantos momentos, mas sobretudo por respeitar a trajetória escolhida por mim. Família de Manaus e São Paulo: gratidão por toda a ajuda.

À Universidade do Estado do Amazonas pela minha formação, e a todos os professores que contribuíram com meu conhecimento, em especial a Gislaine Pozzetti, que acreditou neste trabalho, auxiliando sempre que possível.

À Universidade de São Paulo, pela Escola de Comunicações e Artes, que abriu as portas desta importante casa para receber e acreditar em uma pesquisa fora do eixo, ampliando meu conhecimento e ânimo para levar adiante os saberes adquiridos.

Aos meus amigos e amigas, parceiros desta jornada, que tornaram mais leve essa etapa da vida. Agradeço àqueles que me auxiliaram lá atrás, quando o projeto ainda era uma sementinha. Agradeço ao Taciano Soares pelas conversas sempre elucidativas, ao Ítalo Almeida pelo material enviado à distância, assim como Tércio Silva. Mariela Lamberti pela ajuda ainda na escrita do pré-projeto; Aline Dias pela leitura atenta; aos amigos Ana Lídia, Eduardo Julião, Lizeth Tasco pelo apoio nos resumos estrangeiros, pelas conversas e suporte solidário neste mundo uspiano.

Às mulheres pesquisadoras maravilhosas que a academia me proporcionou, as Perobas (Nina, Jose, Ellen, Luciana e Simone) que sempre me socorreram nas dúvidas e angústias. Agradeço a companheira pesquisadora e amiga Jacqueline Takhara, pela motivação e parceria.

Aos núcleos teatrais em que atuo, por compreenderem os momentos loucos e ainda assim estarem ao meu lado: Coletivo Encarnadas, núcleo de mulheres fortes e maravilhosas que me fazem entender a cada dia mais minha essência; Núcleo de Diretores, adaptando as agendas com as minhas demandas, gratidão pela parceria. Ao coletivo Nosotros, agradeço por

compartilhar e atravessar fronteiras com vocês, gratidão pela paciência e lindas descobertas nesta jornada. Agradeço a tantos outros que me ajudaram em algum momento deste percurso, de forma especial: Camila Duarte, Eritácio Gaspar, Thaís Vasconcelos, Nal Moraes, Madson, Fabiano Baraúna, Scarlett Siqueira, Ellen Fernandes, Ítalo Rui, Bernadeth Alves, Tiago Oliveira, Zeudi Souza, Patrícia Faria, e minhas companheiras de CRUSP: Bárbara Toledo, Débora Nascimento, que delícia dividir minha vida com vocês.

Aos amigos que indiretamente estiveram ao meu lado em todos os momentos, é lindo saber que tempo e distância com vocês são detalhes: Luanna, David, Anne, Fabiana, Larissa, Patrícia, Yahra e Duda.

À Kássia Teixeira e Mayara por terem me abrigado e tornado possível minha estadia no Rio de Janeiro para prosseguir no trabalho de campo. Nesta última etapa, agradeço imensamente ao olhar sensível e paciente da Gabriela Leite para este trabalho.

Ao professor Sérgio Carvalho, que além de ter me dado o prazer de participar da banca de qualificação, foi quem me orientou nas primeiras conversas - anteriores ao mestrado. Certamente uma inspiração desde que cheguei a São Paulo.

À presença dos professores Denis Bezerra e João Roberto Faria, que gentilmente aceitaram fazer parte da banca de defesa, contribuindo generosamente com esta pesquisa. Meus sinceros agradecimentos e satisfação em tê-los nesta jornada final.

Ao aporte financeiro concedido no presente trabalho, realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço à todas as instituições e pessoas que tornaram possível meu acesso às fontes da pesquisa: Museu Amazônico da Universidade Federal do Amazonas, especialmente à Mayara por sua paciência, fui muito bem recebida e atendida. Agradeço aos funcionários do Cedoc/Funarte; agradeço a Odetila Rocha do SESC Amazonas que cedeu o release e sua disponibilidade; a gentileza da equipe do Acervo Histórico do Teatro Amazonas; ao Sérgio Silva na gerência do SESC Memórias de São Paulo, que me recebeu muito bem e não poupou esforços em me apresentar detalhes importantes da Instituição. O Marc Adolphs que gentilmente cedeu DVDs documentais; Selda Vale, mulher inspiradora que contribuiu generosamente com a pesquisa.

Importante registrar meu mais profundo agradecimento aos trinta e quatro entrevistados, artistas que abriram seu baú de memórias e dividiram suas histórias singulares sobre o TESC e a vida, foram uma linda inspiração. Gratidão.

Agradeço, especialmente, a minha orientadora Beth Azevedo pela generosa parceria e colaboração neste trabalho, sempre disponível à escuta e atenta aos detalhes. Gratidão por acreditar no meu potencial e torná-lo possível.

Agradeço a Deus e aos meus guias espirituais que me mostraram que o autoconhecimento, a força, e a perseverança são conquistas diárias que merecem ser celebradas.

RESUMO

LEÃO, Howardinne Queiroz. **O Teatro experimental do SESC como urgência política levada à cena:** (1968-1982) e (2003-2016). 2020. 878 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

O trabalho investiga a trajetória do Teatro Experimental do SESC (TESC), grupo sediado em Manaus e estabelecido dentro da instituição do Serviço Social do Comércio do Amazonas (SESC-AM). Fundado em 1968, o grupo permaneceu ativo até 1982 e após de 21 anos, retornou em 2003, mantendo-se até 2016. A metodologia envolveu tanto uma pesquisa teórica acerca do teatro brasileiro quanto uma pesquisa de campo, por meio da história oral, reunindo diversas entrevistas com artistas que passaram pelo grupo e pessoas que acompanharam seu trabalho. Da compilação do material buscou-se registrar, compreender e analisar principalmente as duas primeiras fases (1968-1982), relacionando os aspectos socioculturais, políticos e estéticos à obra artística tesquiana. O resultado desta investigação é abordado em cinco capítulos. O primeiro visa dar um panorama sobre o aspecto sociocultural brasileiro, focando no cenário cultural amazonense, nas décadas de 1950 e 1960. Busca-se delinear, por meio dos movimentos artísticos de Manaus, o surgimento de uma modernização teatral amazonense por meio do teatro universitário. O segundo capítulo trata do início emblemático do grupo, liderado por Nielson Menão, considerado uma fase experimental e de descobertas teatrais, tendo em vista os sopros e mudanças do teatro brasileiro. Busca-se pelo ineditismo analisar a peça *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos*, por meio do manuscrito e do diário de bordo encontrados. O terceiro capítulo aborda a fase de Márcio Souza enquanto diretor e dramaturgo a frente do grupo. Notam-se mudanças nos objetivos políticos e estéticos, mas ainda com forte caráter satírico, visto nas peças eleitas. A projeção nacional, o reconhecimento da crítica e a circulação foram conquistados nesta etapa. O capítulo seguinte realiza um panorama da instituição SESC e do Departamento Regional do Amazonas, seu papel em relação à cidade e ao grupo, para compreender as motivações das duas bruscas rupturas com o órgão. Também analisa-se a peça *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, em um momento de ressignificação da sigla TESC para Teatro Saltimbanco de Combate. Finalmente, no quinto capítulo, apresenta-se um ensaio sobre o panorama da última fase, surgida em um novo contexto sociopolítico e cultural. Contextualiza-se esta retomada e suas implicações – como a reconfiguração de grupo a companhia – as condições de trabalho, o processo criativo e pedagógico, por meio da história oral. Considera-se que o grupo em sua longevidade, apresentou e projetou o teatro amazonense, pôs em pauta temas singulares antes não discutidos, buscando na prática a sua metodologia. Observou-se ao longo da pesquisa que sua resistência envolveu diferentes movimentos, presentes no discurso, nas ações de combate à censura, nas escolhas dos trabalhos e na resistência do próprio ato teatral mediante condições nem sempre favoráveis. Constatou-se, neste processo dialético, confluências, transformações e oposições internas. O estudo reconhece esta história de relevos que, indubitavelmente, não passa despercebida na historiografia da encenação teatral amazonense. Recebe, portanto, com esta pesquisa uma discussão aprofundada junto ao teatro moderno brasileiro, sendo expoente exemplar da ribalta da resistência no Brasil.

Palavras-chave: teatro brasileiro; Teatro Experimental do SESC; teatro de grupo; teatro de resistência.

ABSTRACT

LEÃO, Howardinne Queiroz. **The SESC Experimental Theater as a political urgency brought to the scene**. 2020. 878 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

The work investigates the trajectory of the SESC Experimental Theater (TESC), a group based in Manaus and established within the institution of the Social Service of Commerce of Amazonas (SESC-AM). Founded in 1968, the group remained active until 1982 and after 21 years, returned in 2003, continuing until 2016. The methodology involved both theoretical research about Brazilian theater and field research, through oral history, bringing together several interviews with artists who passed through the group and people who followed their work. From the material's compilation, we sought to record, understand and analyze mainly the first two phases (1968-1982), relating the socio-cultural, political and aesthetic aspects to the Tesquian artistic work. The result of this investigation is covered in five chapters. The first aims to provide an overview of the Brazilian sociocultural aspect, focusing on the Amazonian cultural scene, in the 1950s and 1960s. The aim is to outline, through the Manaus's artistic movements, the emergence of an Amazonian theatrical modernization through academic theater. The second chapter deals with the beginning of the group, led by Nielson Menão, considered an experimental phase and theatrical discoveries, in view of the winds and changes of Brazilian theater. The novelty analyzes the piece "Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos", through the manuscript and logbook found. The third chapter deals with the phase of Márcio Souza as director and playwright at the head of the group. There are changes in political and aesthetic objectives, but still with satire, seen in the chosen pieces. The national projection, criticism's recognition and circulation were achieved in this stage. The next chapter provides an overview of the SESC institution and the Amazonas Regional Department, its role in relation to the city and the group, to understand the motivations of the two sudden ruptures with the organ. Also analyzed is the play of "A resistível ascensão do Boto Tucuxi", in the redefinition of the acronym TESC to "*Teatro Saltimbanco de Combate*". Finally, in the fifth chapter, is presented the last phase, which emerged in a new socio-political and cultural context. This resumption and its implications - such as the reconfiguration of group - are contextualized in working conditions, the creative and pedagogical process, through oral history. It is considered that the group in its longevity, presented and designed the Amazonian theater, put on the agenda themes that had not been discussed before, seeking in practice its methodology. It was observed throughout the research that his resistance involved different movements, present in the discourse, in actions to combat censorship, in the works's choices and in the resistance of the theatrical act itself under conditions that are not always favorable. In this dialectic process, confluences, transformations and internal oppositions were found. The study recognizes this history of reliefs that doesn't go unnoticed in the historiography of the theatrical staging in Amazonas. Therefore, with this research he receives a discussion with the modern Brazilian theater, being an exemplary exponent of the limelight of resistance in Brazil.

Keywords: Brazilian theater; group theater; Experimental Theater of SESC; resistance theater.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – <i>Eles não usam black-tie</i>	81
Figura 2 – Desnível de palco da peça <i>Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos</i>	87
Figura 3 – Aproximação entre palco e plateia.	87
Figura 4 - Filme <i>Calígula ou Como não entendemos nada de nada da vida alheia</i> , de Roberto Kahané, 1969/1970. Praia da Ponta Negra.	92
Figura 5 - Filme <i>Calígula ou Como não entendemos nada de nada da vida alheia</i> , de Roberto Kahané. Aldísio Filgueiras (Hélicon) e Nielson Menão, 1969/1970.	93
Figura 6 – Gráfico de emoções de Maurício Pollari, 1971.....	103
Figura 7 – Documento cênico do processo de <i>Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos</i> , Maurício Pollari, 1971. (Trabalho de ator).....	110
Figura 8 – Documento cênico do processo de <i>Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos</i> , Maurício Pollari, 1971(Movimentação cênica).....	112
Figura 9 – Apresentação de <i>Pastum</i> na quadra esportiva do SESC AM, 1970. (1)	122
Figura 10 – Apresentação de <i>Pastum</i> na quadra esportiva do SESC AM, 1970. (2)	123
Figura 11 – <i>Mikage, a longa viagem do primata</i> , apresentação no teatrinho do TESC. 1971.	127
Figura 12 – <i>O funeral do grande morto</i> , apresentação no teatrinho do TESC, 1972. (1)	137
Figura 13 – <i>O funeral do grande morto</i> , apresentação no teatrinho do TESC, 1972. (2)	137
Figura 14 – <i>O marinheiro</i> , 1973. Apresentação no teatrinho do TESC.....	142
Figura 15 – <i>A paixão de Ajuricaba</i> , 1974. Apresentação no teatrinho do TESC. (1)	184
Figura 16 – <i>A paixão de Ajuricaba</i> , 1974. Apresentação no teatrinho do TESC. (2)	185
Figura 17 – Programa de 1830, com Gebes Medeiros, no Teatro Santa Isabel, Recife, 1940.	201
Figura 18 – <i>As folias do látex</i> , 1975. (1)	210
Figura 19 – <i>As folias do látex</i> , 1975. (2)	211
Figura 20 – <i>As folias do látex</i> , 1975. (3)	211
Figura 21 – <i>Tem Piranha no Pirarucu</i> , 1976.	245
Figura 22 – Márcio Aurélio, Ida Vicenzia e Márcio Souza.....	287
Figura 23 - <i>A Resistível ascensão do Boto Tucuxi</i> , 1980.	288
Figura 24 – <i>A paixão de Ajuricaba</i> . Apresentação de 2005.	308

Figura 25 – <i>Dessana, Dessana</i> no IX Festival de Ópera do Amazonas na quadra no SESC, 2005. (1)	313
Figura 26 – <i>Dessana, Dessana</i> no IX Festival de Ópera do Amazonas na quadra no SESC, 2005. (2)	313
Figura 27 – <i>O fiscal federal</i> , 2013. (1)	329
Figura 28 – <i>O fiscal federal</i> , 2013. (2)	330

LISTA DE ABREVIACÕES

ACA – Associação Comercial do Amazonas
AI-5 – Ato Institucional número 5
ALN – Ação Libertadora Nacional
AR – Administração Regional
CEDOC – Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte
CENESC – Centro de Estudos e Pesquisas do Comportamento Humano
CIGS – Centro de Instrução de Guerra na Selva
CLT – Consolidação das Leis do Trabalho
CM – Clube da Madrugada
CMA – Comando Militar da Amazônia
CNC – Confederação Nacional do Comércio de Bens, Serviços e Turismo
CONFENATA – Confederação Nacional de Teatro Amador
CPC – Centro Popular de Cultura
CPT – Centro de Pesquisa Teatral
DCE – Diretório Central dos Estudantes
DEPRO – Departamento de Promoção e Turismo
DEPRO – Departamento de Propaganda e Turismo
DOI-CODI – Destacamento de Operações de Informação-Centro de Operações de Defesa Interna
DOPS – Departamento de Ordem Política e Social
EAD – Escola de Arte Dramática
Fecomércio – Federação Nacional do Comércio
Fecomércio AM – Federação do Comércio do Amazonas
Festibero – Festival Ibero-Americano de Teatro
FITAM – Federação Independente de Teatro do Amazonas
FTE – Festival de Teatro de Estudantes
FTE – Festival Nacional de Teatro de Estudantes
FUNAI – Fundação Nacional do Índio
GEC – Grupo de Estudos Cinematográficos
GRUTA – Grupo de Teatro Universitário do Amazonas
ICMS – Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços

IEA – Instituto de Educação do Amazonas
IEA – Instituto de Educação do Amazonas
INPA – Instituto de Pesquisas da Amazônia
LSD – Luar sob Danúbio
MCP – Movimento de Cultura Popular
MOBRAL – Movimento Brasileiro de Alfabetização
MPB – Música Popular Brasileira
PC – Partido Comunista
PDS – Partido Democrático Social
PIS PASEP – Programa de Integração Social/Programa de Formação do Patrimônio do Servidor Público.
PL – Partido Libertador
PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PSD – Partido Social Democrático
PT – Partido dos Trabalhadores
PTB – Partido Trabalhista Brasileiro
SERVICINE – Serviços Gerais de Cinema
SESC – Serviço Social do Comércio
SESI – O Serviço Social da Indústria
SNT – Serviço Nacional de Teatro
SUFRAMA – Superintendência da Zona Franca de Manaus
TAU – O Teatro Amazonense Universitário
TBC – Teatro Brasileiro de Comédia
TEB – Teatro do Estudante do Brasil
TEJOMA – Teatro Jovem de Manaus
TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco
TESC – Teatro Experimental do SESC
TESC – Teatro Saltimbanco de Combate
TEUA – Teatro do Estudante Universitário
TNP – Teatro Nacional de Paris
TPE – Teatro Paulista de Estudantes
TPN – Teatro Popular do Nordeste
TUA – Teatro Universitário do Amazonas
UA – Universidade do Amazonas

UDN – União Democrática Nacional

UEA – União dos Estudantes do Amazonas

UESA – União de Secundaristas do Amazonas

UFAM – Universidade Federal do Amazonas

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UNB – Universidade de Brasília

UNE – União Nacional dos Estudantes

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	18
2	NO CALOR DO MOMENTO: PANORAMA ARTÍSTICO DE MANAUS	30
2.1	Vanguardas artísticas: formação de uma elite cultural nos trópicos	38
2.2	Teatro universitário: experiência de modernismo	45
2.3	GRUTA: teatro de agitação em Manaus	62
3	TESC: UM MERGULHO NA HISTÓRIA	71
3.1	Primeira fase: experimentalismo vanguardista	72
3.1.1	Os primeiros passos	78
3.2	Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos ou Uma obra em muitas	84
3.2.1	A dramaturgia adaptada	96
3.2.2	Processo criativo	101
3.2.3	Desenho cênico	111
3.3	A era contracultural chega a Manaus	116
3.4	A união faz a força	131
3.5	O Intermezzo	140
4	SEGUNDA FASE: NASCE UM DIRETOR, RESISTE UM GRUPO	145
4.1	Quem foi o herói?	149
4.1.1	A paixão indígena	153
4.1.2	Estrutura narrativa de A paixão de Ajuricaba	173
4.1.3	O resultado do trabalho	182
4.2	Caminhos para verticalizar o enunciado	186
4.3	No banheiro do encontro popular	199
4.4	Projeto político: a comédia como estratégia	207
4.4.1	Processo criativo	218
4.4.2	Forma e conteúdo	221
4.4.3	Repercussão	232
4.5	Tem piranha na Zona Franca	237
5	PARA BOM ENTENDEDOR, DOIS CADEADOS BASTARAM	252
5.1	A Instituição SESC	252
5.2	A atuação do SESC Amazonas	256
5.3	Teatro Saltimbanco de Combate – estratégia para um prelúdio	268

5.3.1	Transformações e similitudes entre Arriba la Chunga e A resistível ascensão do Boto Tucuxi.....	269
5.4	Afinal, quem é o Boto Tucuxi?.....	283
5.5	Estratégia de ataque: o Boto vem aí.....	285
6	ENSAIO PARA UM EPÍLOGO.....	299
6.1	O soprar de um recomeço	306
6.1.1	Processo criativo	308
6.2	A terceira geração detona.....	316
6.2.1	Condições de trabalho	321
6.3	Quem era o público?	324
6.3.1	Desdobramentos.....	326
6.4	Os últimos apagam a luz	330
6.4.1	O último saltimbanco no combate.....	333
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	336
	REFERÊNCIAS	341
	ANEXO A.....	361
	APÊNDICE A.....	371

1 INTRODUÇÃO

A partir do teu contato com esses materiais, com essas pessoas, com essas visões, com essas vozes, com esses olhares... [...] a Dinne vai construir um olhar sobre isso, então não vai ser distante, pelo contrário, vai ser a tua construção de tudo isso (PEINADO, 2019).

Foi uma aventura chegarmos até aqui e, como pontuou Daniely Peinado (2019) em sua entrevista, o desafio foi criarmos um trabalho que desse conta de narrar um percurso tão longo e múltiplo sem lançar mão de uma perspectiva própria. Ao olharmos para trás, e percebermos o extenso e exitoso caminho atravessado, pensamos o quanto a história oferece possibilidades fecundas de registro, ampliação de pensamento, novos saberes e revisão de suas contradições. Trabalhar sobre um período remoto foi, ao mesmo tempo, avistar um capítulo particular, de ordem anterior, rever as possibilidades e escolhas pelas quais a pesquisadora optou – o teatro – encetadas, percorridas e experimentadas por outros corajosos artistas nem sempre reconhecidos.

Há um famoso provérbio que representa um pouco do sentimento de cada descoberta da pesquisa: “[...] de modo que nada há de novo debaixo do sol. Há alguma coisa de que se possa dizer: Vê, isto é novo? Já foi nos séculos passados, que foram antes de nós” (BÍBLIA, s/d). A máxima, que foi reinventada por muitos e tem origem bíblica (Eclesiastes, cap. 1, versículos 9-10), apresenta-nos aquilo que se diz *novo* como uma questão de perspectiva, pois, nada o é. O *novo* vem sempre acompanhado de uma tentativa, pensamento ou ideia anteriores. E no trecho seguinte (versículo 11) somos alertados: “Já não há lembrança das coisas que precederam, e das coisas que hão de ser também delas não haverá lembrança, entre os que hão de vir depois” (BÍBLIA, s/d).

O exemplo pode ser ideal para debater uma das tarefas primordiais deste estudo, reconhecer nas práticas do passado aspectos que mobilizam o presente, considerando a transformação no entorno a fim de lembrarmos-nos que muitos ecos contemporâneos têm origem no primitivo, nem sempre resolvido, cabendo recorrer ao materialismo histórico benjaminiano, ou ainda, remetendo-nos a Peter Burke (2000, p.89) “uma das mais importantes funções do historiador é ser um lembrete”.

A inquietação por registrar a historiografia teatral de Manaus surgiu, *a priori*, quando a pesquisadora mudou-se para o Sudeste e deparou-se com questões curiosas dos artistas dessa

região a respeito de como era produzido o teatro na capital do Amazonas, quais eram os principais autores e experiências cênicas que norteavam o teatro na cidade, como funcionava a manutenção dos grupos e se a atmosfera mítica da floresta influenciava de alguma forma o fazer artístico. A maior parte dessas perguntas era respondida empiricamente, sem profundidade, pois notamos que durante sua formação artística, a autora pouco entrou em contato com tais questões. Depois de um tempo pesquisando, percebemos que a maioria dos companheiros artistas de Manaus também partilhavam das mesmas lacunas.

É preciso salientar que o teatro em Manaus padece dos mesmos problemas que os teatros de outras cidades grandes, como São Paulo, guardadas as devidas proporções. A falta de espaço para os grupos é um dos principais fatores, além da descontinuidade de políticas públicas para manutenção e apoio. Muitos deles têm de encerrar suas atividades por não poderem custear suas sedes, visto que viver de bilheteria é desafiador numa cidade que, apesar de ter um teatro como símbolo, carece da assiduidade do público. Isso para ficarmos apenas no exemplo do contexto local, sem levantarmos as problemáticas como um todo.

Por meio das primeiras leituras dos livros de Ediney Azancoth e Selda Vale da Costa - pesquisadora que colaborou com esse estudo - conhecemos figuras importantes para o movimento teatral, como a do próprio autor Ediney, que muitos – inclusive a pesquisadora – desconheciam ou desconhecem por ignorarem a importância de sua trajetória. As novas gerações tendem a não se inteirar dos trabalhos artísticos e lutas anteriores por questões diversas, mas a principal é a carência de registros. Um exemplo desse apagamento são os diversos nomes que batizam os espaços culturais manauaras como homenagens simbólicas: Teatro Américo Alvarez (o famoso criador do personagem Vovô Branco), Gebes Medeiros (diretor do grupo Teatro Escola Amazonense de Amadores), Jorge Bonates (o guardião do Teatro Amazonas), entre outros, mas para a maior parte da população seus trabalhos ainda permanecem desconhecidos. Vale ressaltar que Selda Costa e Ediney Azancoth publicaram os únicos raros registros da memória teatral do Amazonas disponíveis e denotam o esforço em inscrever nomes que a memória tende a apagar.

Sobre o levantamento bibliográfico partimos justamente desses títulos que registraram a encenação amazonense. Também realizamos inúmeras visitas a bibliotecas e sebos, pois a maior parte dos materiais encontrados sobre o tema não estão mais em catálogo nas livrarias. Presencialmente realizamos consultas aos arquivos do SESC Memória São Paulo, do Instituto Moreira Salles, da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, em São Paulo; do Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte (Cedoc), no Rio de Janeiro, onde constam materiais sobre o Teatro Experimental do Serviço Social do Comércio (TESC); visitamos o acervo da biblioteca

do SESC-AM; o Acervo Histórico do Teatro Amazonas; o Museu Amazônico da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) – onde está localizado o acervo do TESC que se divide em duas pastas, uma oriunda de Ediney Azancoth e a outra com algumas doações pessoais de Márcio Souza; e a Biblioteca Pública do Amazonas. A decupagem dos materiais envolveu jornais, revistas, iconografias, folhetins, programas teatrais, críticas, vídeos e registros gerais de interesse da pesquisa. Ainda contamos com a grande colaboração dos acervos pessoais e materiais disponibilizados por Carla Menezes, Calixto de Inhamuns, Leidson Ferraz, Márcio Souza, Márcio Braz, Marco Adolphs, Nielson Menão, Nonato Tavares, Selda Vale da Costa, Sérgio Cardoso, Dayse Ângela Azevedo, Tércio Silva e Otoni Mesquita.

Os poucos materiais disponíveis foram basilares e valiosos para a construção deste estudo. O livro “No palco nem tudo é verdade” (1993), de Ediney Azancoth, parte da biografia do ator permeado pelas memórias da cidade de Manaus, tornando-se uma espécie de diário e roteiro dos grandes acontecimentos que impactaram diretamente sua vivência. Já “O Palco verde” (1984), de Márcio Souza, é um livro-manifesto com relatos do primeiro momento de Souza a frente do Teatro Experimental do SESC. O autor possui diversas publicações com uma visão particular sobre sua experiência e utilizamos algumas delas no estudo. Suas principais obras dramáticas estão reunidas nos livros “Teatro I” (1997), “Teatro II” (1997) e “Teatro indígena do Amazonas” (1979). O livro “O mostrador da derrota” (2013), de Krüger e Leitão, reúne ensaios sobre a literatura de Márcio Souza, como “A Paixão de Ajuricaba”, e uma análise dramática sobre figuras míticas presentes na obra souziana, além de outros autores que trabalham com a dramaturgia produzida pelo autor. Contamos também com outras publicações que retratam a perspectiva cultural do Amazonas.

Sob a ótica da região Norte, em “Breve história da Amazônia” (2009) Márcio Souza faz um panorama da Amazônia e sua ocupação desde os primeiros nativos, passando pelo processo de colonização, os projetos de expansão, como a rodovia Transamazônica, o período do ciclo da borracha até a mais recente Zona Franca, sendo um dos únicos esforços de registros sobre a história da Amazônia e servindo de guia para se compreender a região. O livro “A expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo” (1978), do mesmo autor, corresponde a uma análise ferrenha sobre o Amazonas na abordagem dos processos históricos da região e na modernização de Manaus, tudo isso na perspectiva das mudanças socioculturais e políticas e compreendendo como Manaus foi inserida nestes meios, pistas importantes para esta pesquisa. Não é à toa que os estudos reunidos por Souza formaram a base ideológica e política assumida pelo TESC *a posteriori*, como veremos neste trabalho.

Do ponto de vista dos estudos de teatro brasileiro, o déficit das publicações sobre o teatro

nortista é ainda maior. Autores importantes do meio não abarcam em seus livros o assunto. Esse limbo faz sobressair-se a urgência desta investigação. Ainda assim, uma bibliografia basilar da área serviu de suporte teórico para elucidar, contextualizar e problematizar o estudo teatral brasileiro com autores como Anatol Rosenfeld, Augusto Boal, Décio de Almeida Prado, Iná Camargo, Jacó Guinsburg, João Roberto Faria e Sábato Magaldi e João Roberto Faria, para citar alguns com contribuição à historiografia teatral brasileira. Sábato Magaldi em “Panorama do teatro brasileiro” (2004), apesar do trabalho louvável, reconhece a impossibilidade de abarcar tantos fenômenos fora de seu horizonte pessoal, mas revisa a dramaturgia do ponto de vista das transformações de ordem temática, estrutural e interpretativa do teatro moderno brasileiro, citando Márcio Souza ao lado de outros autores, como expoentes e promissores das tendências contemporâneas.

Todas as questões acima foram ponderadas na medida em que percebemos e assumimos que não conhecer o nosso próprio território tornou-se o ponto de partida para afirmar-se nele. A pesquisa não relutou diante da tarefa de compreender o presente pelo passado, uma vez que também é correto afirmar o contrário. Esse encargo mostrou-se árduo e minucioso, mas visou fomentar o debate do teatro amazonense além de ampliar e inserir a discussão no âmbito teatral brasileiro.

Dentre as várias possibilidades que poderiam surgir a partir da lente deste estudo, o TESC destacou-se em meio às primeiras leituras que ainda esboçavam criar sentido. O grupo fez parte da história da maioria dos artistas que exercem a atividade atualmente na cidade. Foi o único grupo profissional, que em parceria com uma instituição, proporcionou carteira assinada aos atores, trabalhou em diversos eixos, desde a oferta de oficinas de formação na capital e no interior até publicações, bem como ganhou notoriedade nacional e internacional, promovendo o teatro amazônico. Tudo isso sob a ditadura civil-militar, fazendo-se resistência numa região periférica do Brasil e com sua trajetória, curiosamente, cessada duas vezes. Tudo isso pareceu condensar e resumir o que significava fazer teatro no Amazonas.

Engana-se quem imagina que estudar um grupo teatral limita-se a seus trabalhos. Sua obra revela um universo de assuntos em rizoma, o qual cabe a pesquisa delimitar. No início pretendíamos compreender e analisar a trajetória completa do grupo, desde seu surgimento em 1968 até o seu fim em 2016. Mas dadas as questões de extensão, profundidade e tempo, elegemos as duas primeiras fases como mote da investigação, sendo a última contemplada como capítulo-ensaio. Olhar para todo esse contexto é reconhecer movimentos transformadores do ambiente citadino, interseccionando fatores sociopolíticos e culturais que movimentaram estes acontecimentos, pois, foi justamente essa ribalta de combate do grupo o que o tornou mais

conhecido: a urgência temática do seu discurso.

O Brasil passava pela ditadura que recrudescia com a implantação do Ato Institucional número 5 (AI-5) no dia 13 de dezembro de 1968, ano em que a censura cerceava cada vez mais quaisquer liberdades de expressão, promovendo perseguições, torturas, exílios e suspensão dos direitos civis. E exatamente naquele ano emblemático, também no mês de dezembro, foi criado o grupo teatral *Teatro Experimental do SESC* (TESC), abraçado por uma instituição de iniciativa privada, o Serviço Social do Comércio Amazonas (SESC AM). O Teatro Experimental do SESC nos seus primeiros anos de criação foi uma voz destoante diante do discurso oficial da ditadura na região Amazônica. Surgiu como uma proposta de aproximar os comerciários das atividades teatrais, tinha diretrizes de funcionamento e diretor contratado. Ao longo dessa trajetória outros objetivos foram moldados, numa relação de instabilidade entre a instituição e o grupo, com sobrevida até 2016, ano em que encerraram-se suas atividades.

Neste preâmbulo expandimos a organização da produção cênica tesquiana em três fases e, por meio delas, será possível o leitor observar as nuances que cada integrante atribuiu aos trabalhos, colocando em xeque, dentre diversas questões, a ideia de grupo, que no último período aproximou-se do formato de companhia teatral.

O objetivo geral deste estudo é analisar e registrar a trajetória do grupo por meio de suas estratégias técnicas, estéticas e de posicionamento ideológico e político, adotadas de 1968 a 1982, compreendendo as ações mediante uma ditadura, considerando as interrupções do grupo e suas possíveis modificações após os retornos. Buscamos investigar quais estratégias de permanência e resistência foram utilizadas ao longo das fases pelas diferentes direções cênicas, se houve um momento específico em que o grupo deixou de ser amador para reconhecer-se enquanto grupo profissional, visto que desde o início dispunham de benefícios que os diferenciava de outros, e quais tipos e aproximações com as vanguardas estéticas despontavam nos trabalhos. Essas tornaram-se algumas das indagações que mobilizaram essa pesquisa.

Com isso objetivamos esmiuçar alguns espetáculos do TESC no aspecto social, sua recepção e repercussão considerando o momento em que as encenações foram apresentadas ao público; no aspecto político, considerando a escrita dramatúrgica, até o momento em que a obra foi encenada, revelava um papel crítico perante seu momento histórico; no aspecto cultural, destacando a repercussão e seus desdobramentos na perspectiva teatral e no aspecto estético, nas escolhas das materialidades e linguagem para a encenação. Partindo das leituras referenciais e da pesquisa de campo foi feito o escopo para essas indagações.

Não podíamos falar do TESC sem nos aprofundar na origem do seu discurso e pelo que ele foi movido. A Amazônia, na segunda fase do grupo, foi assumida como principal recorte

de atuação e, por isso, neste trabalho evidenciamos aspectos que moldaram a cidade, possibilitando também entender qual o lugar da arte neste processo e, por consequência, o papel do grupo.

Manaus no final dos anos 1960 vivenciava o furor da recente Zona Franca, resultando em um célere crescimento urbano não planejado. Vale lembrar que os dois períodos do ciclo da borracha, sendo o primeiro auge de 1879 a 1912, e o segundo entre 1942 e 1945, deixaram marcas profundas na burguesia local, que lamentava o abandono e a bancarrota do vazio econômico que tomou conta da cidade naqueles anos. Esse discurso perdurou durante décadas, colocando sobre a cidade um estigma de atraso e abandono. A “Paris dos trópicos”, como é conhecida Manaus ainda hoje, outrora fora um grande centro comercial de contatos diretos com Portugal e Inglaterra – recebendo companhias teatrais e operísticas nacionais e estrangeiras – e hoje deixa à vista, através dos casarões abandonados no centro da cidade, um retrato ruidoso do que foi a época em que os barões fumavam notas de réis. Embora a efervescente metrópole dos trópicos tivesse contado com moderníssimas e pioneiras obras urbanas, como uma moderna usina de luz elétrica, rede tratada de água e esgoto, limpeza pública, sistema de bondes e um porto flutuante similar ao da Austrália, por outro lado na periferia havia miséria, fome e doenças que eram abafadas pelos jornais citadinos (COSTA, 1996).

A cidade rodeada por rios foi a que mais sofreu, ao lado de Belém, modificações ao longo da segunda metade do século 19, conforme afirma Páscoa (2009). Modificações essas que deixaram heranças culturais oriundas dos ciclos econômicos nos quais a cidade foi configurada e estruturada de costas para seu próprio rio. O êxodo do caboclo amazônico – ou ribeirinho, como é conhecido o povo nativo do interior da região – no início da década de 1960 deu-se pela oferta de empregos na cidade que, no entanto, não oferecia estrutura para a população que chegava, e então favelas de palafitas foram firmadas na beira do rio que rodeava o Porto de Manaus, cujo fenômeno ficou conhecido como “a cidade flutuante”. Ela serviu de inspiração ao escritor e dramaturgo Sérgio Cardoso que a tornou ambientação de quase todo o seu trabalho, originando a cidade fictícia de *La Zone*.

Houve ainda uma forte migração nordestina nas décadas seguintes e esse hibridismo reverberou-se também na cultura da região, visto principalmente na musicalidade e em manifestações como o *Bumba meu boi* trazido do Maranhão. O movimento estabeleceu-se em Manaus e depois firmou-se em Parintins onde virou o *Boi-bumbá*¹. Com divulgação mundial, a

¹ Festa folclórica anual que celebra a competição entre os bois Garantido e Caprichoso, com três dias de folia.

comemoração centenária é festejada todo ano na chamada Ilha Tupinambarana².

Essas confluências de ordem estrutural, cultural e política refletem-se nas mais variadas obras artísticas inspiradas pela região: nas poesias de Thiago de Mello, Aldísio Filgueiras, Elson Farias, Zemaria Pinto, Dori Carvalho; nas dramaturgias de Milton Hatoum, Márcio Souza, Tenório Telles, Leyla Leong; nos filmes de Roberto Kahané e Djalma Limongi; na música de Torrinho, Raízes Caboclas, Teixeira de Manaus e em nomes mais recentes, como Karine Aguiar e Ellen Fernandes. Muitos dos nomes citados foram militantes no empenho em remodelar as artes no Amazonas.

No meio do percurso ainda nos deparamos com outras manifestações importantes da vida social e artística: as rádios. Rádios importantes, como a *Rádio Baré* e a *Rádio Difusora*, transmitiram peças radiofônicas, radionovelas e programas que embalaram e empregaram aqueles que seriam, posteriormente, grandes nomes do teatro amazonense, como Ednelza Sahdo. Outra fonte de entusiasmo foi o cinema que tanto inspirou a formação destes atores frequentadores das casas: *Cine teatro Guarani*, *Odeon*, *Politheama*, *Cine Éden*, *Avenida* etc. (COSTA, 1996). Ediney Azancoth (1993), professor e ator que passou pelo TESC, descreveu a diversão que era assistir os filmes nos cinemas de Manaus, um dos poucos espaços de entretenimento na época, competindo com os balneários que existiam.

Buscamos na medida do possível abarcar esses fenômenos, por isso o primeiro capítulo “No calor do momento: Panorama artístico de Manaus” visa introduzir o(a) interlocutor(a) a um panorama do período em questão, apresentando as principais transformações do país repercutidas em Manaus. É na década de 1960 que há de fato uma renovação teatral na cidade pelo movimento de teatro universitário que se contrapôs aos espetáculos filodramáticos e de variedades, hegemonia³ até os anos 1960. Chegavam também os ecos do movimento teatral paulista liderado por grupos como o Teatro de Arena, que tornaram a linguagem artifício fundamental para comunicar e denunciar a situação política do país. Ainda nesse capítulo demos destaque ao Grupo de Teatro Universitário do Amazonas (GRUTA), surgido do meio acadêmico como resistência e que embora compactuasse de ideais similares foi destoante ao TESC, pois, antagonizaram em muitos aspectos. A apreciação precursora sobre esse grupo faz-

² Na verdade Tupinambarana é um conjunto de quatro ilhas da região do Leste Amazonas, o nome refere-se à tribo que lá habitava, os índios Tupinambaranas.

³ Entendemos o conceito de hegemonia formulado pelo pensador italiano marxista Antonio Gramsci, a partir da leitura de Williams (1979), onde hegemonia pressupõe o conjunto formado na dinâmica entre dominação e subordinação nos diversos campos sociais, convergindo na criação de um imaginário em torno desses aspectos. Não é compreendida somente como supremacia, doutrinação ou dominação de via única, mas uma prática totalitária interativa, nem sempre consciente. Ou seja, um sistema de significados e valores que acaba tornando-se um senso de realidade para a sociedade (WILLIAMS, 1979).

se necessária por tentar compreender e refletir os distintos *modus operandi* no campo cênico dos dois grupos que movimentaram discursos politizados em suas pautas. Esperamos também que mesmo o(a) leitor(a) que desconhece a região Norte usufrua igualmente das informações deste capítulo inaugural, de modo a compreender todo o debate em questão.

O capítulo dois “TESC: um mergulho na história” adentra especificamente na jornada tesquiana. Aqui abordamos o início do grupo e sua primeira fase, liderada pelo diretor paulista Nielson Menão, compreendendo ainda os momentos de transição para outros diretores. A fase foi caracterizada pelo experimentalismo de linguagem e pelo arrojo nas encenações e nas estratégias criativas de burlar a censura⁴. Muitas correntes de vanguarda inspiraram o grupo por meio das vivências anteriores de Menão, o único com formação de técnica teatral. Importante frisar que, apesar dessa característica despojada, o grupo também possuía objetivos de trabalho representados pela direção, conforme foi constatado no programa da peça de estreia do grupo *Eles não usam black-tie*, de 1969, que traçou os objetivos daquele momento. Defendem o teatro não só como a representação de uma realidade, divertimento ou válvula de escape de uma plateia em busca de emoções, mas sim uma junção de tudo: “arte e vida”, privilegiando novas formas, sem limitarem-se a conceitos.

Um destaque neste capítulo está na análise da segunda adaptação de *Calígula*, de 1972, por Aldísio Filgueiras e Nielson Menão. O texto encontra-se no Museu Amazônico e é o único registro dramaturgício desta fase. No museu tivemos acesso às anotações sobre a encenação e todo o processo criativo, possibilitando uma análise pioneira sobre a peça.

No recorte seguinte, “Segunda fase: nasce um diretor, resiste um grupo”, pretende-se levantar um material analítico acerca das obras mais relevantes nos contextos sociopolíticos e de linguagem estética dos espetáculos, partindo da compreensão de novas ideologias sistematizadas após a entrada de Márcio Souza. Realizamos um balanço das questões que o mobilizou nesta fase, das estratégias de resistência e do contradiscurso, tornando-o expoente do teatro realizado no Amazonas, a fim de identificar em alguns espetáculos seu principal norte de linguagem. Também analisamos os objetivos propostos pelo grupo e possíveis modificações até a fase de seu retorno, em 2003.

No quarto capítulo intitulado “Para bom entendedor dois cadeados bastaram” foi feito um breve panorama sobre o SESC, seu surgimento, objetivos e principais atividades no meio

⁴ Nonato Tavares comentou que na década de 1970 uma das estratégias contra a censura era alterar o nome do grupo: “Eu tive uns dois grupos que mudavam de nome. Quando a gente achava que não estava conseguindo apoio naquele órgão a gente achava que era o nome, que as pessoas já estavam associando a alguma coisa, então a gente mudava”. (TAVARES, 2019).

cultural, com foco nas ações exercidas pelo Departamento Regional do Amazonas. Na medida do possível tentamos evidenciar a relação entre cultura e teatro, balizadas pelas escolhas artísticas do TESC dentro da instituição, parceria conveniente a ambos, mas com rupturas abruptas em dois momentos diferentes. É neste item que versamos sobre a estratégia final da segunda fase, culminando na criação do *Teatro Saltimbanco de Combate*, sigla reaproveitada pelo grupo para dar prosseguimento ao trabalho desvinculado da instituição patronal. O primeiro e último espetáculo apresentado pelos Saltimbancos rendeu perseguição aos seus integrantes, ocasionando o desfecho desse prelúdio. O último rompimento, e até então definitivo desde 2016, possui várias versões. Não é o intuito da pesquisa especular sobre o aspecto pessoal delas, mas, pretendeu-se ilustrar ao máximo o que fez um grupo de relevância artística, exaltado pela própria instituição, deixar de existir.

O último capítulo “Ensaio para um epílogo” faz um balanço final do legado do grupo, percebendo as lacunas deixadas por uma trajetória que poderia ter completado 50 anos em 2018, se ainda estivesse em atividade. Na terceira e última fase, começada em 2003, surpreendentemente o TESC ressurgiu e realinhou-se com o SESC AM, com novas conquistas marcadas por viagens de circulação nacional e internacional (Colômbia e França), totalizando treze montagens encenadas. Além de grupo teatral, continuou seu movimento cultural em ações como publicação de livros, realização de mostras, exposições, oficinas e formações diversas para a cidade. O elenco ainda conquistou a carteira assinada em um processo paulatino. Embora tenha sido um período ativo, houve muitas dificuldades, como relataram alguns entrevistados. A criação limitada, sob o aval de Souza, impedia maior experimentação pelo elenco jovem e por alguns dos integrantes que vivenciavam as influências do teatro contemporâneo pelo contato com o curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas. Inclusive, segundo os colaboradores, foi a Prof^a Dr.^a Rosemary Martins da Universidade Federal de Pernambuco – convidada por Márcio Souza para dar uma formação ao TESC – que se interessou em formular um projeto para a criação do referido curso, fundado em 2010.

Não acreditamos na história como algo uniforme e incontestável para nos propormos a um “resgate”, premissa que nos confronta a um juízo de valor, neste caso, entre o *modus operandi* antigo e o dos anos 2000. O intuito foi trabalhar a história teatral de Manaus na perspectiva tesquiana sob um olhar contemporâneo aos principais acontecimentos e torná-la, na medida do possível, mais concreta com a riqueza dos detalhes que a pesquisa campal pôde proporcionar. Esta análise crítica à qual tencionamos, a partir da história do TESC, traz lampejos também a outros grupos importantes que constituíram o cenário teatral de Manaus, muitos criados por ex-integrantes do grupo.

Para evidenciar todas as premissas a que esse estudo se propõe encontramos na metodologia qualitativa da história oral uma fonte basilar de compreensão deste fenômeno teatral. A moderna história oral – surgida após a segunda guerra mundial, em 1948, na Universidade da Colúmbia, em Nova York – representa um avanço quanto à análise historiográfica utilizada como metodologia para guiar-nos nesta empreitada – nem sempre com fontes disponíveis – e embora o caminho das entrevistas seja subjetivo, requer um trabalho cuidadoso com possibilidades riquíssimas.

Bom Meihy (2005, p. 63) destaca que “memórias são lembranças organizadas segundo uma lógica subjetiva que seleciona e articula elementos que nem sempre correspondem aos fatos concretos, objetivos e materiais”. Ou seja, se por um lado temos a oportunidade de acesso a pessoas que vivenciaram os mais diversificados movimentos, por outro teremos sempre a dubiedade dessas narrativas. Mas é a justaposição que gera o interesse nesta metodologia que considera a subjetividade dos sujeitos na relação social e no aqui e agora, sem deixar de lado – no caso da história oral temática – a objetividade do estudo.

Para a história oral não existem mentiras, exatidão histórica, testemunhos verdadeiros ou ainda realidades comprobatórias, mas sim a construção de visões, narrativas e idealizações. Para Bom Meihy (2005) as memórias podem ser individuais, sociais ou coletivas, e só há sentido na memória individual se ela estiver a serviço do conjunto social, comprovada na repetição de fatos característicos entre os colaboradores. É o ser e estar no mundo que as justifica.

Neste sentido adotamos a prática como um dos recursos argumentativos, gerando documentação oral que serviu de suporte para o presente estudo. “A documentação oral quando apreendida por meio de gravações eletrônicas feitas com o propósito de registro torna-se fonte oral, resultando na entrevista” (BOM MEIHY; HOLANDA, 2011, p. 13-14). As entrevistas são ferramentas importantes de análise discursiva, onde podemos perceber a relação entre os agentes e o meio com o objeto de estudo – neste caso, o TESC. Além de compreender o processo de formação e articulação do grupo, os entrevistados entrelaçam suas experiências teatrais com o seu modo de viver, pensar e ver o mundo. Essas vivências pessoais agregam valor ao trabalho, pois enriquecem os fatos existentes com outras perspectivas, tornando a história viva. Sendo assim, selecionamos e ouvimos 33 colaboradores, entre componentes do grupo, espectadores assíduos, parceiros etc. Elegemos a polifonia de vozes por acreditarmos que é na dissonância que encontra-se a maior riqueza da constituição da memória coletiva.

A construção do roteiro partiu de perguntas estruturadas, mas respeitando a naturalidade da conversa, visto que a história oral se dá no contato pessoal. As perguntas

investigativas, baseadas em Bom Meihy e Ribeiro (2011), buscaram elucidar versões opostas, detalhes dúbios e situações questionáveis. As gravações de áudio foram transcritas literalmente e, conseqüente, transcriadas, etapa pertinente da história oral, permitindo o processo de limpeza nas repetições, diálogos cortados, palavras chulas etc., a fim de proporcionar uma leitura mais fluida, respeitando a essência da oralidade do autor e suas opiniões. Precisamos registrar que infelizmente um acidente ocorreu no percurso e ficamos sem a primeira parte da entrevista de Márcio Souza (diretor do grupo nas segunda e terceira fases) por questões técnicas. Em outro momento, buscamos retomar o contato, mas não obtivemos sucesso. Enfatizamos aqui o nosso desconforto diante disso, mas entendemos que tratando-se de tecnologia, percalços são esperados. As entrevistas transcritas encontram-se no Apêndice A.

Os encontros aconteceram em três cidades diferentes: Manaus, São Paulo e Rio de Janeiro, a maior parte realizada de forma presencial, com exceção de Lílían de Paula, que vive no exterior (a entrevista foi realizada em plataforma virtual) e Nielson Menão, residente em Brasília, e embora tivéssemos planos de entrevistá-lo pessoalmente fomos impedidos pela situação da pandemia da COVID-19 e por fim foi realizada em plataforma virtual.

Conduzir essas perspectivas por meio da história oral, de modo a reconstruir uma parte do percurso do TESC sob os critérios aqui adotados, torna esta pesquisa singular. Cada rastro deixado pelos artistas no seu percurso revela os percalços, as mudanças, as incertezas, os ganhos e descobertas, que alimentam e somam-se às fontes primárias de pesquisa. Dadas as iniciativas, desejamos retomar os ecos do passado, considerando sujeitos e fatos não revelados, conforme apontado por Walter Benjamin nas teses “Sobre o conceito de história” (1940), questionando e revisitando com o olhar contemporâneo estas experiências que também dizem muito sobre o nosso presente. Segundo Marc Bloch (2001) os documentos não falam por si, é preciso interrogá-los, nós é quem fazemos sua análise. Por isso, optamos por friccionar as fontes orais com os documentos e registros “oficiais” e aqueles que ainda não foram levados a público, aproveitando a vitalidade da fonte oral para abranger outras variantes que não aquelas convencionais. Nas fontes orais, as vozes se confrontam na medida em que esclarecem versões e superações de dúvidas que fundamentam esta pesquisa.

Discutir teatro por meio das entrevistas foi voltar no tempo, principalmente para a primeira geração tesquiana. Não houve como falar do teatro sem esboçar as transformações da cidade, das mudanças econômicas e políticas, fatores determinantes nas artes produzidas nesse período, e o teatro, ainda que tenha começado timidamente, foi ganhando posicionamento político acompanhando essas mudanças.

Em suma, a análise proposta pela história oral se opõe ao modelo tradicional da

historiografia e leva-nos a crer que a multiplicidade dos documentos abarcados neste estudo o torna especial, na medida em que visa entrelaçar, tornar visível, questionar e refletir sobre seus conteúdos, criando um olhar particular da pesquisa. O grande desafio foi copilar o material consultado, as fontes primárias, secundárias, bibliografias, documentários, gravações, transcrições, músicas... Arcabouço para formar o quebra cabeça da história tesquiana, bem como compreender consequentemente o cenário artístico de Manaus.

O trabalho não seria possível sem as muitas mãos que o ajudaram, todos os colaboradores foram fundamentais para que a pesquisa adquirisse um viés próprio, construindo a partir das diferentes narrativas um novo olhar sobre essa história.

Buscamos, por fim, compreender as relações de estética e política dos espetáculos analisados, cogitando aspectos dos diferentes períodos na trajetória do grupo para concluir sobre como isso reflete ou se distancia do teatro contemporâneo realizado em Manaus e em que essa experiência se singulariza, propondo novas formas de olhar para a história da encenação amazonense. São diversos os caminhos que seriam possíveis de serem traçado e ainda há muito o que ser feito em torno do registro memorialístico, investigativo e desbravador no campo teatral e no território da Amazônia. Este estudo pretende dar luz a novos pesquisadores que possam trazer à tona as reminiscências da história e corroborar para difundir, desmistificar e reiterar o fazer teatral em Manaus.

2 NO CALOR DO MOMENTO: PANORAMA ARTÍSTICO DE MANAUS

As décadas de 1950 e 1960 destacam-se pelo *florescimento cultural*, termo cunhado por autores como Marcelo Ridenti (2000) para denominar períodos de grandes transformações socioculturais que marcaram o mundo historicamente.

Para citar alguns exemplos da época, ressaltam-se: as revoluções socialistas; os conflitos ideológicos e partidários que repercutiram no mundo todo; as revoluções no exterior (Cuba e Vietnã); as Ligas Camponesas e as manifestações sindicais no Brasil e a transformação da sociedade majoritariamente agrária para uma sociedade vertiginosamente citadina, de 1950 a 1970, causando rápido impacto na vida da população brasileira (RIDENTI, 2010). Esse cenário formava o palco da disputa entre dois extremos, de um lado os interesses capitalistas representado pelos Estados Unidos, e do outro o socialismo sustentado pela Rússia.

Os grandes autores da literatura mundial e do pensamento político de esquerda formaram os jovens dessa geração e pareciam determinar as novas tendências teatrais, especialmente representados por Sartre e Camus pela “essência e existência”, conceitos-chave da filosofia que foram apropriados rapidamente (PRADO, 1996). De acordo com Guinsburg e Patriota (2012) muitas influências comporiam esse cenário intelectual: Marx, Brecht, Eisenstein⁵, o neorrealismo italiano, o absurdo, entre outros. O poeta Filgueiras (2019) comenta: “Para não ler no meio da praça onde todo mundo dedurava todo mundo, a gente ia para o meio do mato, na beira do igarapé ler Marx, Sartre, Gramsci, Lukács, Nelson Werneck Sodré, ler Jorge Amado, Gorki... Tudo isso era proibido”. Mas foi o pensador Jean-Paul Sartre, admirador de Fidel Castro, apoiador da Revolução Cubana e da independência da Argélia, que através de suas ideias existencialistas causou impacto significativo no imaginário desses jovens, engajados na elaboração de uma reflexão social.

O naturalismo, absorvido primordialmente pelo cinema, também despertava a curiosidade sobre as questões humanas, bem como as teorias freudianas da psique do homem. “Tentava-se, em síntese, menos negar que transcender o realismo, transfigurando em poesia dramática as análises psicológicas e as explicações sociais” (PRADO, 1996, p. 49).

O teatro brasileiro passava por um processo de modernização, visto fortemente no

⁵ “Eu estava muito ligado no cinema russo, no revolucionário russo, então era o Sergei Eisenstein, O Encouraçado Potemkin, Ivan, O terrível... Têm muitos filmes importantes. O Eisenstein foi o cara que revolucionou o cinema, assim como o Stanislávski revolucionou o teatro, e o próprio Meyerhold” (BANDEIRA, 2019).

teatro estudantil. Além disso recebia um grande fluxo de companhias estrangeiras de referência, que visitaram o país entre os anos de 1950 a 1959, trazendo em seu repertório autores clássicos e uma estética pomposa: A *Comédie-Française*, o Teatro Nacional da Bélgica, o Teatro Nacional Popular, de Jean Vilar, a Companhia *Gasmann-Torrieri-Squarzina*, o *Piccolo*, Teatro de Milão, foram alguns de destaque. Com o passar dos anos, muitas transformações de linguagem, estética e formação foram constituindo o painel do moderno teatro brasileiro.

Chegada a década de 1960, grupos e movimentos sociais interligaram-se num pensamento nacionalista de esquerda, levando à arte preocupações sociais (FARIA, 2001). No Brasil vivia-se a tentativa de uma revolução que se acreditava rumar ao socialismo. Com uma juventude libertária, embora de distintas orientações de esquerda (marxista-leninista, trotskista, entre outras), mantinha-se no país o pensamento de transformação e reinvenção de um Brasil que precisava conhecer e reconhecer suas raízes. Essa expectativa foi traduzida por práticas anti-imperialistas “e no sonho de concretizar a revolução democrático-burguesa, vislumbrada por diversos segmentos sociais. Enquanto isso, o mundo assistia estupefato ao êxito da Revolução Cubana, em 1959” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 143). Pensamento que permearia as décadas de 1950 e 1960, mas que sofreria impacto com o golpe civil-militar de 1964.

No campo das artes a exaltação foi nítida, pois muitos artistas eram militantes e simpatizantes dos movimentos de esquerda e sonhavam com uma revolução socialista, tendo em Che Guevara a figura exemplar de luta e combate. Filgueiras (2019) conversou sobre essa repercussão em Manaus: “Estava todo mundo obcecado pelo Che que tinha largado Cuba para fazer revolução mundial [...] E todo mundo que falava espanhol e tinha uma barba [em Manaus] ou era o Che ou era enviado do Che”. Tal pensamento perpassou muitos artistas e intelectuais na época, como descreveu Luiz Carlos Maciel: “Minha geração foi então marcada pela política. Achávamos que tínhamos a missão⁶ sagrada de libertar nosso país da dominação [...] E o meio mais adequado para atingir tais objetivos era a política, pelo menos foi isso que Sartre nos ensinou” (MACIEL apud GUINSBURG e PATRIOTA, 2012, p.145).

Diante disso, foi a partir da primeira metade da década de 1960 que as peças brasileiras

⁶ Nielson Menão (2020), do qual falaremos mais adiante, comentou sobre sua aproximação com um movimento guerrilheiro através de um casal vindo de Cuba que pretendia inúmeras ações radicais. Por acreditar na luta pelo coletivo ele quase aceitou a proposta, entretanto, percebeu que não valeria a pena, ao analisar o comportamento passivo da sociedade manauara diante da ditadura militar, comprovada por ele no desfile da taça da Copa Jules Rimet, de 1970.

atingiram uma conjuntura dita “revolucionária”, lideradas por grupos como o Teatro de Arena⁷ e posteriormente o Teatro Oficina⁸, tornando-se uma espécie de vanguarda política nacional. A criação do Centro Popular de Cultura foi essencial para que o “Nacional, Popular e democrático” se estabelecesse no campo cultural (FRAGA, 1996, p. 25). Nesse período, um debate acerca do que seria uma identidade nacional foi tema latente para os intelectuais em busca das raízes⁹ do Brasil.

Na década de 1950 o Amazonas vivenciava um período de crise pós-decadência do segundo ciclo da borracha. Ponderar sobre esses contextos é necessário para mergulharmos em um capítulo importante da trajetória tesquiana, posto que foi a partir desse olhar historiográfico que o grupo buscou um pensamento a contrapelo, questionando a narrativa hegemônica sobre o sistema socioeconômico e cultural amazonense. Desse modo, retomaremos a seguir alguns episódios basilares para se compreender o panorama econômico e social da região Norte.

O Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945) no intento de integrar a região Amazônica a outras regiões do país e recuperar sua economia após o declínio da borracha, iniciou uma grande campanha de migração nacional, principalmente no Nordeste. Foram arregimentados migrantes nordestinos para ocupar a região Norte em busca de uma “promessa de vida digna com muitos benefícios”, cujo episódio ficou conhecido como “Batalha da borracha”, promovida pelos Acordos de Washington (WASHINGTON, 2009) durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Esse acordo previa ajuda ao Brasil com investimentos principalmente de infraestrutura e material bélico, mediante a concessão, por parte do governo brasileiro, de sua principal matéria-prima, a borracha. Vale ressaltar que os incentivos para a ocupação dessa região começaram desde 1940, com distribuição gratuita de passagens, solucionando, em parte, o problema da seca que os nordestinos enfrentavam e angariando mão de obra barata para um tipo de extrativismo ainda problemático, iniciando assim o segundo ciclo da borracha.

Muitos órgãos governamentais foram criados a fim de garantir a segurança dos “soldados da borracha” como ficaram conhecidos os mais de 50 mil migrantes que se aventuraram em busca de novas perspectivas de vida, atraídos pelo sonho de ter sua terra, água

⁷ O Teatro de Arena foi um grupo surgido em 1953, encabeçado por José Renato, que tornou-se um dos principais grupos teatrais do país, trabalhando sobre o prisma da nacionalização do teatro brasileiro. Dentre sua trajetória destacam-se os trabalhos de Augusto Boal, Vianinha e Gianfrancesco Guarnieri

⁸ Na época, grupo teatral inicialmente formado por estudantes de Direito do Largo São Francisco (SP), fundado em 1958 por José Celso Martinez Correa, Carlos Queiroz Telles e Amir Haddad, é um dos principais grupos teatrais do país, com pesquisas e experiências estéticas inovadoras, resultando em espetáculos memoráveis como *O Rei da Vela*, em 1967.

⁹ Retomando a discussão iniciada pelos modernistas, buscando a partir do folclore falar do homem brasileiro.

em abundância e ajuda financeira para a família.

Não obstante, chegando ao seringal, a realidade era bem diferente. O aparato montado pelo Estado Novo não chegou a se expandir pelo interior da Amazônia. O SESP, que, sem dúvida, fez um trabalho sem precedentes em termos de saneamento, nunca saiu das cidades e nem chegou próximo a um seringal do Acre. Medicamentos que deveriam ser distribuídos gratuitamente, como a atebrina no combate à malária, eram descaradamente vendidos pelos seringalistas. A Rubber sem dúvida se esforçou para manter o abastecimento dos seringais, vendendo seus produtos em Rio Branco por preços bem razoáveis para um tempo de guerra, mas ninguém fiscalizava o repasse na caderneta do seringueiro (GUILLEN, 1997, p. 98).

Após 1945 essa economia diminuiu gradativamente com o fim da Segunda Guerra Mundial. Os americanos voltaram a comprar a borracha asiática, que aos poucos foi substituída pela sintética. Muitos migrantes que conseguiram retornar – dado que cerca de vinte mil nordestinos padeceram de fome e malária – voltaram em péssimas condições de saúde (GUILLEN, 1997). Seráfico (2005) pontua que desde os Acordos de Washington o Amazonas tornou-se órfão de políticas públicas de ajuda ao desenvolvimento da região, pois a esfera federal estava preocupada, naquele momento, com o processo de industrialização do país.

Com base nesse acontecimento que atravessa até hoje o imaginário da vida urbana, a decadência do que ficou conhecido como o segundo ciclo da borracha provocou novamente o abandono da cidade de Manaus, principalmente para uma classe burguesa que lamentou e enfatizou incessantemente o descaso público. A urbe que chegou a ser a segunda cidade brasileira a receber energia elétrica em 1896 (FUNDO MUNICIPAL DE CULTURA, 2016), com altos investimentos ingleses em infraestrutura, paulatinamente sofreu os efeitos do abandono lidando com o apagão constante de um sistema irregular de rodízio de energia.

Entretanto, Selda Costa nos traz outra perspectiva do discurso de desamparo pós-borracha: “Isso é o discurso da elite, mas para o trabalhador foi ótimo sair do seringal, sair do toco que eles estavam amarrados lá e poder abrir-se para outras perspectivas, não foi uma coisa simples nem fácil, mas saiu” (COSTA, 2019). Esse ponto de vista soma-se a outras críticas em relação ao ciclo da borracha, pois para Filgueiras a questão da identidade amazônica também foi ameaçada pela exploração econômica sofrida na região:

O quê que Manaus tem a ver com a Amazônia? Eu tenho a impressão que a classe média tem uma consciência de culpa fantástica [...]. Porque a borracha não deixou tradição nenhuma. Nem família rica a borracha deixou. Os comerciantes que estão ricos hoje são pós-borracha. As famílias que tinham dinheiro foram embora, aqui ficou o comércio, e os serviços públicos que os

ingleses tinham feito e ficou se deteriorando aqui porque não tinham mais como se sustentar. Até que chegou a Zona Franca para trazer dinheiro e essa beleza que a gente vê aí, e transformou a cidade numa grande favela. [...] Essas coisas nós [TESC] tentamos situar, essa história do Amazonas, mas não de uma maneira panfletária: “O seringueiro explorava, o seringalista explorava os seringueiros...”, a gente colocava o seringueiro como pessoa, como os seringalistas, que são gente, quem explora gente é gente. (FILGUEIRAS, 2019).

Ainda por essa ótica, após este ciclo, Manaus enfrentou um êxodo urbano em consequência da alta taxa de desemprego, pois era incipiente a ação do poder público em melhorias para a cidade. Já na segunda metade do século 20 ocorreu uma inversão, um alto êxodo rural em busca de melhores condições na capital que, todavia, eram escassas diante das demandas da população. Sobre essa situação Souza complementa o pensamento de Filgueiras:

O Amazonas viveu a mais avassaladora erosão cultural durante o “ciclo da borracha”. A moderna mentalidade colonialista do imperialismo, livre do salvacionismo mercantilista, mas fincada nas raízes dominadoras da antiga sociedade extrativista portuguesa, afastou o Amazonas de sua própria identidade. É uma das características do colonialismo moderno, que o europeísmo da *belle-époque* nos deixou (SOUZA, 1978, p. 103).

De acordo com Souza, a situação era de calamidade geral, em todos os setores “essa noção de abandono adquirida pela depressão viria colaborar para a irresponsabilidade, o oportunismo e o arrivismo tão do espírito da elite amazonense, que cada vez mais propagou este discurso” (SOUZA, 1978, p. 141). É justamente o comportamento da elite amazonense e suas contradições que o TESC identificou e utilizou como material para denúncia e combate nas peças ditas “comédias políticas”¹⁰ escritas por Márcio Souza, que veremos no terceiro capítulo.

A bancarrota da borracha, afinal, atingia a todos. A infraestrutura construída pelos ingleses dismantelava-se junto aos casarões das famílias que deixavam o estado. A energia elétrica era um privilégio e as notícias sobre a vida política brasileira chegavam com atraso de semanas. A falta de perspectivas para o futuro e o saudosismo pelo passado dito glorioso desenharam o retrato da sociedade amazonense.

Em relação à efervescência econômica nos anos 1950 no Brasil, baseada na industrialização, sobretudo com a criação da Petrobrás em 1953, resultou na expansão acelerada

¹⁰ Termo que nomeia o conjunto de peças revistas pelo autor no livro “Teatro III”. Tais peças são: *As folias do látex*, *Tem Piranha no Pirarucu*, *A resistível ascensão do boto Tucuxi* e *Ação entre amigos*.

das cidades e no alastramento de favelas às zonas periféricas. Em Manaus, segundo Aldísio Filgueiras (2019) antes da instalação da Zona Franca “havia diferença de classe, mas não havia desigualdade, ninguém passava fome em Manaus”. A Zona Franca era um projeto de lei desde 1957, mas somente dez anos depois concretizou-se:

[...] Aí a coisa começa a degradingolar, porque as escolas não estavam preparadas para a grande demanda de alunos, a cidade não estava preparada para uma grande demanda de empregos, a cidade não estava preparada para uma grande demanda de saúde, a cidade não estava preparada para coisíssima nenhuma. Tudo o que se pensou aqui foi: “Bom, nós vamos ganhar, nós vamos sair daquele momento de frustração” (FILGUEIRAS, 2019).

O rápido crescimento da cidade mudou bruscamente as ordens urbana, social e econômica, refletindo principalmente sobre o modo de vida das classes desfavorecidas. Manaus nos anos 1950 possuía 139.620 habitantes, nos anos 1960 a população foi para 175.343 e na década de setenta, quando se desenvolve a Zona Franca, subiu para 314.197 habitantes. O auge demográfico deu-se na década seguinte: 642.492 habitantes (IBGE, 2010).

O projeto da Zona Franca de Manaus significou a integração da região amazônica à expansão capitalista nacional, parte de um projeto desenvolvimentista – com célere crescimento industrial no Centro-Sul do país – visando à soberania nacional sobre a Amazônia, beneficiando o capital estrangeiro e, de certo modo, justificado pelas reivindicações das elites locais, que apontavam a falta de políticas de investimento do governo. No entanto, Graça (1985) afirma que o projeto ia além, pois também visava dominar politicamente todo o território nacional e para exemplificar enfatiza que boa parte do território da cidade passou a pertencer ao Comando Militar da Amazônia (CMA). A isenção fiscal às terras distribuídas cuja extensão poderia ser comparada a alguns países da Europa e a apropriação das terras indígenas se tornou habitual, atraindo investimento de empresas multinacionais.

A expectativa pela chegada da “modernidade” tão almejada, prometendo terminar “de vez” com o marasmo pós-borracha, impactaram nos aspectos socioculturais da cidade:

O “industrialismo” [...] aparece como uma ameaça a despersonalização regional decorrente da padronização da produção e do consumo que suscita [...] para os perigos representados pelo “industrialismo” como meio de converter singularidades em “massa” (SERÁFICO, J; SERÁFICO, M, 2005, p. 107).

Iniciada a contextualização desse importante traço econômico, retomaremos o tema da

Zona Franca de Manaus no terceiro capítulo ao abordar a peça tesquiana *Tem Piranha no Pirarucu*, cujo objeto de crítica tratou desse modelo econômico.

Nesse período, Manaus, assim como Belém, sofreu mudanças na arquitetura urbanística, principalmente na ampliação das zonas periféricas sem condições de infraestrutura. Também não houve um projeto que anteviesse, por exemplo, a expansão da cidade em concordância com o fluxo dos rios que a cortavam, sendo que a maioria deles foi aterrado com o passar dos anos ou transformado em esgoto a céu aberto.

Do ponto de vista dos recursos humanos, os cargos de operariados eram ocupados por interioranos que se deslocavam para trabalhar nas fábricas do Distrito Industrial, sem nenhuma formação ou estudo técnico, com alto grau de analfabetismo em busca de um salário irrisório (COSTA; AZANCOTH, 2009; MOURA, 1997). O milagre econômico que surgia maquiava as ruas com vendedores de quinquilharias estrangeiras, sendo possível encontrar quaisquer coisas no comércio, porém, o preço do feijão ¹¹ era uma realidade ainda cara, resultado da real situação da economia (SERÁFICO; SERÁFICO, 2005). Não é o objetivo aprofundarmo-nos no assunto, porém, a questão de desvelar as reais consequências da criação da Zona Franca foram pioneiramente uma das pautas do Teatro Experimental do SESC em seus espetáculos.

Aldísio Filgueiras refletiu sobre sua geração secundarista, nas décadas de 1950 e 1960, que tentava se atualizar nas discussões¹² vigentes através do movimento estudantil:

E todos nós éramos gente muito jovem e estávamos interessados em discutir o nacional, o que era o Brasil, o que era ser brasileiro. Gozado, nós estávamos preocupados mais em sermos brasileiros do que amazonenses, ninguém se preocupava com isso, em ser amazonense (FILGUEIRAS, 2019).

Ainda que os debates em outros campos das ciências humanas fossem avançando em relação ao conceito de *nação*¹³, no campo das artes o teatro amazonense, comparado às outras

¹¹ Há uma matéria do jornal A Crítica de 1969 intitulada: “‘Manaus – uma cidade com fome’. Faltou açúcar. Não tem feijão. A batata começou a desaparecer. O caso do arroz importado é um escândalo. Os produtos hortigranjeiros e as frutas atingem preços astronômicos e só são adquiridos por uma minoria [...] O Amazonas continua importando tudo apesar de ter uma área fabulosa”. A matéria prossegue elencando outros pontos e ainda destaca as dificuldades da alimentação do amazonense, principalmente no que tange ao crescimento demográfico da região (A CRÍTICA, 1969).

¹² Outros episódios importantes ocorriam paralelamente no alvoroço da corrida desenvolvimentista da década de 1950: o suicídio de Getúlio Vargas; a construção de Brasília; a implantação da indústria automobilística e a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB, na tentativa de desenvolver o espírito de nacionalismo (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012).

¹³ Sobre o sentimento do nacionalismo vigente Filgueiras destaca: “No colégio Estadual, nós tínhamos uma preocupação com o social né porque, às vezes, era um nacionalismo abaixo o imperialismo norte americano, ‘viva a Petrobrás’ que tinha sido criada em 1954 [53], nos anos 50 e estou falando dos anos 60 já, que era recente tudo isso. E havia toda uma discussão nacional sobre... Nos anos 50 e 60, o Brasil estava em ebulição porque estava vivendo um período de democracia”. (FILGUEIRAS, 2019).

linguagens, foi o último a reagir.

Este debate dialogou diretamente com o conceito de *Nacional Popular*, desenvolvido na Itália por Antônio Gramsci, e tinha como premissa formular uma revolução passiva do povo e das classes intelectuais contra a cultura hegemônica, segundo Guinsburg (2009). No Brasil, entre as décadas de 1950 e 1970, o conceito foi difundido por Ruggero Jacobbi em seus diálogos sobre arte e política. O debate dos artistas de esquerda sobre o Nacional Popular no Brasil buscava compreender o país do ponto de vista da classe proletária e dos problemas inerentes da exploração do trabalho (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009). A maior parte desses artistas era do Partido Comunista e através da luta anti-imperialista despertava no campo cultural uma discussão sobre nacionalidade, que se expressou em distintos trabalhos deste período.

No âmbito cultural da Manaus da década de 1950 ligou-se o marasmo artístico ao provincianismo literário da *Academia Amazonense de Letras*. Jorge Tufic (1984) afirma que a Academia fazia as novas gerações sofrerem com o academicismo na arte e na literatura, valorizando padrões europeus que em outras regiões do país já estavam em declínio. A geração de 30, cuja proposta era de um panorama de crescimento intelectual em ações que impactavam Manaus, era formada por figuras renomadas como Álvaro Maia, Pereira da Silva, Leopoldo Peres, André Araújo, Arthur Reis, Benjamin Lima, entre outros, e foi interrompida por uma letargia da tradição literária. O cientista Djalma Batista declarou sobre esses acontecimentos em tom de desabafo: “Na verdade, sem pessimismo dissolvente, nem menosprezo pelo que é nosso, temos de convir que chegamos a um nível muito baixo de cultura, como resumo da mentalidade geral” (BATISTA apud TUFIC, 1984, p. 38).

Manaus teve de se reinventar. E esse papel precisamente recaiu sobre os jovens inconformados com a inércia que pairava na região. Foi por meio deles que um grande movimento de agitação e renovação cultural se formou: o *Clube da Madrugada*, fundado em 22 de novembro de 1954 por poetas, escritores e intelectuais de diversas áreas. Seu interesse foi pela modernização cultural da cidade, almejando uma aproximação com o que estava sendo feito no resto do país. Em meio ao isolamento geográfico, em um cenário com circulação restrita de livros e revistas, este movimento só foi possível porque quatro jovens aventureiros: Jorge Tufic, Farias de Carvalho, Alencar e Silva e Antísthenes Pinto foram para o Rio de Janeiro em 1951 em busca de novidades artísticas. A viagem ficou conhecida como *A Caravana*.

Em 1953 A Caravana partiu rumo a outras cidades do Norte e Nordeste com passagens por Fortaleza, Pernambuco e Pará. No Pará depararam-se com o grupo teatral amador *Norte*

Teatro Escola do Pará (NTEP)¹⁴ formado por Rui Guilherme Barata, Padre Serra, Mário Faustino e Angelita Silva, responsáveis pelo suplemento literário *Folha do Norte* (1946-1951), principal veículo do meio artístico. Belém ainda usufruía dos movimentos de cineclubismo, despontando no meio cultural da região Norte (TUFIC, 1984; BEZERRA, 2016).

A partir das viagens que resultaram em trocas de conhecimento entre quem ficou e quem viajou, o Clube da Madrugada, conforme salienta Jorge Tufic (1984), surgiu pioneiramente com a premissa de desmistificar o homem amazônico, assim como romper com a tradição academicista das correntes artísticas vigentes na cidade.

Ainda que ocorrido tardiamente em relação à Semana de Arte Moderna de 1922, o Clube é considerado um movimento exponencial modernista da região, notoriamente nas artes plásticas e na literatura. No tocante ao teatro, assim como em 1922, o gênero ficou de fora. O movimento desencadeou várias ações artísticas em Manaus junto à criação de cineclubismos, importantes meios para encontros, discussões artísticas e políticas (PÁSCOA, 2017).

O Clube da Madrugada reuniu intelectuais que, *a posteriori*, cada qual na sua área, desenvolveriam os vieses artísticos culturais da cidade, jogando luz às gerações seguintes, como Aldísio Filgueiras e Márcio Souza, futuros tesquianos.

2.1 *Vanguardas artísticas: formação de uma elite cultural nos trópicos*

Ainda nos anos 1950 ferveu a discussão sobre o “Brasil real”, principal assunto que impulsionou o Cinema Novo, ainda sob o aval do Partido Comunista Brasileiro (PCB)

Talvez o PCB – com esboço de “construção de uma (contra) elite de corte nacional” – tenha constituído nos anos 1950 e início da década de 1960, a ala esquerda de um movimento mais abrangente que apostava no desenvolvimento nacional com base na intervenção do Estado, modernizando a sociedade brasileira e tirando-a do “atraso”, rompendo com o poder dos latifundiários e ampliando significativamente os direitos sociais (RIDENTI, 2010, p. 75).

O cenário acima também refletiu o movimento de que trataremos aqui. O “olhar para si”, para seu território, seus dilemas sociais, possibilitou que novos temas fossem discutidos diante de sua realidade, em diferentes campos artísticos. A respeito disso, o Clube da

¹⁴ Grupo paraense de destaque no movimento de renovação teatral do Pará, criado em 1957 com exercício até 1962, formado por jovens que visavam, a partir da literatura, discutir o teatro e suas transformações sociais. (BEZERRA, 2016).

Madrugada inseriu-se como pioneiro na região.

Para início de conversa, seus membros eram majoritariamente poetas cuja intenção era criar um grupo livre de amarras e regras institucionais, um clube. A alvorada, que literalmente surgia durante a reunião sob uma árvore mulateiro, na famosa Praça da Polícia, serviu de inspiração ao nome do grupo: *Clube da Madrugada*. Dentre os presentes: Saul Benchimol, Francisco Ferreira Batista, Carlos Farias de Carvalho, José Pereira Trindade, Humberto Paiva, Raimundo Theodoro Botinelly, Luiz Bacellar, Celso Melo, Fernando Collyer e Bosco Araújo.

Esses tempos que apontavam excitação pela necessidade de renovação levaram os madrugueses a elaborar o *Manifesto do Clube da Madrugada*, veiculado na revista de suplemento *Madrugada I*, em 1955. Nesse manifesto é possível verificar os primeiros sinais de um pensamento sistematizado sobre o “atraso de meio século” do Amazonas (TUFIC, 1984, p. 27). O manifesto recusava os padrões de literatura, escultura, pintura e arquiteturas vigentes, afirmando que não havia autenticidade e aproximação deles para com a região. Sobre o campo da sociologia, o manifesto reiterava a necessidade da “[...] formação de uma elite iniciada nos assuntos da ciência do homem, em vista das necessidades amazônicas, a fim de que seja encarada a verdade social de nossas populações”. (TUFIC, 1984, p. 29).

Análises sobre economia e filosofia também são debatidas no documento, propondo que os próprios membros mergulhem nos assuntos a fim de avaliar economicamente a história da região, não se guiando pelo “simples” jornalismo da época conforme ressaltado na crítica, isto é, tratava-se de uma proposta de estudar os sistemas filosóficos por meio de seminários mediante a um diálogo com os métodos universitários. Por esse manifesto é perceptível a preocupação em se compreender o contexto do homem amazônico frente às mudanças destacadas. Era fundamental atualizar essas questões e a solução apontada estava nos movimentos artísticos de articulação sociopolítica.

Luciane Páscoa (2017) destaca o perfil ideológico da maioria dos membros do Clube, com uma aproximação ao comunismo, apontado como “comunismo libertário”, que consiste na recusa ao autoritarismo e a “busca de uma estrutura social que não venha a exercer qualquer forma de coação sobre o indivíduo” (PÁSCOA, 2017, p. 48), desenvolvendo uma proposta que agregasse a questão social, política e econômica para que isso “favorecesse alguma forma de propriedade coletiva dos meios de produção” (PÁSCOA, 2017, p. 48). Márcio Souza refuta tal afirmativa, concluindo que o idealismo instável do Clube mais se aproximava do “liberalismo burguês que propriamente para o marxismo legalista do populismo”, formando um grande jogo conciliatório, que confirmava o pensamento de esquerda no Amazonas como “uma espécie curiosa de teológica indignada” e não ultrapassava a visão da classe média sobre o populismo

(SOUZA, 1978, p. 152).

Embora haja controvérsias sobre o seu posicionamento político, o Clube da Madrugada representou um movimento cultural importante, impulsionando ações em poesia, artes plásticas e literatura. Realizou vários eventos pela cidade como lançamentos de livros, abertura e apoio a novas livrarias, organização de concertos de música, feiras de arte e veiculação de ensaios de temáticas socioeconômicas. Páscoa destaca que o Clube inovou ao promover eventos na rua, algo incomum, sendo a I Feira de Artes Plásticas, em 1963, a pioneira no Brasil. “O termo Arterna-rua foi empregado pelo Clube da Madrugada no Brasil muito antes do movimento tropicalista e da Nova Objetividade” (PÁSCOA, 2017, p. 50), conforme o grupo registrou no *Suplemento da Madrugada*, de 1966, onde se enfatizava a necessidade de levar arte ao povo, eliminando suas fronteiras.

No final de 1959, sob a direção de Aluísio Sampaio, o Clube recebeu novos artistas que constituíram uma segunda geração, dedicando-se fortemente ao cinema e à música. Os escritores Elson Farias, Bosco Evangelista, Márcio Souza, artistas plásticos como Hanneman Barcelar, Óscar Ramos e os estudiosos de cinema Cosme Alves Netto, Ivens Lima (que aproximaram o Clube das ações em torno dos estudos cinematográficos), dentre outros, contribuíram para alargar o agito cultural de Manaus. Como todo movimento, teve seus períodos fecundos e ociosos, mas, indubitavelmente, formou a vanguarda do modernismo no Amazonas:

Causou-nos forte impressão o movimento de renovação artística que encontramos na capital do Amazonas. Talvez seja Manaus a única cidade brasileira onde o movimento modernista de 22 só começou a ser estudado e debatido há coisa de dois anos [...] Fundaram, assim, o Clube da Madrugada (...) Um movimento renovador que merece o apoio e a admiração de todos os intelectuais do país. O CM pode figurar ao lado dos mais destacados movimentos de jovens artistas, que estão sendo realizados em muitas de nossas províncias, como sinal de uma nova mentalidade e promessas de um melhor futuro para as letras e as artes brasileiras (JORNAL DO BRASIL apud TUFIC, 1984, p. 40).

Muitos dos que passaram pelo Clube tornaram-se personalidades ilustres, como o poeta amazonense Thiago de Mello¹⁵, que por sua oposição política resistiu em exílio no

¹⁵ Poeta e tradutor amazonense (1926-), é um dos mais influentes do país com obras traduzidas para mais de 30 idiomas. Em seu exílio no Chile, tornou-se amigo e colaborador de Pablo Neruda. Seu poema mais conhecido é Estatutos do Homem. (ENCICLOPEDIA ENCARTA 2000, s/d).

exterior ao lado do político Leonel Brizola¹⁶ tornando-se uma figura de destaque internacional. Outros membros seguiram para a carreira política, como o ex-senador Jefferson Peres, além dos que se tornaram professores da Universidade do Amazonas (UA), posteriormente transformada em Universidade Federal do Amazonas (UFAM), em 1965.

Outro fenômeno importante que envolveu o Clube da Madrugada, ainda que não seja o mote deste estudo, foram as rádios. Nessa década, elas tiveram um papel importante, pois foram durante muito tempo a diversão e o meio informativo mais popular no estado. A função informativa englobava comunicação direta com a população do interior, enviando recados de parentes distantes e notícias do que acontecia na cidade por meio das transmissões radiofônicas¹⁷. Não por acaso a *Rádio Baré* manteve por muito tempo em sua grade o programa *Avisos para o interior* desempenhando o elo entre a capital e os lugares mais remotos.

Conforme situa Lobo (1987, 1994) a rádio surgiu do convívio manauara no final da década de 1930, sendo sua mais antiga emissora – a extinta Rádio Baré (1939) – responsável por incutir na sua programação, já nos anos de 1960, o programa *Os cantores da Bossa Nova* – uma inovação na época, pois tratava-se de difundir a Bossa Nova, gênero genuinamente brasileiro. A segunda rádio mais antiga é a *Rádio Difusora*, criada em 1948 e ainda em atividade com grande audiência nas programações populistas, na época passou a disputar a audiência com a Rádio Baré.

As duas rádios tinham seus auditórios ao ar livre e recebiam grandes nomes da rádio nacional como Dalva de Oliveira, Emilinha Borba, Cauby Peixoto, entre outros. Os espaços eram denominados *Maloca dos Barés* (Rádio Baré) e *Festa da Mocidade* (Rádio Difusora) e serviam também para festivais, peças teatrais, shows de variedades, e demais atividades culturais. Ambas também tinham seu “cast de associados”, ou seja, era formado por atores amazonenses que gravavam radionovelas e leitura de textos teatrais. Entre eles, nomes conhecidos na cidade como Alfredo Fernandes e Bia Palheta, do grupo Teatro Escola Amazonense de Amadores (AZANCOTH, 1993).

O Clube da Madrugada mantinha uma programação semanal na *Rádio Rio Mar*, intitulado *Dimensões* que, como proposta, veiculava conteúdos artísticos, desde músicas mais eruditas, “peças populares, poemas de modernistas como Drummond, Bandeira, João Cabral e

¹⁶ Foi um político brasileiro, governador do Rio de Janeiro (1991-1994) e Rio Grande do Sul (1959-1963) e fundador do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e do Partido Democrático Trabalhista (PDT). Assumiu a liderança da campanha da legalidade em defesa da posse de João Goulart em 1961.

¹⁷ Nas primeiras cenas filme de 1975 “*Iracema uma transa Amazônica*”, de Jorge Bodanzky, que foi censurado pela ditadura e só liberado na década de 1980, é possível ver o exemplo do papel das rádios. Lobo (1987) indica a pesquisa “O regatão e suas relações de comunicação na Amazônia” (BARBOSA, 1980) sobre o papel das rádios nessa comunicabilidade com o interior.

Cecília Meirelles, além de permanentemente entrevistar intelectuais da cidade ou visitantes ilustres” (LOBO, 1987, p. 22). O programa atingia apenas um nicho restrito, mas foi um dos responsáveis por repercutir propostas inovadoras no campo das artes. Na mesma rádio também havia o programa dos jovens da União de Secundaristas do Amazonas (UESA), que atuava desde os anos de 1950 sob o nome de *Voz Secundarista*. Em 1967 uma nova gestão decidiu renovar seu aspecto, com ar mais atualizado às questões juvenis, intitulando-se *Panorama*. Com pautas estudantis e artísticas que, consonante Lobo (1987, 1994), reuniu uma juventude contestadora: Aurélio Michiles (futuro cineasta), Cláudia Silva (TESC), Neide Gondim (professora e escritora), Antônio José Costa (professor) e Plínio Júnior (sobrinho do governador Plínio Coelho). Todos estes programas acabaram conforme o avanço do endurecimento da ditadura militar.

Se a rádio desempenhou um papel crucial até a década de 1970 – quando as atenções voltaram-se às primeiras televisões que chegavam a Manaus – o cinema inspirou, politizou e formou a mente dos jovens que ansiosamente esperavam pela sua programação. De acordo com Azancoth nos anos 1950, por exemplo, os lançamentos chegavam com cerca de três anos de atraso: “O cinema era tão importante em Manaus que um dos acontecimentos mais significativos da cidade era o aniversário do Cine Guarany, dia 6 de agosto, dia de gazeta de todos os estudantes” (1993, p. 18).

As casas de cinema abrangiam desde o público popular ao mais elitista, mas o que destacaremos a seguir é o papel desempenhado pelos cineclubes, o qual envolveu, além da exibição de filmes, debates acalorados sobre estética e política.

Os cineclubes representaram no Brasil pontos de encontro para discussão, promoção de novas ideias e combate ao comercialismo hollywoodiano e as chanchadas, tornando-se lugar ideal para militâncias. Lobo (1994) afirma que o desenvolvimento do Cinema Novo partiu desses encontros.

Foi pelo desejo de criar um curso de cinema em Manaus que se reuniram em 1962 diversos jovens que fundariam o *Grupo de Estudos Cinematográficos* (GEC), pioneiro na cidade. Segundo Souza (2015) o GEC nasceu dentro da proposta da Escola de Artes Cênicas e Musicais do Amazonas, empreitada do maestro Nivaldo Santiago. Embora o nome pareça abarcar também o teatro restringia-se à música e, posteriormente, ao cinema, com encontros de duas a três vezes por semana ministrados nas salas do Teatro Amazonas.

Cosme Alves Netto¹⁸ exerceu papel central, pois já se envolvera com a militância político-estudantil do Centro Popular de Cultura (CPC) e o Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes (UME), ambos do Rio de Janeiro. Sua influência junto à Cinemateca Brasileira e às embaixadas possibilitava a exibição de muitos filmes, principalmente do Leste Europeu. Netto acompanhado por Ivens Lima, radialista do programa *Cinemascope no ar* e crítico de cinema, e o padre, professor de filosofia e crítico de cinema Luiz Ruas – importante intelectual das artes manauaras – promoveram esse curso de cinema aos jovens interessados no tema, com o apoio da Secretaria de Educação.

Curiosamente, segundo a entrevista de Souza (2015) “o curso não era para formar cineastas, era para formar público, para que o público tivesse discernimento do que fosse assistir”, fomentando debates estéticos e políticos. Consequente outros membros também vincularam-se, como o próprio Márcio Souza, Joaquim Marinho, José Gaspar e os filhos do cientista Djalma Batista¹⁹: Djalma e Gualter Batista.

A partir da influência do GEC, Márcio Souza, enquanto secundarista, fundou no Colégio Salesiano Dom Bosco o *Cineclube Dom Bosco*. Este cineclube funcionou de 1963 a 1966, descontinuada-se uma interrupção em 1965 por causa do filme²⁰ polonês “Madre Joana dos anjos”, do diretor Jerzy Kawalerowicz, censurado pelos padres salesianos.

Em 1964 o GEC já era o terceiro cineclube mais ativo, segundo arquivos da Cinemateca Brasileira. Após um período de inação retornou em 1965 com a adesão de novos membros, entre eles Felipe José Lindoso, Roberto Kahané²¹ e Aldísio Filgueiras. Estes três, após algumas discordâncias sobre a programação, criaram o cineclube *Lumière*, somando-se a muitos grupos criados a partir do GEC.

No início do GEC cerca de 300 pessoas assistiam aos filmes, mas posteriormente seu

¹⁸ Manauara (1997-1996) foi um dos mais importantes representantes do cinema brasileiro e disseminador do movimento de cineclubismo. Exerceu durante muitos anos o cargo de diretor da Cinemateca MAM (RJ) o qual foi também fundador e curador por 40 anos, foi programador do Cine Paissandu e criador do programa de recuperação da memória do cinema brasileiro no Centro de Pesquisas do Cinema Brasileiro (CPCB). (FUNDO MUNICIPAL DE CULTURA, 2016).

¹⁹ A título de curiosidade, foi na companhia do Dr. Djalma Batista, grande intelectual e médico, que Márcio Souza ainda garoto conheceu o filósofo e escritor francês Jean-Paul Sartre, em visita por Manaus com sua companheira Simone de Beauvoir, na calçada do consultório médico de Batista, em 1960. (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2005).

²⁰ Azancloth (1993) afirma que um filme censurado no GEC foi “L’age D’or”, de Buñuel, convocando o comparecimento dos envolvidos para prestar esclarecimentos. Souza em entrevista também confirma o filme “L’age D’or”: “Há muitos anos atrás, eu estava viajando do México para Paris e encontrei o Glauber [Rocha] no avião. Ele falou que o Buñuel estava no avião, na primeira classe, e para irmos falar com ele. O Buñuel sabia dessa história. O Glauber disse a ele que eu era do Amazonas e ele sabia. Esse troço saiu até no *The New York Times*. E assim o GEC se acabou, não tinha mais condições de atuar”. (SOUZA, 2015).

²¹ Cineasta amazonense, vencedor de diversos prêmios e responsável por lançar e popularizar a figura de Silvino Santos pelo seu documentário “Silvino Santos, o fim de um pioneiro”, exibido como complemento do filme “Tubarão”, de grande sucesso.

público reduziu-se ao seleto número de 20 pessoas, geralmente jovens²² da elite, de acordo com Lobo (1994). De todo modo, o Grupo de Estudos Cinematográficos alçou voos conforme parte da matéria a seguir, de 2017:

O GEC representou a grande ruptura, o divisor de águas nas atividades cineclubistas em Manaus nos anos 60 e possibilitou a produção de vários curtas, que circularam em nível nacional, a descoberta do pioneiro Silvino Santos e a realização do Festival Norte do Cinema Brasileiro, em 1969. (SORANZ, 2017).

Ainda segundo essa matéria, o GEC tinha ligação com várias embaixadas estrangeiras, com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e com a Cinemateca Brasileira em São Paulo, o que permitiu ao grupo uma seleta programação, que compreendia desde os filmes considerados clássicos do cinema norte-americano até o novo cinema europeu. Sua constante atividade possibilitou aos membros participarem das jornadas de cineclubes nacionais com exibição de curtas, como foi o caso de Márcio Souza e Joaquim Marinho, representantes do grupo em Salvador no ano de 1965. Os contatos permitiram trocas com outros cineastas destacados do Cinema Novo, como Walter da Silveira e Paulo Gil Soares. É nesse mesmo ano que Glauber Rocha vai a Manaus, logo após sair da prisão, para gravar o seu primeiro curta-metragem a cores chamado “Amazonas, Amazonas”, por encomenda do Departamento de Propaganda e Turismo (DEPRO), segundo Lobo (1994). Glauber fez o curta após a produção de “Deus e o Diabo na terra do sol” (1964) e antes de “Terra em transe”²³ (1968), ambos considerados clássicos do Cinema Novo.

Em 1967, na ocasião da IV Jornada de Cineclubismo, em Fortaleza, foi lançado com sucesso o primeiro livro de Márcio Souza, que trouxe um debate pioneiro sobre as condições de fazer cinema na região Norte

O cinema amazônico proposto por Márcio pretende que o homem renasça do esquecimento. Esquecimento é a morte, é o isolamento, daí que ele defende que o homem amazônico “renasça” para os outros. Renasça como imagem-sujeito, imagem com autonomia, imagem documental e não mais a propaganda, a visão idealizada, a fortificação dos mitos no lugar da análise. Um cinema que dê a conhecer “a vida íntima do fato sociológico”. Reivindica

²² “Tanto que nessa época do TESC, dos cineclubes de Manaus, os filmes de Manaus, os filmes de arte... O barato não era tanto você assistir ao filme, o barato era após o filme você discutir o que o diretor queria dizer, a fotografia do filme. [...] Eu acredito que era isso que fazia do TESC [...] uma elite, mas era uma elite intelectual” (LEONG, 2019).

²³ Para entendermos como esses movimentos estavam interligados e se influenciavam, Caetano Veloso em entrevista afirmou: “Toda aquela coisa de Tropicália se transformou dentro de mim quando vi ‘Terra em transe’” (VELOSO apud FRAGA, 1996, p. 29).

o cientificismo como via capaz de unificar “estética e conhecimento histórico”. E também um cinema como fator importante de integração nacional, pela transformação socialista da sociedade (LOBO, 1987, p. 146).

Interessante esta citação de Lobo para pensarmos em como Márcio Souza esteve imbricado com as questões de seu tempo, começando pelo cinema, pois é no final dessa década que inicia a produção do seu primeiro longa “A selva”, lançado em 1972. O filme foi exibido em várias casas de cinema pelo país e representou o cinema brasileiro no Festival de Cinema em Moscou. Entretanto a real aproximação de Souza com a região se dará na experiência tesquiana, discutida mais à frente.

Prosseguindo sobre o GEC, veiculavam uma revista amazonense de cinematografia, a *Cinéfilo*, com críticas escritas pela maioria de seus membros. A revista teve quatro números até o golpe civil-militar, quando foi interrompida devido às perseguições dos filmes exibidos. As reuniões que chegaram a ocupar o Teatro Amazonas, passaram também pelas salas do SESC-AM e por último pela Biblioteca Pública, onde ocorreram aproximadamente até 1966 (SORANZ, 2017).

Podemos considerar que boa parte dos jovens que integraram o GEC, como Márcio Souza e Aldísio Filgueiras, futuramente tornariam-se, juntamente com outros nomes, a *intelligentsia* cultural da cidade.

Tendo em vista os principais movimentos que caracterizaram as mudanças culturais do Amazonas, poderemos, a partir de agora, focar na linguagem teatral, analisando o destaque do teatro universitário e o movimento de teatro amador. Tais ações voltaram-se, de certo modo, à modernização do pensamento teatral amazonense.

2.2 *Teatro universitário: experiência de modernismo*

Se existiu um movimento catalisador que proporcionou mudanças, fôlego e um aprimoramento dos amadores²⁴ brasileiros, esse movimento surgiu com o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), no final da década de 1930, pelas mãos de Paschoal Carlos Magno²⁵. O

²⁴ Segundo o Dicionário de Teatro Brasileiro, o teatro amador é designado como prática teatral de um grupo de pessoas movidas pela dedicação, sem dele tirar proveito econômico. Com a criação do Teatro de Estudantes do Brasil, por Paschoal Carlos Magno, esse movimento tornou-se organizado e trouxe novas perspectivas para a cena brasileira (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009).

²⁵ Paschoal Carlos Magno, nascido no Rio de Janeiro (1906-1980) foi uma figura pioneira importante para as artes brasileiras. Dentre suas muitas ocupações, foi ator, poeta, teatrólogo, diplomata, criador e agitador do Teatro do estudante do Brasil (TEB).

espetáculo representante foi *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, dirigido por Itália Fausta²⁶ e apresentado no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro (FONTANA, 2010).

Paschoal Carlos Magno foi um grande incentivador e agitador do movimento de teatro de estudantes. Seu primeiro objetivo era vincular os amadores aos artistas experientes para fortalecer um movimento nacional de teatro de estudantes. A mudança do pensamento ideológico do TEB foi transformando-se à medida em que se realizaram as sete edições do Festival Nacional de Teatro de Estudantes (FTE). Ação cultural que impactou de norte a sul do país, trouxe fôlego à cena teatral, segundo nos explica Carreira no ensaio “O teatro de grupo e a renovação do teatro no Brasil”:

A experiência de Paschoal Carlos Magno com o TEB apostou na vinculação dos amadores com artistas experientes com o fim de ampliar a formação dos jovens, e de buscar um movimento nacional de grupos estudantis. De fato, o TEB representou um modelo, suas turnês pelo país estimularam a criação de vários “tebs”, fortalecendo o teatro vocacional, mas com perspectivas renovadoras (CARREIRA, 2008, p. 2).

O TEB trouxe “renovação no repertório, a criação de uma nova classe de atores e a inserção da figura do diretor no teatro brasileiro [...] através da importação de ideias e modelos estrangeiros, oriundas principalmente de dramaturgias do teatro inglês” (FONTANA, 2010, p. 1). Diferentemente do século 19, em que predominou o modelo francês.

Essa renovação veio com grupos como *Os Comediantes*, responsável pela montagem icônica de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, e de artistas como Renato Viana, Álvaro Moreyra, Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade, precursores de atuações vanguardistas. Contudo o Teatro do Estudante foi basilar para se compreender a inserção de mudanças no teatro amador (FARIA, 2001).

Na década de 1950 podemos exemplificar o fervilhar do teatro com o importante papel desenvolvido pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criado a partir do teatro amador em São Paulo, em 1948, pelo empresário Franco Zampari, como um diferencial no modo de produzir e pensar a encenação teatral nesse período²⁷. No mesmo ano, também em São Paulo, foi fundada por Alfredo Mesquita a Escola de Arte Dramática (EAD), até hoje em exercício

²⁶ Fausta Polloni, mais conhecida como Itália Fausta (1879-1951), foi uma das mais importantes personalidades do teatro brasileiro. A convite de Paschoal Carlos Magno, dirigiu a montagem de *Romeu e Julieta*, estreada em 28 de outubro de 1938, no Rio de Janeiro, como espetáculo inaugural do Teatro de Estudantes do Brasil (TEB), lançando novas bases para um teatro brasileiro moderno, afinado com a época.

²⁷ Tin Ubbinatti afirmou: “O teatro que se fazia (teatro amador dos anos 50) era uma tentativa de se reproduzir o que o teatro profissional fazia (TBC)”. (URBINATTI, 2019).

(FARIA, 2001). Sobre a militância artística, o melhor exemplo viria do Teatro Paulista de Estudantes (TPE), do qual Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho faziam parte. Posteriormente, em 1956, o grupo fundiu-se ao Teatro de Arena. A proposta dos dois grupos, *a priori*, era diferente, pois o TPE tinha uma visão política mais acentuada e naquele momento esse não era o perfil do Arena, até que houve a fusão dos grupos, resultado da parceria e do apoio de ambos, e a entrada de Augusto Boal na direção (ROVERI, 2004).

Em 1958, surgiu o primeiro texto de Gianfrancesco Guarnieri *Eles não usam black-tie*, um marco na dramaturgia brasileira por discutir os problemas nacionais com o protagonismo da classe operária. A peça, apresentada no momento de extrema dificuldade financeira do Arena, acabou posicionando-os em um novo patamar devido ao seu inesperado sucesso, com o teatro assumindo a luta de classes à luz do materialismo histórico. O episódio permitiu a realização do *Seminário de Dramaturgia*, revelando que discutissem em suas dramaturgias o realismo crítico brasileiro e a obra brechtiana (CAMARGO, 1996). Na década de 1950 a 1960 havia um discurso adotado pelo teatro surgido a partir da compreensão do nacional-desenvolvimentismo em políticas que marcaram o país, como por exemplo a campanha “O petróleo é nosso”, combatendo os interesses estrangeiros em prol dos interesses nacionais (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012).

Sob todos esses aspectos, supõe-se que o teatro brasileiro tornou-se de fato “brasileiro”, por assumir temáticas sociais pertencentes à nossa realidade, revelando grandes nomes da dramaturgia e da encenação. Desse entendimento surgiu a reflexão sobre o nacionalismo, uma marca forte na busca pela *primazia nacional*, que, adotado aos aspectos cênicos e dramaturgicos “começa a se efetivar nos palcos e na literatura dramática um trabalho com ênfase no nacionalismo crítico associado à justiça de classe e à justiça social, com as respectivas reivindicações políticas, econômicas e sociais” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 142-143). Ou ainda conforme aponta Camargo (1996, p. 40), no seminário era possível discutir “questões que iam do teatro de Piscator à proposta para o Brasil do realismo socialista, ou realismo crítico (para os países que não tinham feito a revolução socialista)”.

Grandes mudanças estruturais no teatro foram promovidas pelos amadores e movimentos estudantis Brasil afora. As ações do Centro Popular de Cultura²⁸ (CPC) impulsionaram debates e estratégias para a promoção cultural que reuniu jovens intelectuais

²⁸ Criado em 1961, pela União Nacional dos Estudantes (UNE), no Rio de Janeiro e reuniu artistas de diversos seguimentos sob o prisma de uma “cultura nacional, popular e democrática”, através da conscientização da classe proletária. Suas diretrizes privilegiavam o caráter didático, posicionamento crítico, engajamento político nas ações e em se estabelecer diálogo. Esse movimento difundido Brasil afora durou de 1961 a 1964, quando foi interrompido pelo golpe civil-militar.

dispostos a trabalhar a arte voltada para um público periférico, revendo o papel do artista nesse contexto (FRAGA, 1996). Ainda que, com revisionismo crítico sobre a experiência cepecista, como fez Oduvaldo Vianna Filho²⁹ – dramaturgo e militante do partido – as ações do CPC estimularam e agitaram uma geração importante em diversos segmentos.

No Amazonas³⁰ não seria diferente, o movimento de teatro de estudante teve impulso significativo com as ações da União Nacional dos Estudantes (UNE). Impulso esse que se contrapôs ao teatro da época, de cunho sacro religioso. Até a década de 1960 havia diversos grupos espalhados pelos bairros, entretanto, as peças em sua maioria eram pastorinhas (autos natalinos), comédias ligeiras e peças litúrgicas da igreja católica³¹ tiveram papel fundamental em difundir o teatro ainda que com objetivo religioso. Desse modo, até aquele momento era costumeiro realizar um teatro moralista.

Apesar de o engajamento político dos jovens ter ganho força com a UNE e ter se concretizado, contudo, como afirmam a seguir Costa e Azancoth, um grupo de teatro formado por estudantes universitários só foi realidade em Manaus no ano de 1961

A União dos Estudantes do Amazonas (UEA) passou a participar ativamente dos debates das grandes questões nacionais, como a campanha “O petróleo é nosso” [...] Muitos estudantes amazonenses tiveram a sua formação política desenvolvendo atividades na UEA, nas agremiações estudantis ligadas a ela e marcando presença constante nos congressos realizados pela UNE (2001, p. 463).

Virgílio Barbosa (ex-ator do Teatro Juvenil) e Francisco Vasconcelos (membro do Clube da Madrugada), ambos do curso de Direito e do movimento estudantil da União dos Estudantes do Amazonas, certificaram-se da necessidade da criação de um grupo de Teatro Universitário percebendo a realidade vigente em outras localidades. Virgílio Barbosa e Ediney Azancoth uniram seus ideários artísticos e Francisco Vasconcelos representou o apoio da UEA. Tudo parecia encaminhar-se bem e então nasceu então o Teatro do Estudante Universitário, pela União dos Estudantes do Amazonas, conhecido como TEUA, em 1961 (COSTA; AZANCOTH, 2001).

²⁹ Reflexão vista em: “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”, lançada pela Revista Civilização Brasileira, no caderno especial “Teatro e realidade brasileira”, em julho de 1968. Aqui utilizada a versão de 1984 da Revista Problemas, Publicação Teórica e Informativa.

³⁰ Quando nos referimos ao Amazonas, estamos referindo-nos à capital de Manaus, o polo desses acontecimentos. Só tivemos informações pulverizadas sobre teatro realizado no interior, anos depois, através de grupos que se apresentaram em Manaus, conforme registraram Costa e Azancoth (2001).

³¹ Na paróquia São Sebastião foi organizado pelos padres Capuchinhos a Casa da divina providência, com um teatro de 500 lugares. Foi de lá que surgiu o Teatro juvenil, bem conhecido na cidade (AZANCOTH, 1993).

Grupos teatrais de diversas regiões do país foram atualizando seus temas para questões vigentes, contudo, o grupo TEUA não incorporaria tais interesses. Um dos motivos foi a falta de adesão ao movimento teatral por parte dos estudantes do Movimento Estudantil, uma vez que criava uma dedicação a mais para aqueles jovens, o que obrigou o chamamento de atores do Teatro Juvenil³², os quais estavam longe dessas discussões. Isso pode ter determinado, segundo Costa e Azancoth (2001), a escolha do texto *As mãos de Eurídice*³³, monólogo que representaria uma solução mais fácil considerando a falta de atores. O drama de Pedro Bloch, sucesso na época, revela um conflito familiar trágico entre um pai de família casado que abandona sua esposa pela amante Eurídice. O enredo não dialogava com um grupo que surgia da militância juvenil. Contudo vale ressaltar essa como uma significativa mudança para os padrões teatrais da época, pois “começamos a deixar para trás os envelhecidos dramas sacros paroquiais e os milagres da paixão de Cristo que tantas vezes vivemos com entusiasmo” (AZANCOTH, 1993, p. 26)

No ano seguinte, o TEUA foi convidado para o *IV Festival de Teatro de Estudantes*, organizado por Paschoal Carlos Magno. O grupo recém-criado representou a instituição com elenco misto dos cursos de Direito, Economia, Enfermagem, além de atores do Teatro Escola³⁴ e do Teatro Juvenil. O que podemos dizer deste início é que não havia ainda um consenso em apresentar textos que expusessem conflitos emergenciais em diálogo com os impasses que o país estava passando.

Para participar do festival eram necessárias duas montagens: uma adulta e outra infantil. A primeira categoria foi representada pela peça *Beata Maria do Egito*³⁵. A narrativa traz a saga da beata Maria do Egito, seguidora de padre Cícero e líder da revolução dos romeiros contra os latifundiários. Por esse ponto de vista sua abordagem temática é mais sofisticada que a anterior e discutia um tema social em pauta, a luta popular *versus* o poder oligárquico. Já a peça infantil *A enjeitada*, de autoria de Américo Alvarez³⁶, levou ao palco figuras clichês como o demônio e a virgem Maria. Segundo Costa e Azancoth era “ingênua, boba e piegas. Mal selecionada talvez pela falta de textos disponíveis” (2001, p. 468). A aproximação com o Teatro

³² Grupo de jovens fundado em 1946 por padres Capuchinhos.

³³ Texto escrito em 1949, por Pedro Bloch, foi uma das peças mais montadas da dramaturgia brasileira, considerado o primeiro monólogo a ser encenado, também com sucesso no exterior (ROCHA, s/d). Prado (1996) afirma que o pensamento de Bloch, médico de formação, estava ligado aos interesses comerciais não pelo dinheiro, mas por assemelhar suas escolhas ao gosto do público.

³⁴ O Teatro Escola, fundado em 1944, foi um dos grupos mais duradouros de Manaus, com 25 anos de trajetória, dirigido por Gebes Medeiros.

³⁵ De Rachel de Queiroz, escrita em 1958. (LITTERA, 2008).

³⁶ Artista amazonense, ex-integrante do Teatro Escola, conhecido no universo infantil com o personagem Vovô Branco.

Juvenil e o Teatro Escola, somado à participação de Américo Alvarez (nome representante do teatro infantil no elenco) provavelmente motivaram a escolha por esse texto.

As peças estrearam no FTE em janeiro de 1962, em Porto Alegre, sem ao menos terem sido apresentadas ao público manauara. O jovem elenco não fazia ideia de como era participar de um Festival em meio a jurados renomados e atores que estavam iniciando a carreira, mas que futuramente seriam nomes bem conhecidos, como Sérgio Mamberti e Lílían Lemmertz.

A beata Maria do Egito rendeu aplausos em cena aberta a Ediney Azancoth, premiado entre os dez melhores atores do festival. Esse reconhecimento aos amadores de Manaus levou empolgação ao grupo, experiência que os marcaria profundamente. Apesar da premiação, na crítica a seguir de Fernando Peixoto, é possível ver o quão longe o grupo estava dos debates sobre as questões de seu tempo

[...] Repertório geralmente bem selecionado. É bem verdade que alguns conjuntos, por diferentes motivos, não possuem responsabilidade artística mais apurada, encenando peças de Rachel de Queiroz, Pedro Bloch, [...] Outros insistem em uma temática que não interessa ao espectador brasileiro, ou são estritamente comerciais. Mas muitos outros grupos já revelam a compreensão do momento histórico do teatro brasileiro, escolhendo ou peças nacionais de qualidade ou textos estrangeiros que, efetivamente significam algo para o nosso espectador e para o nosso teatro. [...] Só examinando em particular cada caso poderíamos compreender, sem injustiça, os propósitos dos grupos. O teatro amador tem seus problemas e limites específicos (PEIXOTO, 1997, p. 317).

Mesmo limitado, o fato de ser teatro amador não abalava a motivação e dedicação dos atores, que não o viam como um teatro menor. Na época a maioria dos grupos eram de amadores, sempre em busca do sonho do sucesso profissional, como o ator Moacir Bezerra enfatizou: “Bem feito ou mal feito, era o que a gente tinha, era o que a gente queria fazer, era o coração acima de qualquer técnica” (BEZERRA, 2019).

Nesse período a repercussão da renúncia do presidente Jânio Quadros e a organização comandada por Leonel Brizola, herói da campanha legalista para a efetivação da posse do vice João Goulart, favoreciam o clima de tensão no país, resvalando em ações artísticas, mas que não repercutia no movimento teatral manauara.

O contato que se teve por muito tempo provinha das grandes companhias, como as de Barreto Júnior, Procópio Ferreira, Dulcina-Odilon, dentre outras que privilegiavam repertórios de sucessos, com o primeiro ator em evidência. Tais influências certamente dificultavam novas transformações:

Do Rio de Janeiro e São Paulo chegavam ecos das mudanças no Teatro Brasileiro, falava-se de *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, *Revolução na América do Sul*, de Boal, e *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha. No entanto, essa inovação teatral parecia ocorrer em um mundo distante, principalmente para quem acabava de abandonar o teatro de orientação religiosa e alguns, como eu, nunca tinham saído de Manaus (AZANCOTH, 1993, p. 26-27).

É importante abrir um breve parêntese para frisar ao leitor que estamos tratando do modelo teatral vigente nos anos 1960, mas tem-se registros de teatro profissional de primeira grandeza na cidade desde o século 19:

O teatro que impera nas temporadas de Manaus, entre 1890 e 1918, um teatro profissional, inscrito nas avançadas relações de mercado. Poucas cidades brasileiras experimentarão este fenômeno. O teatro feito por amadores desaparecerá quase que completamente. Manaus receberá um contingente de músicos, atores, atrizes, cantores líricos e bailarinos, oriundos dos mais diversos quadrantes da Terra, que se instalarão e formarão uma classe teatral. Além desses fixados, centenas de companhias nacionais e estrangeiras farão temporada em Manaus. Tanto essas companhias, quanto as produções locais, contarão com uma verba de incentivo retirada dos cofres públicos, mas o risco correrá por conta dos empresários. Durante quase trinta anos os palcos de Manaus serão territórios exclusivos dessas trupes compostas por artistas aventureiros decididos a enfrentar os rigores dos trópicos. (FUNDO MUNICIPAL DE CULTURA, 2016, p. 30).

Voltando-nos ao depoimento de Azancoth é possível traçar o caminho que a modernização percorreu na cidade. A grande inovação para o período, no teatro amazonense amador, foi justamente desvincular-se dos teatros de orientação moralista e finalmente contatar outras propostas de forma e conteúdo.

A importância do FTE propiciou um intercâmbio de ideias inovadoras aos jovens do TEUA, pelos espetáculos apresentados, de Guarnieri a Sartre, e pelos debates que mencionavam teóricos ainda de pouca familiaridade, como Brecht, Stanislávski e Grotowski. “Os meninos do Amazonas” – como eram paternalistamente chamados por Paschoal Carlos Magno – faziam teatro por idealismo, de forma empírica, sem se preocuparem com grandes técnicas ou embates teóricos (AZANCOTH, 1993).

Após o festival o grupo participou de uma semana cultural realizada no Cine Polytheama, pelo CPC³⁷ junto à UNE, estimulando a agitação e o pensamento de um “teatro para o povo”. Com essa premissa encenaram a “Canção do subdesenvolvido”, de Carlos Lyra,

³⁷ “A presença cultural cepecista era relevante nas principais capitais brasileiras, especialmente no início dos anos 60, em que a agitação política e cultural não se restringiu ao eixo Rio-São Paulo” (RIDENTI, 2000, p. 74).

em formato de jogral, com canto e expressão corporal³⁸. O TEUA desta vez apresentou textos curtos de teor inegavelmente político (COSTA; AZANCOTH, 2001). Entre as atrações ocorreu a exibição do filme “Cinco vezes favela”, composto por cinco episódios dirigidos por cineastas que despontavam no Cinema Novo, além da apresentação da peça brechtiana *A exceção e a regra*, do Teatro Universitário do Pará.

Após esse evento criaram-se algumas hipóteses sobre o término do TEUA. Segundo Costa e Azancoth (2001) ele se deu após a reação conservadora da direita, junto à desaprovação dos padres salesianos do Colégio Dom Bosco – tradicional colégio da cidade – e à falta de motivação dos estudantes para prosseguir. Fraga afirma que após o golpe houve uma total desarticulação dos movimentos estudantis e a recém-criada universidade³⁹ e o corpo estudantil foram impedidos de “universalizarem seus conhecimentos, e ainda se encontravam em fase de seus primeiros passos” (FRAGA, 1996, p. 40).

Pouco tempo depois, no ano de 1964, ocorreria o golpe civil-militar no país e o amadurecimento artístico e intelectual, o avanço das organizações sociais, políticas, estudantis e partidárias foram interrompidos com o fim da democracia. Os rumores que faziam todos acreditarem em uma revolução em curso no país, em busca de igualdade e liberdade, desmanchou-se no ar. Contraditoriamente o próprio Partido Comunista (PC), difusor de tais ideias, de modo genérico, pregou a conciliação de classes de forma simultânea, o que dificultava a concretização dos sonhos idealistas. No que concerne a tal incoerência, o crítico literário e professor Roberto Schwarz afirmou que a ideologia do Partido Comunista era “combinável com o populismo nacionalista dominante, cuja ideologia original, o trabalhismo, ia cedendo terreno” (1992, p. 63). Mas isso não impediu que houvesse resistência da esquerda política, pelo contrário, sua produção intelectual era predominante nesse período (FRAGA, 1996; SCHWARZ, 1992).

Os discursos da arte e da política cada vez mais uniam-se, sobretudo pelo movimento dos principais grupos de agitação da época: o Teatro de Arena e o Teatro Oficina em São Paulo, o Movimento de Cultura Popular⁴⁰ (MCP) em Pernambuco, o Grupo Opinião e o Centro

³⁸ Ibid.

³⁹ A Universidade foi criada pela Lei Federal 4.069-A em 12 de junho de 1962, no entanto, a Universidade do Amazonas instalou-se somente três anos depois, em janeiro de 1965, 39 anos após desarticular-se como Universidade de Manáos. A UA transformou-se em Universidade Federal do Amazonas (UFAM) pela Lei nº. 10.468, em junho de 2002. (UFAM, s/d).

⁴⁰ O Movimento de Cultura Popular de Pernambuco nasceu em 1959, na gestão da prefeitura de Miguel Arraes e convergiu na sua candidatura ao governo do Estado. Mesmo iniciado com finalidades eleitorais sua importância foi enorme, abarcando no país uma grande parcela da população analfabeta. Além disso, havia interesse real em melhorar a vida da população mais vulnerável, principalmente a camponesa. O Movimento que teve inspiração

Popular de Cultura, ambos no Rio de Janeiro. A dramaturgia colocou-se no cerne das discussões do pensamento de esquerda e foi seu principal veículo de comunicação. Em Manaus, Filgueiras endossa o fato ao discutir o sentimento dos jovens nesse período:

Então há uma euforia no Brasil de desenvolvimento, de perspectiva de desenvolvimento, agora, o que era desenvolvimento nesse momento para a gente, era ser parecido com os países industriais da Europa, os Estados Unidos, que parecia também com a União Soviética, que os trabalhadores teriam tomado o poder. Mas não foi bem assim, foi mais complicado. Nós queríamos e parecia que estava nas nossas mãos isso, nós, garotos apaixonados pela ideia da transformação (2019).

Já em 1965, dois anos após o esfacelamento do TEUA, um grupo de jovens da Faculdade de Ciências, Filosofia e Letras, frequentadores do GEC, passaram a reunir-se e tornar-se-iam algumas das personalidades do pensamento das artes no Amazonas, com destaque para: Nereide Santiago⁴¹, Neide Gondim⁴², Roberto Evangelista⁴³, Ediney Azancoth⁴⁴, Aquiles Andrade⁴⁵, Aldísio Filgueiras⁴⁶ e Deocleciano Bentes⁴⁷.

Foi a partir desses encontros que formou-se o grupo *Decisão*, dentro da Universidade do Amazonas. Seguindo as premissas estéticas do Grupo Opinião⁴⁸ (RJ), sua montagem intitulada *O ciclo das águas* era intercalada por poesias e músicas, baseada no livro recém-lançado do poeta Elson Farias, membro do Clube da Madrugada (COSTA; AZANCOTH, 2001).

O trabalho seguinte decorreu do clima de tensão que as organizações populares de diversos segmentos estavam enfrentando pelo endurecimento do regime da ditadura. A

“cristã e reformista” utilizava o método emancipador de Paulo Freire para alfabetizar adultos. Esse modo de pensar a educação preconiza conceber a leitura aliada à visão de mundo do sujeito aprendiz, fazendo-o enxergar o seu entorno e levando-o a refletir sobre sua condição social e política (SCHWARZ, 1992).

⁴¹ Nereide Santiago tornou-se professora universitária da Universidade Federal do Amazonas, dramaturga e diretora teatral do grupo A RÃ QI RI. Seu principal trabalho teatral debruçou-se sobre a pesquisa da dramaturgia de Qorpo Santo. É uma das diretoras de destaque no Amazonas.

⁴² Foi professora da Universidade Federal do Amazonas e escritora de referência sobre os temas da região. Sua principal obra é “A invenção da Amazônia”, lançada em 1994 e reeditada em 2007 pela Editora Valer.

⁴³ Artista plástico amazonense, ganhador de vários prêmios pelo Brasil.

⁴⁴ Professor secundarista de Filosofia, ator, diretor, dramaturgo e escritor. Foi um dos grandes nomes do teatro manauara e unanimidade quanto à sua importância na fundação e participação de diversos grupos teatrais, sendo querido em todos os meios “é da esquerda, da direita, do centro, de qualquer lugar, falou do Ediney... Ele era uma figura assim” (MENÃO, 2020).

⁴⁵ Participou do movimento teatral de Manaus e seguiu a carreira de cineasta.

⁴⁶ Esses nomes são encontrados no livro de Costa e Azancoth (2001), porém, questionando a participação de Filgueiras, ele nega ter feito parte do grupo *Decisão*.

⁴⁷ Nascido em Manaus, irmão de Márcio Souza, foi um renomado professor e jornalista, e ainda presidiu o Sindicato dos jornalistas do Amazonas.

⁴⁸ Projeto de resistência cultural da esquerda brasileira em torno de um grupo. Fundado em 1964 com espetáculo homônimo e direção de Augusto Boal, seguiu até 1983. (GRUPO Opinião, s/d).

atmosfera de perseguição motivou a escolha do texto *O Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. “Foi nesse clima que iniciamos a montagem [...] Alertados de que a plateia estava cheia de policiais disfarçados de ‘policiais’. O nosso temor era que fôssemos espancados no palco” (AZANCOTH, 1993, p. 33).

O medo a que se refere Azancoth era cotidiano em outros estados, como no caso mais famoso que envolveu o espetáculo *Roda Viva*, de Chico Buarque, dirigido por José Celso Martinez Corrêa. O episódio deu-se no Teatro Ruth Escobar, invadido por apoiadores do regime que espancaram o elenco, incluindo a atriz Marília Pera e a equipe técnica. Em Porto Alegre, a cena lastimável voltou a se repetir. A peça foi censurada (RIDENTI, 2000).

A encenação de *O Romanceiro da Inconfidência* também foi composta por músicas e poesias. Interessante notar o foco político do grupo, que utilizou poemas que evocavam a luta pela liberdade no Brasil do século 18 permeados por elementos dramáticos, épicos e líricos, em conjunto com músicas de protesto da época. Temos então um grupo alinhado com temáticas de seu tempo histórico.

Como os festivais de música da TV Record impulsionavam e premiavam novos cantores, como Chico Buarque e Geraldo Vandré, o terceiro e último trabalho do Grupo Decisão foi inspirado nesse movimento da MPB, intitulado *De Daomé a Nelson Cavaquinho*. O texto reuniu novamente músicas e poesias que acompanhavam a história da música popular brasileira (COSTA; AZANCOTH, 2001) e embora a televisão fosse inexistente em Manaus, as novidades sobre o festival chegavam pelas rádios e pelos jornais vindos do Sul (AZANCOTH, 1993).

Ao que consta, o grupo circulou por diversos lugares, desde sindicatos, periferias até clubes da elite social. Quando se apresentaram no prestigioso Ideal Clube, receberam Cr\$ 100.000,00⁴⁹ (cem mil cruzeiros) de cachê, o que para a época, no contexto de amadorismo, era incomum (FRAGA, 1996). Todavia o que era para ser considerado um ponto positivo, pois denotava que possuíam abertura para dialogar com diferentes públicos em diversos lugares e ainda com reconhecimento, não agradou aos jovens da esquerda mais ortodoxa, que os apelidou de “Macacos da burguesia” (COSTA; AZANCOTH, 2001, p. 482).

Posteriormente o Decisão vinculou-se à UEA e com este apoio produziu sua primeira peça: *Quem casa quer casa*, de Martins Pena, em 1966. Empecilhos e entraves com a UEA, dentre outros dilemas, culminaram no término dessa parceria e pouco tempo depois no fim do grupo.

Com a extinção da UEA foi criado o Diretório Central dos Estudantes (DCE), novo

⁴⁹ Se esse valor fosse convertido para a moeda Real, a quantia atual seria de R\$36,36.

órgão de representação estudantil. No ano seguinte, em 1966, os remanescentes Ediney Azancoth, Aquiles Andrade e Deocleciano Bentes formaram o *Teatro Universitário do Amazonas* (TUA). Mais amadurecido, o grupo apresentou uma proposta concreta de trabalho ao escolher a comédia *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, de Gláucio Gill, apresentada no Teatro Amazonas e que já havia sido adaptada para a televisão pelo Teatro Oficina, em 1965 (TEARO OFICINA, 2008). A montagem fez sucesso e arrancou elogios, segundo destacado pelos periódicos da época, em razão do papel consciente que o grupo desempenhara sobre o período vigente. Isso deu-se graças ao fato de encenarem uma peça que satirizava a figura de um general em tempos de governo militar. Com essa mesma peça ganharam da Secretaria de Educação e Cultura do Estado Cr\$ 2.500,00 (dois mil e quinhentos cruzeiros) quantia que viabilizou sua ida ao Acre.

Após uma circulação pelo Acre, em 1967, o TUA, que já havia tido contato com textos brechtianos, iniciou a leitura de “*A exceção e a regra*, a opção mais viável diante das limitações técnicas do grupo” (COSTA; AZANCOTH, 2001, p. 488). Enfatizamos que foi o primeiro texto de Bertolt Brecht encenado no Amazonas.

Nesse mesmo período, Márcio Souza retornara do curso de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo (USP), com referências de diversas expressões artísticas, tanto do cinema quanto do teatro

Realmente o ensino para gente era um prazer, além do mais a noite, além dos filmes que passavam na cinemateca, na Associação de Amigos, você podia ir ver o *Que delícia de guerra* com direção do Ademar Guerra no Teatro Nydia Lícia, ou ver *Marat Sade* que estava em cartaz, ver o Oficina com a *Vida impressa em dólares*, *Andorra*, depois *O Rei da Vela*. O teatro lá... Mesmo a Cacilda fazendo *Esperando Godot*... O teatro em São Paulo... Eu ficava deslumbrado com aquela cidade. (SOUZA, 2019b)

Por esse depoimento é possível identificar a efusão artística deste período que tornou São Paulo o grande polo teatral, pois experimentava-se as grandes transformações que se difundiam pelo resto do país. Ao retornar, Márcio Souza agregou-se ao TUA para auxiliar na pesquisa musical. *A exceção e a regra* estreou no Teatro Amazonas sob a direção de Aquiles Andrade⁵⁰. O que sabemos sobre a direção de Andrade é pelo depoimento de Whibbe

Ele era um diretor, sabe aqueles diretores que se preocupam com o detalhe do ator, a mão... “agora o pega o cigarro, tem que fazer isso...”. E o Moacir adorava. Era isso, ele adorava ser marcado. E o Aquiles era esse diretor. O Aquiles tinha uma linha de direção que o perfeito era você fazer o cara

⁵⁰ Foi Secretário de Segurança e depois tornou-se delegado, segundo depoimento de Stanley Whibbe (2019).

reproduzir exatamente como a realidade. Então, para montar os textos americanos, o desejo, o... Era o Aquiles! (WHIBBE, 2019).

Segundo Costa e Azancoth (2001) a montagem mesclou aspectos da linguagem do teatro realista e experimentou inserções de quebras brechtianas, como a disposição dos refletores “colocados no chão do palco, projetavam luz nos atores, fazendo surgir no telão imagens compostas de sombras em movimento” (COSTA; AZANCOTH, 2001, p. 489). Foram três apresentações no mês de janeiro de 1968, no Teatro Amazonas. Ainda no ano anterior, os jovens haviam recebido pessoalmente o convite de Paschoal Carlos Magno para a participação no *V Festival de Teatro de Estudantes*, no início de 1968, no Rio de Janeiro. Os jornais locais convocaram a população manauara para prestigiar o teatro dos estudantes:

O Teatro Universitário do Amazonas apresentará novamente hoje, pela última vez em Manaus, a peça de Bertold [sic] Brecht, “A exceção e a regra” que obteve um extraordinário sucesso em sua primeira apresentação na noite de anteontem no Teatro Amazonas. A apresentação é uma promoção do próprio TUA e do Diretório Central dos Estudantes e o traje para a apresentação de hoje será esporte, com entradas a preços populares de (NCr\$ 2,00) (A CRÍTICA, 1968b).

Outra matéria do mesmo jornal, após destacar o grupo, faz a seguinte crítica “Resta apenas a certeza de que os amazonenses saberão estimular e aplaudir os 12 jovens [...] Sem esperar que primeiro eles vençam no Rio para somente depois termos que dizer amém a opinião dos outros sobre o que realmente é nosso” (A CRÍTICA, 1968b). Notamos que a discussão de valorização e estímulo ao teatro manauara é latente e de certo modo amparada pela imprensa, entretanto, pelo teor da crítica há falta de apoio por parte da sociedade amazonense em prestigiar o teatro da cidade.

Para apresentarem-se no FTE novamente era exigida uma peça infantil. Além de *A exceção e a regra* foi também escolhida *O circo de bonecos*⁵¹, de Walter Quaglia, com supervisão artística de Ediney Azancoth. O excerto atesta o êxito logrado

Sob os aplausos do público carioca que lotou o Teatro Nacional de Comédia, os doze universitários que compõem a delegação do Teatro Universitário do Amazonas abriram sábado à noite o V Festival de Teatro Nacional de Estudantes, com a apresentação da peça protesto *A exceção e a regra* de Bertolt Brecht, autor-coqueluche em meio ao público do sul do país. A peça apresentada três vezes em Manaus, conquistou nosso público que pouco a

⁵¹ No livro de Costa e Azancoth (2001) consta o texto de Quaglia, entretanto uma matéria do jornal *A Crítica* “TUA vai estrear amanhã *A exceção e a regra*” afirmava que a peça é de Oscar Von Pfuhl.

pouco aprende a gostar de teatro e também teve grande aceitação em meio ao público do Rio (A CRÍTICA, 1968c).

A chamada de atenção pode ter dado certo, pois o público compareceu às apresentações do TUA. Já outra nota foi mais precisa nas críticas, ainda que de modo atenuado, pois fez um panorama dos dias do Festival enfatizando as vaías durante a fala do governador Negrão de Lima e aclamação às críticas feitas por Plínio Marcos ao governo. Referente ao TUA, a mesma nota sublinhou que os aplausos, embora de pé e com o teatro lotado, foram menos favoráveis ao grupo. Afirmou que o júri surpreendeu-se por não esperar tanto do teatro amazonense, visto que não havia nenhum curso teatral na região, e criticou a gesticulação dos atores, ainda problemática. O jornal finaliza apontando que Brecht exige muito dos atores, o que justificava o mau desempenho (A CRÍTICA, 1968a).

Sobre a premiação, os amazonenses foram duplamente recompensados: o prêmio de melhor ator, entre os dez melhores do Festival, foi para Roberto Evangelista e o de mérito Negrão de Lima para a montagem de *A exceção e a regra*. A crítica jornalística de Manaus recebeu os jovens com louvor, nomeando-os como significativos representantes do teatro amazonense. Sobre a montagem infantil não foram registradas considerações a respeito. A temporada no Rio de Janeiro possibilitou mais uma vez a troca dos jovens com o cenário artístico frenético de peças em cartaz, como *O Rei da Vela*⁵² encenada pelo Teatro Oficina.

Com um caminho curto mas consistente, houve, no segundo semestre de 1968, a reapresentação da peça de Bertolt Brecht e mais duas novas montagens: *O homem da flor na boca*, de Luigi Pirandello, e *O diário de um louco*, de Nikolai Gogol. As peças garantiram uma temporada de dois meses do Teatro Amazonas e circulação pela cidade.

Finalizadas as apresentações era o momento de um novo texto, foi escolhido então *Zona Franca, meu amor*, de Márcio Souza. A peça foi muito influenciada pela arrojada montagem de *O Rei da Vela* (1967), do Teatro Oficina, que caracterizava o “retrato de um Brasil ‘gangrenado’, com sua burguesia cínica, seus pobres explorados, seu capitalismo atrasado e dependente do capital americano, aparecia em cena com vigor, deboche, anarquismo, irreverência e violência verbal e gestual” (FARIA, 2001, p. 10)⁵³. A montagem do grupo paulista inspiraria ainda a prática de Souza junto ao TESC.

⁵²A peça encenada pelo Teatro Oficina “ganharia impacto artístico e político nacional, propondo uma revolução ideológica e formal” (RIDENTI, 2000, p.161). Que encontraria paralelos no Cinema Novo e no Tropicalismo.

⁵³ O Oficina também inspirou muito o diretor Nielson Menão que comenta com orgulho sua experiência na noite de estreia de *O Rei da Vela*, sentado próximo a Caetano Veloso: “Quando eu vi o Oficina eu fiquei de cara, minha cabeça bagunçou geral, aí eu entendi: “Caraca, eu posso fazer o que eu quiser no teatro, eu posso fazer o que eu quiser no palco” (MENÃO, 2020).

Com esses espetáculos pode-se dizer que o TUA estava igualando-se às demais pautas dos grupos brasileiros. No entanto o trabalho de leitura foi interrompido pelo desfalque de duas atrizes, pois o pai, temeroso pelo tenso momento político em que o país atravessava, impediu a participação das filhas na montagem. O TUA seguiu adiante elegendo o teatro do absurdo como novo carro-chefe, no processo de *O futuro está nos ovos*, de Eugène Ionesco, que também foi interrompido (COSTA; AZANCOTH, 2001).

Finalmente, uma última tentativa de sobrevivência foi realizada e esta pode ser considerada uma semente para o surgimento do TESC, objeto deste estudo. É importante frisar que essa história possui duas versões. Vejamos a primeira: Nielson Menão, futuro fundador e diretor artístico do TESC, atracou em Manaus com um navio cargueiro, a se aventurar. Na viagem conheceu muitos passageiros e dentre eles Luiz Barbosa, que por casualidade era amigo de infância de Ediney Azancoth. Consequentemente, após ser apresentado a Azancoth, foi convidado a acompanhar um ensaio do TUA. Mediante a aproximação, finalmente Menão sugeriu a montagem de *O espião*⁵⁴, um dos quadros dramatúrgicos de *Terror e miséria do III Reich*, de Bertolt Brecht. A proposta foi aceita com o objetivo de ampliá-lo para um espetáculo (COSTA; AZANCOTH, 2009).

Em contrapartida, Menão (2020) desconhece a primeira versão e contou a sua própria, que envolvia uma longa aventura, desde São Paulo, Chile, passando por Argentina, Santarém... Até desembarcar em um navio cargueiro da Marinha

Aí passou um navio da Marinha e eu peguei carona da Marinha brasileira de Santarém a Manaus. Foi aí que eu cheguei em Manaus, conheci pessoas interessantes [...] Eu achava que tinha uma estrada de Manaus para o Chile, lá por cima, eu não tinha a menor noção de nada. Aí eu fui descobrir que eu estava preso numa “ilha”. Tinha o rio Amazonas, que era um mar, e atrás uma floresta, e agora? [...] Aí no segundo dia a primeira coisa que eu faço, eu sempre fazia, sempre me virei assim, eu chegava num lugar e ia procurar um teatro, alguma coisa relacionada ao teatro, que era o que eu sabia mais ou menos fazer ou conversar sobre isso, né [...] Eu fui procurar também um lugar que tivesse estudantes, porque eu falei: “Poxa, estudante é mais fácil estar ligado nesse negócio de cultura e tudo mais”. Foi quando eu conheci o Roberto Evangelista [...] começou a me apresentar pessoas na cidade e foi quando eu conheci o Aldísio, logo na sequência (MENÃO, 2020).

Sobre a experiência de *O Espião* o diretor conta que percebeu que o grupo parecia perdido, sem saber em que caminho investir, então sugeriu esse texto como uma proposta de

54 A aproximação com Brecht já vinha de sua experiência com Mauro Rasi. Na época era difícil o acesso a textos teatrais, tanto que o texto utilizado foi uma versão portuguesa que Nielson tinha em mãos, intitulada *Delator*, e que precisou ser traduzida.

montagem mais simples, baseado no momento de tensão do país, de delação, embora Manaus ainda não tivesse experimentado de fato os desmandos da ditadura “e lá em Manaus, curiosamente, a censura ainda não tinha chegado. As coisas que estavam acontecendo aqui no Sul não estavam acontecendo lá, era bem diferente” (MENÃO, 2020). Roberto Evangelista, por sua vez, abraçou a ideia, mas nem todos do grupo foram tão receptivos. O fato de ser um “estrangeiro” causou certo estremecimento, especialmente por Aquiles Andrade, diretor das montagens anteriores, conforme relatou Menão.

De acordo com o ensaio escrito por Carlos Michiles⁵⁵, o convite para ser o filho delator na peça veio de Menão enquanto frequentava a mercearia de seu pai, que entre um gole e outro de cachaça, apresentou a proposta. Carlos Michiles fez então o personagem (o filho espião) que pertencia à juventude nazista de Hitler e observava o comportamento de seus pais, em casa, para possivelmente delatá-los à guarda nazista.

Aproveitando alguns elementos do TUA – Teatro Universitário do Amazonas, partimos para uma montagem que nos levou, aproximadamente um mês, ensaiando hoje aqui, amanhã ali, para depois encená-la no teatro de arena do Colégio Estadual do Amazonas. Com esta peça, procurávamos mostrar uma realidade agressiva, passada e escrita, na década de 30, mas que mantinha pontos e aspectos coincidentes com nossa envolvente realidade brasileira (MICHILES, 1979).

O texto acima, escrito no calor dos anos de chumbo, reflete sobre a coragem daqueles jovens de encenar uma peça que expunha contradições de perseguição política em uma cidade como Manaus que, apesar de fervilhar com a recente Zona Franca, ainda se assustava com manifestações políticas – como a realização da missa simbólica para o jovem secundarista Edson Luís, em março de 1968, assassinado por policiais militares no Rio de Janeiro.

Sobre as características da encenação, o diretor Menão (2020) lembrou ter sido um espetáculo de sucesso, resultado da competência de todas as pessoas envolvidas que não mediram seus esforços. A peça tinha *slides*, uma novidade “ainda mais em Manaus [...] Então eu tinha assim, falava determinada frase, congelavam no palco e aí aparecia o projetor e projetava as coisas que estavam acontecendo em São Paulo, acho que foi 68”. Nas imagens eram projetadas passeatas e a repressão da polícia nos movimentos de agitação. De fato, a utilização desse recurso era difícil pelos obstáculos técnicos e financeiros. Costa e Azancot (2009) documentaram o uso da ferramenta também pelo grupo Sete (abordaremos mais adiante)

⁵⁵ Ator da peça *O espião* e futuro ator do TESC. Escreveu o ensaio “TESC: Cacos dos sonhos que nos cortam até hoje”, em 19 de fevereiro de 1979, cedido gentilmente para este estudo.

e pelo TESC, onde foi bastante utilizado.

Um registro muito interessante desse período é que o TUA ainda circulou por diversos bairros. Michiles (1979) descreve a experiência de uma apresentação no bairro São Raimundo, na época, ainda periférico: ao final da peça houve uma discussão com os trabalhadores, fato citado por ele com preciosismo, pois naquele momento interessava-se mais em “sacudir o marasmo que predominava na época do que necessariamente qualquer pretensão de inovação artística” (MICHILES, 1979, p. 04). Menão ainda enfatiza outra apresentação, no bairro São Jorge, dentro de uma igreja cercada pela polícia federal – pois ela não podia, na época, invadir as igrejas – e acabou sendo uma aposta do grupo para não sofrer repressão. “E Manaus nunca tinha visto coisa desse jeito, entendeu? Ainda mais com uma coisa tão... assim forte como é o Brecht” (MENÃO, 2020).

O espião também foi apresentado no II Festival⁵⁶ de Cultura em 1968, em Manaus no Teatro Amazonas, e conquistou os prêmios de melhor espetáculo (AZANCOTH, 1993) e também de melhor direção para Menão (A CRÍTICA, 1969c). O valor de Cr\$ 1.000.000,00⁵⁷ (um milhão de cruzeiros) do prêmio deveria ser gasto na compra de refletores, porém o ator responsável por viajar e trazê-los desapareceu com o dinheiro, interrompendo o caminho promissor do grupo. O TUA dispersou-se como a maioria dos grupos anteriores, contudo, em consonância com Costa e Azancoth (2009), a semente do Teatro Experimental do SESC surgiu deste grupo, registrando sua participação na modernização teatral do Amazonas.

Em 1968 o período obscuro intensificou-se com a promulgação do Ato Institucional número 5 (AI-5)⁵⁸. Peixoto (1989) conclui que se tratou de um golpe dentro do golpe (o primeiro em 64 e o segundo pelo AI-5), um instrumento fascista, ilegítimo e brutal para extinguir as liberdades democráticas e algemar as expressões artísticas. Tudo parecia acontecer ao mesmo tempo no país, além dos episódios marcadamente políticos houvera também: a chegada do movimento *hippie*, o Tropicalismo⁵⁹, as vanguardas europeias, o som eletrônico... Tudo sentido paulatinamente em Manaus.

Neste contexto, em meados de 1969 surgiu um grupo independente que, embora não tivesse nenhuma ligação com o teatro universitário, caracterizamos como uma experiência

⁵⁶ No livro “No palco nem tudo é verdade”, de 1993, Ediney Azancoth afirma que o festival que premiou o grupo foi o I Festival de Teatro Amador, revelando uma divergência de nomenclatura em relação ao livro “Cenário de Memórias – Movimento teatral em Manaus 1944-1968”, de 2001, em que também assina coautoria.

⁵⁷ A quantia em moeda real hoje equivaleria a R\$363,64.

⁵⁸ Medida que concentrou poderes absolutos ao general presidente.

⁵⁹ Tendência estética ligada aos espetáculos do Teatro Oficina e a efervescência cultural no Brasil nos anos de 1967 e 1968, também remetendo-se ao Tropicalismo, pertencente a um movimento mais amplo que envolve artes plásticas, arquitetura e, posteriormente, a música (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009).

moderna a sua única montagem intitulada *Luar sob Danúbio* (LSD), influenciada por diversas correntes, principalmente após a estreia do filme “2001 – Uma odisseia do espaço”, de Stanley Kubrick (1968). A princípio possuía sete integrantes e por isso foi chamado *Grupo Sete*, mas depois novos componentes foram compondo o grupo. O período de sua fundação compreende o momento em que o TESC entrou em atividade.

Sobre o grupo, seu lema era “É estúpido escrever cem páginas, quando basta uma” e pode-se dizer que teve uma proposta de vanguarda em *Luar sob Danúbio*⁶⁰, segundo seu diretor era “uma montagem sintética com base no movimento futurista de Marinetti (1915) na Itália” (A CRÍTICA, 1969f). O texto, criado de forma quase coletiva segundo Azancoth (1993), reuniu como fio condutor o filme “Esse mundo é dos loucos”, de Felipe Brocca, escritos de teatro futurista do italiano Filippo Marinetti, alguns textos de Shakespeare e de outros autores, além de conter números de dança. A peça, que tinha tudo para ser uma confusão dado o caráter coletivizado e aparentemente sem nexos, conquistou a plateia do Teatro Amazonas em 1969 (COSTA; AZANCOTH, 2009).

A narrativa apresentava uma cidade evacuada por uma ameaça de bomba nuclear, restando apenas os loucos que tentam comunicar-se com a plateia. A mensagem da peça segue sendo atual “Os loucos são os artistas que, impedidos por obstáculos concretos, não conseguem comunicar-se com seu público, e, sem outras perspectivas, se destroem contra as grades que os separam da plateia” (A CRÍTICA, 1969d). Alguma semelhança com a censura não é mera casualidade.

Ainda nesse mesmo ano participaram do III Festival de Cultura e entre seus concorrentes estava o *Teatro Jovem de Manaus* (TEJOMA)⁶¹ com a peça *A bicicleta do condenado*, de Fernando Arrabal, e o Teatro Experimental do SESC com *Eles não usam black-tie*, *Calígula* ou *Como cansa ser romano nos trópicos* e o infantil *A árvore que andava*. Em meio a dissensões o grupo Sete levou o prêmio de melhor espetáculo. Ao lado do TESC essa montagem configurou-se como inovadora, surpreendendo o público presente. Mas o clima não foi tão amistoso, pois Menão acusou o júri de não compreender a inventividade cênica presente

⁶⁰ O enredo apresentava uma cidadezinha ameaçada por um míssil, culminando na fuga desordenada dos cidadãos que deixavam os doentes mentais para trás. Os personagens são apenas identificados por números; no cenário, um ciclorama branco onde foram projetados *slides* com textos e imagens; a boca de cena é gradeada com cordas e os objetos colocados e retirados pelos atores, dependendo do quadro. A luz negra foi utilizada pela primeira vez no palco Amazonense, provocando um efeito de viagem alucinógena no espectador. Ficha técnica: Ediney Azancoth, Expedito Teodoro, Luiz Cláudio, Moacir Bezerra, Roberto Costa, Leila Von Tropowsky, Mirtes Camelo, Antônio Brandão. Direção geral de Aquiles Andrade; assistência de Ediney Azancoth; sonoplastia de Roberto Evangelista; Cenografia: Moacir Bezerra e cenografia de Mirthes Camelo (COSTA; AZANCOTH, 2009).

⁶¹ Grupo fundado por jovens em 1968, nas dependências da igreja de Santa Luzia, e por isso, inicialmente se intitulavam Grupo de Teatro Santa Luzia, posteriormente Teatro Jovem de Manaus. Um diferencial é que gozavam de autonomia nas decisões das montagens. Teve duração de quatro anos (COSTA; AZANCOTH, 2009).

também na encenação tesquiana, muito por causa de não terem de fato assistido à montagem, o que abordaremos mais adiante (COSTA; AZANCOTH, 2009).

De acordo com Costa e Azancoth (2009) o sociólogo pernambucano Gilberto Freyre⁶² esteve na plateia do festival e, admirado com a montagem, fez o comentário: “É um trabalho impressionante não só pelo efeito visual como também pelas interpretações seguras dos atores. Surpreendeu-me como Manaus possa ter um grupo de teatro de tão alto nível. É um trabalho de grupo profissional (apud COSTA; AZANCOT, 2009, p. 29-30). Novamente, a surpresa de que Manaus poderia abrigar grandes atores e um teatro de qualidade não era só uma percepção de Freyre, mas de grande parte dos críticos teatrais da época quando entravam em contato com o teatro nortista. Mas salientamos algumas considerações a respeito. Se por um lado a montagem teve inovações técnicas, de outro, havia ingenuidade: “eles queriam fazer uma coisa mais psicodélica, mas todo mundo era careta, nunca nenhum deles tinha fumado um cigarro de maconha na vida, entendeu, era tudo uns ‘burguesinhos’, era um pessoal da burguesia. E eles fizeram uma coisa boba” (MENÃO, 2020).

Posteriormente ao festival o grupo ainda voltou ao palco do Teatro Amazonas para uma pequena temporada e algumas apresentações pelo interior e, pelo que atestou o jornal *A Crítica* (1969i) tinham uma montagem em vista: *Romeu e Julieta nos anos 2000*, baseada em Shakespeare, mas o trabalho não prosseguiu e dispersaram-se sem maiores explicações. Mais uma vez a prevalência da efemeridade teatral.

Retornando aos exemplos de grupos universitários, há um pouco estudado e que contribui para entendermos a relação entre teatro e sociedade em Manaus, principalmente pelo debate político proposto na sua *práxis*. O *Grupo de Teatro Universitário do Amazonas* (GRUTA), que merece uma análise devido aos raros materiais⁶³ a respeito.

2.3 GRUTA: teatro de agitação em Manaus

O GRUTA consolidou-se na Universidade do Amazonas (UA), formado majoritariamente por universitários dos segmentos de filosofia e da área da saúde. Bebiam do discurso existencialista e foram vozes singulares de contraponto ao TESC naquele momento, sendo a principal referência de teatro de agitação política nos anos 1970 em Manaus.

⁶² Fundador do Centro Regionalista do Nordeste em 1924, em Recife, com o objetivo de unir os interesses do Nordeste com a discussão em torno dos aspectos sociais, econômicos e culturais. Resultando no I Congresso Regionalista do Nordeste, em 1926. (FREYRE, 1977).

⁶³ Existe apenas uma publicação sobre o grupo, escrita pelo filósofo Marcos José: **Gruta, a flecha do teatro cabocão**. Manaus: UFAM, 1993

Seus integrantes reuniram-se bem antes de firmarem-se como grupo universitário – rótulo que rejeitavam – na tentativa de realizar um “teatro popular”⁶⁴ desde 1960. O “desejo de realizar um grupo nos moldes do GRUTA já dominava nossos corações e mentes alguns anos antes. Nos últimos anos da década de 60, nós fizemos algumas investidas em direção àquele propósito, mas todas elas acabaram malogradas”, segundo Marcos José (1993, p. 3). Marcos José era a liderança artística que dirigia, escrevia e eventualmente atuava, mas o título de diretor era algo que rejeitava, “pois acreditava que o termo remetia a uma estrutura empresarial, que passava longe do formato de coletivo. Dessa forma, se denominava encenador” (LEÃO, 2019, p. 69-70), que para ele remetia a uma maior liberdade de criação. Rui Brito, ator e assistente de direção dessa fase, complementa: “Era muito coletivo. Muita gente dava ideia e, outra coisa, o Marcos era um cara tão criativo que nós estávamos com a peça toda preparada, toda pronta praticamente, e no outro dia ele [...] mudava tudo! Praticamente tudo”. (BRITO, 2019).

Essa ideia de grupo parece-nos pertinente de aproximar da experiência dos grupos de teatro engajado do ABC paulista, do mesmo período. Tin Urbinatti (2019) enxerga que a obra teatral nasce das relações de envolvimento do grupo e é esta relação que é posta em cena coletivamente.

De forma efetiva, nos anos 1970, Marcos José encabeçou a montagem do espetáculo intitulado *O julgamento de Om*, mas teve o título alterado para *Dimensão* por causa da censura. Marcos José era a liderança artística que dirigia, escrevia e, eventualmente, atuava, mas o título de diretor era algo que rejeitava “pois acreditava que o termo remetia a uma estrutura empresarial, que passava longe do formato de coletivo. Dessa forma, se denominava encenador”, que para ele remetia a uma maior liberdade de criação (LEÃO, 2019, p. 69-70). Rui Brito, ator e assistente de direção dessa fase, complementa: “Era muito coletivo. Muita gente dava ideia...” (BRITO, 2019). A narrativa era composta de distintas referências, entre elas os poemas do escritor George Heym e do poeta Ernst Stadler, ambos expressionistas, além de trechos de Bertolt Brecht, partes do livro de Eclesiastes (Bíblia), balé, diálogos curtos e música de Ígor Stravinsky. Conforme explica José (1993), o intuito era fazer o público imergir por completo na experiência densa da peça, propondo sobretudo um ritual de comunhão entre atores e público e eliminando a divisão entre palco e plateia⁶⁵. Vale lembrar que neste período no

⁶⁴ Compreendemos teatro popular segundo o olhar do grupo, um teatro que é mais próximo da população, não segue limitado à caixa preta e é itinerante.

⁶⁵ O TESC também realizou com *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos* a união entre palco e plateia, tema que será desenvolvido no segundo capítulo.

Brasil, desde meados da década de 1960, Artaud e Grotowski tornaram-se grandes referências, culminando em novos comportamentos, atitudes e novo olhar sobre o teatro (CAMARGO, 1996). E na década de 1970 essas experiências estavam a todo vapor em Manaus. Um ano antes, na mesma linha de teatro interativo⁶⁶, foi feita *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos* e no ano seguinte foi a vez de *Pastum*, ambas do TESC. Consideradas em certo nível peças de vanguarda e anarquistas, independente da qualidade cênica. Ou seja, um movimento era produzido a partir das temáticas que mobilizavam esses grupos pelo que chegava de influências, confluindo, a seu modo, nessas experiências.

A cena do julgamento de *Dimensão* efetivava a proposta de aproximação do público, a contar pela inserção da plateia convidada ao julgamento. Podemos supor, pelo título e pelas inspirações que o compuseram, uma possível influência expressionista⁶⁷, predominante naquele momento. Mas se atualizarmos à prática de Boal, também encontraremos paralelos. No caso desta cena não havia um coringa para a mediar o convite ao público – desempenhado pelo próprio encenador ao final – mas a estratégia utilizada aproxima-se do Teatro-fórum, em que o “espect-ator” sobe ao palco para intervir, propondo uma solução ou um desfecho diferente (LEÃO, 2019).

Após este episódio a necessidade de unirem-se fez ainda mais sentido: realizar um teatro mais próximo do espectador. Nessa época a ditadura impossibilitava reuniões, gerando uma sensação de desconfiança constante, e para se formar um grupo de teatro era necessário ir atrás das pessoas, de preferência, reunidas no mesmo lugar. Foi no Conservatório de Música da Universidade do Amazonas, junto ao Coral Universitário, que se tornou possível “achar” os demais integrantes. O objetivo era haver

[...] Um grupo onde cada componente tenha, mesmo que de forma diminuta, um entendimento de si mesmo. [...] um autoconhecimento mais amplo de que o teatro é a experiência presente de um jogo-sido em um jogo-sendo onde se reflete a história humana, cujo sujeito-engajado tanto como público-ator e ator-público, discerne este jogo-histórico para poder como agente transformador social desta situação existencial, participar criativamente da história (JOSÉ, 1993, p. 9-10).

O esforço do grupo resultou em um teatro de cunho social feito por jovens acadêmicos

⁶⁶ Não podemos esquecer de mencionar o papel do coro na peça *Roda Viva* (1968), do Teatro Oficina. Sua atuação foi revolucionária, interagindo e rompendo a relação palco e plateia.

⁶⁷ Identificamos certas influências do expressionismo alemão, na peça *As Trompas do Apocalipse* do Teatro Experimental do SESC, dirigida por Gerson Albano, considerada “enigmática”, segundo crítica de Márcio Souza (1984). Havia diálogos pontuais, figuras despersonalizadas, uma temática sacra e profana e o confronto entre os sexos masculino e feminino.

imbuídos das proposições de Jean-Paul Sartre e Karl Marx, na tentativa de adequá-las a uma *práxis* concreta. Naturalmente, tais condições confirmaram, ao fim, a participação de sete integrantes, com aspirações de atuar diretamente na comunidade.

Formado o grupo fez-se necessária a escolha de um nome que desse conta dos objetivos traçados. Marcos José (1993) afirma que partiram do pressuposto de não se limitarem meramente a uma sigla e nem se atrelarem apenas ao termo *universitário*. A união desses impasses resultou no nome GRUTA, que além de significar Grupo de Teatro Universitário do Amazonas, também carregou uma simbologia poética na palavra “Gruta” que seria uma “Relação parentesco com a caverna, útero do ente e do ser, que pela escuridão [...] se mostra como metáfora para fugir da possível ditadura linguística” (JOSÉ, 1993, p. 17).

Algo predominante nas colocações de José era a situação de classe que envolvia os integrantes do grupo: “Nós não tínhamos nem onde cair vivos, mas tínhamos, creio que ainda temos, a grande fortuna da cabocada: sensibilidade e garra” (1993, p. 4-5). Em outro momento, afirmou

[...] Vamos fazer um teatro com a riqueza material que possuímos: pele, osso, cabelo e unha. Um teatro com requinte de terceiro mundo disputando vaga no quarto. Um teatro literalmente pobre sem metáfora grotowskiana. [...] nada da ladainha: “a gente somos artistas mas o estado não ajuda”. Ora, que este estado fique com sua insensibilidade e sadismo, que nós ficamos defendendo nosso amor. [...] Não vai ser por falta de apoio público ou privado que vamos frustrar nossas necessidades artísticas (JOSÉ, 1993, p. 24).

O molde coletivo desobrigava a ideia de haver um líder específico, mas a responsabilidade de dirigir e eventualmente de escrever ficava a cargo de Marcos José, que renegava o título de *diretor*, uma vez que dizia não se tratar de uma empresa. Logo, o termo *encenador* foi por ele adotado como forma de maior liberdade poética na criação. Mais do que um grupo de teatro, eles consideravam-se dentro de uma estrutura particular:

O Teatro cabocão, além de ser a compreensão de nossa natureza Bio-Cultural, é também o conhecimento do processo de violência étnica, imposto pelo colonizador aos povos que geraram nossa formação deixando em nosso organismo psíquico o medo, a mágoa, o ressentimento, a culpa etc., para que tentemos a mudança histórica no tempo e espaço que vivemos desta herança psicológica. Daí não ter medo do cheiro do povo. [...] Não colocar o teatro como vanguarda revolucionária da miséria do povo, pois não se faz mudanças nas ideologias, que promovem a miséria, se aquele que está alojado nessa miséria não a compreendê-la em seu interior (JOSÉ, 1993, p. 56).

Teatro Cabocão é como autodenominou-se o teatro do GRUTA. O termo “cabocão” refere-se a caboclo, popularmente chamado de “caboco”, homem amazônico, mestiço. Esse teatro propõe uma busca dessas raízes a fim de aproximar-se do povo, das classes menos favorecidas. Sendo assim, a energia bio-cultural citada é a energia que perpassa esse caboclo no seu dia a dia, no modo de falar e agir. Seu referencial pauta o “conhecimento do quadro antropológico e filosófico do homem do Amazonas: seu corpo, seu sexo, sua voz, seu sentimento, [...] e, acima de tudo, sua leseira, que é sua maneira brejeira de brincar, zombar, driblar a chamada realidade” (JOSÉ, 1993, p. 28), assemelhando-se a alguns costumes indígenas que repercutiram no modo de ser do caboco amazônico. Energia essa prejudicada pelo processo de colonização da região, podendo o pensamento do grupo ser resumido em: para quê encenar Copeau, numa realidade pensada por brancos, se aqui embaixo do hemisfério somos índios, “cabocões”?

O GRUTA não levou propriamente a figura do índio para a cena, seus temas estavam envoltos no cotidiano do caboco frente à exploração do sistema capitalista provocador da violência urbana. Se os objetivos temáticos de GRUTA e TESC, como oposição ao capitalismo e ao processo brutal de colonização, aproximava-os de um lado, por outro também indicava posicionamentos diferentes.

No texto em que Augusto Boal escreveu no calor do momento, em 1968, já se informava a divisão da esquerda e a necessidade de precaver-se para evitar o enfraquecimento diante da ditadura que se fortalecia com o AI-5. Em tom lúcido, Boal não desconsidera as divergências desses grupos e nem propõe seu apagamento, mas elaborou uma reflexão sobre

O choque entre as diversas tendências não deve significar a predominância final de nenhuma, já que todas devem ser superadas, pois foram também superadas as circunstâncias políticas que as determinaram, cada uma no seu momento (BOAL, 2016, p. 23).

O texto como um todo alerta para a principal necessidade da época: derrotar o inimigo e libertar o Brasil. Assim, o antagonismo entre GRUTA e TESC pode ser lido na imagem de cada qual encabeçando sua luta – diante do mesmo inimigo – no mesmo lugar, mas em pontos de partida diferentes. Ainda assim, por pertencerem ao mesmo nicho, muitas das vezes os componentes transitavam em ambos, conforme ocorreu com a atriz Beckinha: “Por exemplo, tu trabalhavas com o Márcio e eu com o Marcos José, a gente ia para a mesma festa, aí de repente, estávamos fazendo um trabalho de teatro lá, quer dizer, não tinha uma coisa assim: ‘Fulano é meu, sicrano é teu’” (LANGBECK, 2019). Já Rui Brito (2019) pontua a oposição do

GRUTA em relação ao TESC:

[...] Desde até antes do GRUTA, sempre tivemos uma posição anti-burguesa, a gente achava que o pessoal do TESC era um pessoal burguês classe média, e assumia isso como classe. [...] Eles faziam um teatro aparentemente amazônico, mas a prática pessoal deles era outra, está entendendo? A nossa divergência sempre foi essa, o caráter burguês do teatro deles. Eles poderiam fazer teatro em quaisquer salas lá do Rio de Janeiro, aquelas salas da burguesia, que a burguesia vai se divertir (BRITO, 2019).

Brito segue afirmando que o embate não estava tão atrelado à estética do TESC, mas à manutenção do seu teatro com um possível *status quo*⁶⁸.

Doravante, ao criar o pensamento sobre o que seria a energia bio-cultural – a partir do pensamento filosófico estruturado pelo grupo – a prática fazia-se necessária. O GRUTA então mesclou ensinamentos e práticas teatrais, tais como: a *Commedia de 'll Arte*, possibilitando um estudo de mimese corpórea do homem caboco; o realismo de Constantin Stanislávski; o método psicofísico de Michael Chekhov; os autos medievais e o teatro pedagógico de Bertolt Brecht. Tudo isso para reunir e buscar, a seu modo, uma aproximação com o cotidiano do trabalhador frente à exploração capitalista. Exemplificado nas peças *O troco* e *Pés descalços no asfalto quente*, onde o fio condutor faz uma análise da violência urbana sobre o homem do interior, tema pioneiro no contexto amazônico. *Pés descalços*, escrita por Marcos José em 1978, foi a primeira montagem do grupo regularizado junto à Universidade e revelou similaridades com Plínio Marcos pelas relações de poder que se deslocam e pela crueza das personagens, sempre em busca de contestar o modelo capitalista dos meios de produção (JOSÉ, 1993).

O troco, peça de Domingos Pellegrini (autor vinculado ao Partido Comunista de Porto Alegre), foi criada coletivamente em 1975 e fez parte do repertório de destaque do grupo. A narrativa protagoniza o dilema do sorveteiro que está prestes a perder seu ponto de venda para um empresário que pretende abrir uma loja de doces no lugar. Zé Passarinho, o camelô, observa a situação e mobiliza a população a favor do sorveteiro, bem como o cobrador, que se compadece por ser beneficiado pelo troco. O personagem Zé Passarinho é o único que tem consciência de classe a ponto de entender a situação de exploração da cadeia capitalista. É evidente a presença da disputa entre opressor e oprimido, de forma didática, apontada nesta peça. O mais interessante em se destacar é que a figura do sorveteiro, do cobrador e do

⁶⁸ Não esmiuçaremos essas questões, mas um pouco dessa discussão está presente em LEÃO, Howardinne. Gruta – Uma experiência na contramão. **Revista Sentidos da Cultura**. Belém: EDUEPA, v. 6, n. 11, jul./dez. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.uepa.br/index.php/sentidos/article/view/3454>>. Acesso em: 11 set. 2020..

empresário são reconhecíveis pelo público manauara, fazem parte de seu cotidiano, visto que há muitos sorveteiros e “dindinzeiros”⁶⁹ espalhados pela cidade e que, comumente, vendem seus produtos nos transportes coletivos. A ideia de retratar o macro empresário substituindo o micro também reflete a condição da Zona Franca agindo sobre o comércio local.

A encenação apresentou estrutura naturalista com elementos farsescos e utilizou-se de recursos musicais para provocar o efeito de distanciamento. A *mise en scène* dos atores foi criada de acordo com o princípio da *gestalt*⁷⁰, conforme afirmou Marcos José (1993; 2003).

As peças do GRUTA tinham como premissa o discurso político muito mais do que a estética cênica – também característico nas peças do CPC do Rio de Janeiro, com qualidade cômico-pedagógica⁷¹. Esse princípio ia ao encontro dos objetivos do grupo de fazer um teatro popular que dialogasse com as classes mais baixas:

O sentido do teatro popular: Quando percebemos que o teatro popular contém todos os elementos imprescindíveis para realização de uma pedagogia cênica, mergulhamos vorazmente sobre ele. [...] O exemplo lógico deste argumento está no fato de que não se pode encenar Brecht, Cocteau, Artaud, Sartre, Lorca e muito menos se espera Godot em companhia de Beckett, sem as colunas do teatro popular (JOSÉ, 1993, p. 24-25).

Há um traço interessante diante de toda a discussão política acalorada sobre a posição do artista nesse período. O CPC representava, segundo seu manifesto de 1962, um caráter missionário do artista popular revolucionário, propondo uma liberdade e despojamento sobre a atuação de uma arte popular:

A arte do CPC, em troca, é popular e revolucionária porque seu ponto de partida é a consciência da essência do povo como o sem poder na sociedade. Por isso é arte política. É popular porque se identifica com as aspirações fundamentais do povo e é revolucionária porque se une ao esforço coletivo para dar existência ao povo numa sociedade onde ele se dirija a si mesmo (CHAUÍ, 1983, p. 90).

De acordo com José (1993) o GRUTA tinha uma ligação de contato com o casal

⁶⁹ Nome popular para vendedor de din-din (como é conhecido em Manaus) ou sacolé, geladinho, chupe-chupe ou garrafinha, em outras regiões do país.

⁷⁰ Doutrina da psicologia que propõe que, para se entender as partes é necessário compreender antes o todo. Essa afinidade se dá pela formação acadêmica dos integrantes em várias ramificações da psicologia.

⁷¹ Conforme comenta Tin Urbinatti (2019).

franco-artístico Otto e Florence Buchsbaum⁷², que lideraram o movimento de “Teatro ao encontro do povo”, no Rio de Janeiro, exercendo trabalho nas periferias em 1967. José confirma que o grupo chegou a formular um *slogan* a partir da concepção dos Buchsbaum, com proposta de levar o teatro para onde o povo está.

A prática do GRUTA trabalhava a linguagem teatral como um vetor de discussões e de mobilização do espaço social em que atuavam, incentivando debates após as apresentações. Dentro desse objetivo podemos considerar que atuaram na linha do *agit-prop* (agitação e propaganda), que, segundo Patrice Pavis “é uma forma de animação teatral que visa sensibilizar o público para uma situação política ou social” (2008, p. 200). A prática está ideologicamente ligada à esquerda, absorvendo do marxismo sua inspiração, num hibridismo entre teatro e política.

Essa experiência, sem dúvida, joga luz às práticas teatrais organizadas por um tipo de militância artística, que viu na periferia a saída de um teatro hegemônico burguês. Tin Urbinatti (2019) discute um pouco desse formato a partir de sua experiência no movimento estudantil, sob uma prática de desobediência civil, comentando o funcionamento dos grupos como um “correio de transmissão de várias tendências políticas clandestinas, porque não se tinha espaço democrático de discussão” (URBINATTI, 2019).

E dentro desse ambiente, o teatro foi ganhando novas noções de engajamento

Muita gente, à medida em que começava a descobrir a luta de classes, o marxismo, a classe operária [...] achava que fazer teatro na universidade era bobagem, que era fazer teatro para classe média. Então, muitas pessoas fizeram esse movimento, de ir para a periferia, para o meio da classe operária, para ir militar. (URBINATTI, 2019)

Essa escolha permeou o GRUTA em sua atuação nas periferias, trabalho que também acompanhou individualmente seus integrantes. Após serem regularizados pela Universidade, o grupo passou a receber um apoio financeiro intitulado “Bolsa-Trabalho Arte”. Socorro Langbeck (2019), atriz do grupo numa segunda fase⁷³, afirmou que lhe parecia um emprego: “a

⁷² O casal franco-austriaco, residente no Brasil, foi líder do movimento “Teatro ao encontro do povo”, iniciado em Santos, e ainda mantinham um jornal mensal intitulado “Abertura cultural” com o principal objetivo de criar e nortear grupos que quisessem fazer teatro para o povo. A orientação do casal acontecia por meio de “conferências”, aulas, com treinamento atoral e abordagem de temas teatrais e dramáticos. E foi por meio de um anúncio no jornal que Rui Brito contactou o casal que pretendia renovar o teatro nacional. Esse contato possibilitou entre correspondências, envio de texto teatral (BRITO, 2019; LEÃO, 2019).

⁷³ Sobre isso ver mais em: LEÃO, Howardinne. Gruta – Uma experiência na contramão. **Revista Sentidos da Cultura**. Belém: EDUEPA, v. 6, n. 11, jul./dez. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.uepa.br/index.php/sentidos/article/view/3454>>. Acesso em: 11 set. 2020.

gente recebia para fazer teatro e isso em plena ditadura. E a gente montava as peças que a gente queria também, porque eram nos bairros, eles não iam muito atrás não”.

Marcos José saiu do grupo em 1979 por divergências nas propostas de trabalho, o que incluiu impasses entre a Universidade e a autonomia desempenhada pelo coletivo, mas que continuou seu projeto de militância nas periferias. Rui Brito ficou à frente do GRUTA até início dos anos 1990, encabeçando as montagens, trabalhando com teatro de bonecos, realizando oficinas e circulando dentro e fora da capital, até o grupo chegar ao fim (BRITO, 2019). Atualmente mora em Parintins, interior do Amazonas.

A trajetória do GRUTA marca um viés de militância artística, uma forma de levar as discussões críticas sobre a sociedade sem desconsiderar o homem amazônico. Um grupo misto de acadêmicos e secundaristas, alguns deles com passagem pelo TESC, o que demonstra uma aproximação de nichos na cena teatral manauara.

Todas essas ricas experiências de resistência cultural foram prelúdio para a compreensão do contexto em que surgiu o Teatro Experimental do SESC. Muitos agentes de outros coletivos e movimentos passaram por este grupo que marcou uma geração e retornou em outra para registrar seu nome no cenário teatral.

No próximo capítulo, seguiremos pistas e tentaremos montar o quebra-cabeças da história tesquiana, envolvendo diferentes perspectivas, visualizadas aqui não como opositoras, mas complementares, desse grupo que por muito tempo foi o principal representante teatral do Amazonas.

3 TESC: UM MERGULHO NA HISTÓRIA

O Teatro Experimental do SESC do Amazonas foi o grupo eleito para compreender aspectos significativos da produção teatral em Manaus, por intermédio de suas encenações, da recepção de seus trabalhos e de possíveis desdobramentos de suas atividades no campo cultural e político.

Uma divisão de fases⁷⁴ foi pensada mediante a observação dos diferentes agentes envolvidos no processo do grupo, principalmente na sua condução, o que naturalmente repercutiu nos trabalhos. Retrataremos neste capítulo a primeira fase, compreendida desde o seu surgimento (datado em ata no dia 28 de dezembro de 1968) até 1973, ano em que o diretor Nielson Menão deixou o TESC, passando o grupo por um *intermezzo*, com produções assinadas por outras direções.

Discutir a liderança de Menão no TESC é rever uma fase comumente silenciada, pois consideramos ainda incipiente a discussão ideológica sobre este período. Alguns registros⁷⁵ e estudos são básicos para formularmos nossa perspectiva, como os de Costa e Azancoth (2009; 2014) que apontam caminhos panorâmicos para verticalizar a discussão.

À medida em que formos contando essa história caberá também a análise de uma montagem do grupo intitulada *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos*, escrita por Nielson Menão e Aldísio Filgueiras. A peça foi apresentada em duas concepções, em períodos distintos, a primeira em 1969 e a remontagem em 1971. Com base no caderno de encenação de 1971, de Maurício Pollari (na ocasião, assistente de direção, ator e músico da referida montagem), fonte preciosa encontrada em acervo, analisaremos informações como: rubricas de marcação, trabalho de mesa com o texto, desenho espacial, figurinos, além de outras registros relevantes do processo. Por meio deste material, associado a outras fontes bibliográficas e de história oral, poderemos formular o que almejava o grupo cenicamente com *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos*.

⁷⁴ Selda Costa e Ediney Azancoth, a seu modo, também dividem a trajetória do grupo desta forma.

⁷⁵ Há uma gama de materiais sobre a fase seguinte, liderada por Márcio Souza, até por este ser quem mais registrou sobre o grupo. Há também estudos acadêmicos que envolvem a dramaturgia de Souza (algumas utilizadas aqui), e até mesmo podemos pensar nas formas de ampliação dos eventos teatrais nos últimos anos e como isso contribuiu para gerar mais registros.

3.1 Primeira fase: experimentalismo vanguardista

“Virei dramaturgo por conta da censura. Nunca tinha pensado em escrever. Meu sonho era ser ator e no máximo diretor (MENÃO, 2019)”.

Recapitulando aspectos já abordados, a cidade de Manaus agitava-se com os grupos de teatro universitário e, mesmo que de modo efêmero entre ápices e baixos, a cena revezava-se entre tais grupos e os grupos provenientes de igrejas. Neste momento o SESC Amazonas já desempenhava função importante na difusão das artes, fosse abrindo portas aos encontros dos cinéfilos, na promoção de feiras de artes plásticas, na apresentação de shows musicais, de cursos e outras atividades, e o teatro também se tornara um campo a ser investido pela instituição. Vale destacar que ocorriam apresentações teatrais esporádicas, mas nenhum projeto havia sido levado adiante com a proporção em que seria desenvolvido o TESC.

É nessa configuração que a instituição decide abrir um curso de teatro voltado aos comerciários, seu público alvo, a fim de oferecer mais uma atividade cultural. O movimento de intelectuais e o público jovem desse meio já fazia-se presente, por isso, o convite para ministrar o curso foi feito à Aldísio Filgueiras⁷⁶, poeta, estudante de jornalismo, participante de diversos movimentos culturais e agitador político.

Conforme contou-nos, Filgueiras gostava de desempenhar o trabalho de bastidores no teatro, por isso não dispunha de tempo suficiente para dedicar-se de cabeça ao projeto – por que não dizer audacioso – incumbido pelo SESC. Por isso, o poeta convidou Nielson Menão para assumir o papel, visto que Menão já dirigira *O espião*, montagem de notoriedade do TUA, e tinha formação teatral, algo raro em Manaus

E, chegou a Manaus um rapaz chamado Nielson Menão. Nielson era um garoto bonito, boa pinta, e era ator profissional. E, eu me encontrei com ele e ele estava precisando de emprego, precisava trabalhar, e é um ator profissional, um cara que vem de fora, que vai trazer elementos novos para cá [...] Então apresentei o Nielson e ele ficou lá, deu o curso (FILGUEIRAS, 2019).

Nielson Menão, que após chegar em Manaus trabalhou por um curto período como guia turístico no Teatro Amazonas, prestou um concurso para a refinaria de Petróleo e, mesmo com um bom salário, foi fagocitado pela proposta de Filgueiras. Inicialmente não lhe interessava

⁷⁶ Filgueiras é manauara, nascido em 1947. Autor de cinco livros de poesia, entre eles “Estado de Sítio” e “Malária e outras Canções Malignas”, o primeiro de 1968 e o segundo de 1976.

dar somente um curso breve de teatro que tivesse um fim em si, para ele era mais interessante a experiência se tornar duradoura, virar um grupo.

Aceitou o convite, ministrou o curso⁷⁷ que a princípio dirigia-se aos comerciários, o que logo deixou de ser uma exigência, passando a atrair principalmente estudantes secundaristas. O conteúdo envolveu: história teatral, autos medievais, teatro de Shakespeare, Stanislávski e Brecht, laboratório para o personagem, impostação vocal e expressão corporal (COSTA; AZANCOTH, 2009).

Nielson Menão, ator, dramaturgo e diretor paulista, seria o único do TESC naqueles primeiros anos com formação teatral profissionalizante. Foi sua orientação artística que conduziu o grupo, de 1968 a 1972, nas funções de ator e diretor, além do trabalho concomitante de produções assinadas por outros diretores (atores do grupo). Sua visão estética e de linguagem deram um tom de inovação em Manaus e inegavelmente chamou a atenção da censura, que acompanhou o grupo até o fim do regime.

Natural de Bauru (SP), Menão teve suas primeiras experiências artísticas com o escritor e dramaturgo Mauro Rasi – que na ocasião envolvia-se com teatro brechtiano – o que por sua vez, segundo ele, tornava-os atores brechtianos, de teatro engajado. Ser espectador assíduo dos Festivais de Teatro Amador e as experiências com textos de Brecht resumiam todo o seu contato com o teatro. Outra forte influência artística foi o cinema, principalmente o cinema russo, pois, assim como muitos de sua geração, Menão tinha pretensões nessa carreira. Embora não tenha concretizado, o aspecto visual e experimental do cinema acompanhou-o no teatro. Somente na capital, no curso de teatro da Escola Emílio Fontana, sua visão artística transformou-se na medida em que tomava contato com outras possibilidades: “Para mim abriu um mundo novo, que eu achava que teatro era aquele que eu fazia em Bauru, aquela coisa brechtiana, aí eu vim aprender um pouco mais sobre técnicas, sobre voz, sobre corpo e tudo mais” (MENÃO, 2020). A partir de então, todo o seu envolvimento seria com o teatro, primeiro como ator e depois arriscando-se como diretor das montagens dos alunos da Escola, destacando-se pela inovação e experimentação cênica. Com a visita de Timochenco Wehbi,⁷⁸ à procura⁷⁹ de um diretor para o grupo Teatro Estudantil Prudentino (TEP), Menão efetivou sua experiência

⁷⁷ Sobre a duração, no livro de Costa e Azancoth (2009) há a informação de ter sido por volta de um mês. No Jornal A Notícia “*Eles não usam black-tie* será um lançamento do Teatro do Sesc”, de 24 de abril de 1969, consta que durou três meses. Menão (2020) afirma sem precisão que durou por volta disso.

⁷⁸ Foi um sociólogo, teórico, dramaturgo e encenador teatral, de Presidente Prudente. Também escreveu críticas de teatro e cinema e foi professor da Universidade de São Paulo. Recebeu destaque entre as décadas de 1970 e 1980, nacional e internacionalmente.

⁷⁹ “Todo mundo que precisava de gente para comercial, gente para isso, gente para aquilo, sabe, eles iam procurar na Escola. Era um gueto bem legal da vida cultural de São Paulo, porque a ditadura militar ainda estava no começo, então a gente não sabia muito bem o que era e nem eles sabiam muito bem” (MENÃO, 2020).

profissional contratado como diretor pela Federação de Teatro Amador da Alta Sorocabana (FETAS), com um salário e garantia do custeio de toda a produção.

Com este grupo dirigiu *A árvore que andava*, de Oscar Von Pfuhl – que também foi encenada pelo TESC – e a peça de Jean Cocteau *A Máquina infernal*, vencedora do VII Festival do Teatro Amador do Estado de São Paulo (REVISTA RETRATOS, 2009). Nessa época entre seus amigos estavam alguns atores do teatro de Arena e os amigos de Flávio Império⁸⁰. Conhecia muita gente do teatro paulistano e esse arcabouço possibilitou-o trabalhar no TESC de forma diferenciada. Sua figura de agitador, anarquista, agregador e líder artístico era capaz de unir e encorajar aqueles jovens às experimentações mais ousadas, conforme ressalta Michiles

Em todo este processo a figura de Nielson Menão é central. Dele, pode-se dizer, vinham as principais ideias que resultaram no *Espião* e *Calígula*, passando por *Eles não usam black-tie* e *Primata* até as peças infantis que montávamos. Fazíamos um trabalho coletivo, teórico e prático, mas com a sempre irônica presença do Nielson (MICHILES, 1979).

O curso fez sucesso e despertou interesse entre os participantes que, instigados por Menão, decidiram prosseguir com as atividades teatrais. Proposta: a formação de um grupo de teatro dentro da instituição atenderia aos interesses dos participantes e também do próprio SESC, ampliando as ofertas culturais de seu leque. O argumento foi levado à diretoria que prontamente abraçou o projeto, tornando a atividade permanente. No *release*⁸¹ cedido pela Assessoria de Comunicação do SESC AM, o grupo é descrito da seguinte forma:

O TESC - Teatro Experimental do Sesc do Amazonas é uma atividade do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio do Amazonas, com sede em Manaus, Amazonas. Fundado em 1968, o grupo logo se tornou um dos mais importantes movimentos teatrais do Brasil, encenando espetáculo em três vertentes de pesquisa de linguagem cênica (ROCHA, 2019).

A primeira vertente a que se refere o texto é a ligação crítica do grupo com os processos históricos acerca da região amazônica, citando espetáculos de Márcio Souza; a segunda destaca o universo dos povos indígenas, também explorado por Souza e, por último, o seu retorno em

⁸⁰ Flávio Império (1935-1985) foi um importante cenógrafo, arquiteto, figurinista e artista plástico paulista, com relevante passagem pelo Teatro de Arena e pelo grupo Oficina. Concebeu a cenografia e o figurino da antológica montagem de *Roda Viva*, dirigida por Zé Celso em 1968.

⁸¹ Em outro copilado textual disponibilizado pela Assessoria, encontram-se mais detalhes envolvendo o histórico do grupo. O material encontra-se no livro **Fecomércio – 50 anos de história**. Pesquisa e texto: Francisca Deuza Sena da Costa. Organização: Álvaro Liberal de Assis. Entretanto não há muitas informações sobre o ano de publicação do livro.

2003, com novas investigações acerca do teatro contemporâneo mundial, como nas montagens: *Hamlet*, em 2004, *As mil e uma noites*, em 2008 e *Carnaval Rabelais*, em 2009. No entanto, não há nada neste histórico que se refira aos primórdios do grupo.

Juridicamente o TESC era compreendido como um órgão da divisão de Orientação Social do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio do Amazonas (SESC AM), funcionando como um programa anual. Para isso era necessário um coordenador que gerisse os recursos deste programa e um corpo de voluntários (os componentes do grupo). O cargo de coordenador foi o único remunerado nas duas primeiras fases. Neste enquadramento era dever do grupo elaborar projetos e gerar estatísticas positivas, além dos relatórios que comprovassem e descrevessem as atividades anuais. Por sua vez, os voluntários – atores – discutiam, elaboravam e executavam esse programa, ou seja, exerciam com autonomia a cena levada pelo grupo.

Para consolidar sua trajetória foi necessário descobrir quais eram seus objetivos na busca de uma linha de trabalho, que nem sempre foi coerente. Houve um cuidado ao escolher o nome do grupo para que abarcasse tanto os integrantes de diversas formações e classes sociais quanto a própria estética que era experimentada continuamente. Desta forma o “Experimental” foi assumido como forma de superar as limitações pequeno-burguesas⁸² e atuar em diversas frentes, facilitando a inserção de qualquer trabalho disposto a confrontar o conservadorismo, o que foi feito também por outros grupos. Em Manaus, no final da década de 1970 muitos adotaram o experimental em seus nomes: Grupo Experimental de Teatro Evolução (1979-1985), Grupo Experimental de Manaus (1975-1982), Teatro Experimental do Parque 10 (1979-1983). O que não necessariamente significou a ousadia do experimentalismo na cena, pelo contrário, muitos grupos continuavam realizando o mesmo teatro convencional de sempre (COSTA; AZANCOTH, 2014).

Aldísio Filgueiras, considerado fundador do TESC ao lado de Menão, frequentava o curso sempre que possível, conciliando seu emprego no jornal, e destacava sua preocupação em realizar um trabalho de bastidores com caráter crítico

De agit-prop, de agitação cultural, e agitação mesmo, de criar, de tentar descobrir um foco para aquela ação que anos estávamos fazendo. E o teatro que a gente queria fazer na época era um teatro de agitação popular, um teatro para discutir problemas sociais (FILGUEIRAS, 2019).

⁸² Termo utilizado por Michiles para se referir aos desafios discutidos pelo grupo naquele momento (MICHILES, 1979).

Essa característica tem a ver com a sua trajetória de poeta e agitador que já mantinha antes de se envolver com o TESC. “Nós chegamos ao teatro pela política, porque éramos todos jovens e magros, adolescentes ou pós-adolescentes, em 68, eu tinha 21 anos [...] No colégio Estadual, nós tínhamos uma preocupação com o social” (FILGUEIRAS, 2019).

Tal discussão era a mesma que perpassou grupos como o Teatro Oficina. Na análise contida no programa da peça *Os inimigos* (1965), de Górkí, Zé Celso, após retornar de um estágio no *Berliner Ensemble*⁸³, denota a preocupação do grupo de “realizar um teatro vivo ligado diretamente à realidade social [...] Nossa meta é a de atingir condições para um teatro popular, livre, ligado as mais autênticas tradições culturais de nosso povo” (SILVA, 1981). A vontade genuína do Oficina de alcançar outras camadas sociais não exime a contradição que foi optar por uma peça russa no intento de aproximar-se à realidade brasileira.

Por outro lado, a questão político-social não interessava a todos os tesquianos. O período vigente impelia à resistência contra as pressões do autoritarismo, porém não havia unanimidade nas convicções políticas. Michiles (1979) denominou o pensamento do grupo de “liberalismo eclético e escorregadio”, mas havia sim uma luta contra o autoritarismo e o provincianismo em que mergulhava a cidade. Contudo, como sinaliza Souza (1984), tratava-se mais de uma postura do que de uma posição crítica. Tudo vai ao encontro de experiências efervescentes que a juventude experimentava em diversos âmbitos:

Aquele (69) era um ano de muita inquietação entre alguns setores da juventude amazonense que recebiam diretamente do Rio, São Paulo, Nova Iorque e Londres (muita coisa antes de ser divulgada naqueles dois centros nacionais de consumo) informações quentes sobre o processo de expansão da contracultura, os efeitos alucinógenos do tropicalismo baiano (relembrar o ano em que Glauber rocha esteve em Manaus), a redescoberta iconoclasta da antropofagia de Oswald de Andrade pela guerrilha informacional dos poetas concretos, principalmente os paulistas, as verberações diluidoras do cinema novo brasileiro (Glauber Rocha posava de Gabriela, cravo e canela para a crítica francesa ainda hoje cheia de deslumbramentos) Rogério Sganzerla assumia a marginalidade do Bandido da Luz vermelha a partir das alucinadas manchetes da imprensa popular de São Paulo (FILGUEIRAS, 1972).

Tudo isso serviu para alimentar o imaginário da dupla na elaboração dos primeiros trabalhos, mas ainda que trabalhassem bem juntos, Nielson Menão e Aldísio Filgueiras possuíam diferentes visões artísticas. De um lado, Filgueiras estava mais envolvido com as questões políticas e, do outro, Menão preocupava-se em um trabalho prático cujas inclinações

⁸³ Companhia de teatro alemã fundada por Bertolt Brecht e Helene Weigel em 1949.

artísticas buscavam escandalizar a “Manaus provinciana”: “A minha intenção e eu acho que as pessoas que estavam comigo entraram nessa também... Eu fazia para chocar, a gente tinha muito essa coisa. Eu até pouco tempo... Eu já criei juízo. Por uma questão de sobrevivência eu fui me adaptando” (MENÃO, 1994).

A proposta dessa dupla certamente concretizou-se na experiência de *Eles não usam black-tie* e *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos* (primeira versão de 1969). Em seguida viria *Pastum* (1970) e *Mikage, a longa viagem do primata a longa viagem do primata* (1971), estas somente criações de Menão. Eram peças que deflagravam o lado mítico, experimental e com muitas influências da época, como o movimento *hippie*. Quanto às referências político-partidárias

O Nielson não era uma questão muito fervorosa partidária, esquerda, direita, não. O Nielson fazia propostas para o social: “Olha vocês estão enganados seja de direita, de esquerda, o que for, isso é realidade né, isso pelo menos poderia ser uma realidade que se pudesse experimentar”. Era isso mais ou menos o teatro do Nielson, e eu gostava, achava fascinante porque incomodava. Não exatamente como o Teatro Oficina, mas era um incômodo de reflexão (ALBANO, 2019).

De alguma forma a investigação por uma linguagem construída na *práxis* da sala de ensaio ditava o tom das peças. Mas, embora houvesse empenho na cena, não se podia exigir tanto de jovens que estavam começando no teatro, cada qual com uma realidade social e econômica diferente. Michiles (1979) refletindo sobre aquele período, explica que não se tinha muita clareza sobre a perspectiva política do grupo, mas que a luta contra a repressão do estado era o que os mantinha afinados em busca do que seria um trabalho “político-estético”. E assim, aos poucos, o grupo encontrava sua metodologia. Menão (2020) ainda guarda na memória a imagem do surgimento do TESC

Eu me lembro bem [...] na noite em que a gente decidiu, foi ali naquele pátio. Embaixo assim, do SESC, tem aquela portaria – ainda não sei se está do mesmo jeito – era na rua Henrique Martins, se eu não me engano, né. Tinha essa portaria, as mesas ali, algumas cadeiras e na reunião a gente decidiu essas coisas: “Então é isso?”, “É isso!”. “Então vamos para frente”. E imediatamente eu peguei a peça *Eles não usam black-tie*, e falei “É isso aqui ó, vamos levar isso para frente”. E aí [...] eu comecei a aprender a fazer teatro, o teatro que eu procurava de repente. Então era isso, era experimentando. O ator que eu tenho é esse. E aí? Ele não pode ser ator? Pode! Claro que pode. [...] E o Aldísio entendeu isso logo também né. O Aldísio é que era o intelectual da turma assim, eu era puro delírio, era “porra louca” – a gente chamava de “porra louca” na época. Eu não racionalizava as coisas, eu queria era acabar com o sistema, essas coisas malucas, mas foi ótimo, foi muito bom.

Esse início deu-se justamente em um período obscuro para a história brasileira, coincidente com o mês em que foi promulgado o AI-5, em dezembro de 1968. Assim nascia também um grupo que resistiria das mais diversas formas, com todas as contradições de sua época, promovendo teatro em uma periferia brasileira em tempos de “milagre econômico”, com a criação da Zona Franca. “Confundiam calculadora eletrônica com progresso, assim como confundiam ideologia com cultura e produção artística com pequenas negociatas” (SOUZA, 1984, p. 11). Essa pequena anedota de Souza apresenta o horizonte de conflito no qual Manaus e os artistas encontravam-se, mas não particularmente Manaus, todo o Brasil vivenciava um furor de ideologias, com suas contradições e dissidências.

Entre 1969 e 1972, o TESC produziu os mais distintos trabalhos, os quais destacaremos a seguir, a contar desde produções infantis, com textos de Maria Clara Machado, a experimentações ousadas. Peças como *A árvore que andava*, em 1971, *A bruxinha que era boa* em 1972 e *O aprendiz de feiticeiro* em 1973⁸⁴ foram concomitantemente ensaiadas com outros trabalhos lançados naquele mesmo ano.

3.1.1 Os primeiros passos

O primeiro⁸⁵ espetáculo encenado, *Eles não usam black-tie*⁸⁶, de Gianfrancesco Guarnieri, foi transformado em tragicomédia musicada em três atos e seis quadros por Menão e Filgueiras, pois havia cortes no texto feitos conforme as necessidades da cena.

Foi prevista para estreiar na quadra do SESC-SENAC no primeiro de maio de 1969, como forma de homenagear o dia do trabalhador, mas o texto trazia uma discussão pouco aprazível em tempos de exceção. Até poucos dias antes da estreia oficial a censura não havia liberado o texto. Segundo Nielson, nunca obtiveram autorização, a desculpa da censura era de que Guarnieri não havia permitido a montagem, algo que foi desmentido meses depois quando ele viajou até Brasília e constatou que o texto nunca havia saído da gaveta do censor da Polícia

⁸⁴ Na pesquisa de campo, foram encontradas três fotografias e um programa da peça *O aprendiz de Feiticeiro*, enquanto as demais montagens infantis não possuem registros.

⁸⁵ Tanto o livro de Márcio Souza (1984) quanto o de Costa e Azancot (2009) registram a peça como primeira experiência do grupo, entretanto, no portfólio tesquiano (datado provavelmente em 1976) elege *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos* como o primeiro espetáculo do grupo.

⁸⁶ Ficha técnica conforme o Programa: Elenco: Aldísio Filgueiras, Ivone de Castro, Iracy Mitoso, Custódio Rodrigues, Aldemir Said, Ezelaide Viegas, João Mendes, Emmanuel T, Maria dos Anjos, João Bosco I. Arranjos sonoros: Roberto Kahané. Sonoplastia: Benjamin Andrade. Iluminação: Paulo R. Viegas. Costumes: José Maria Evangelista. Coreografia – Roberto Evangelista e Ronaldo Bertolazzi. Mise en scène – Cecília Sá. Direção geral: Nielson Menão.

Federal (MENÃO, 2020). No entanto, uma matéria do jornal *A Crítica* registrou a proibição

A alegação é de que todo o texto teatral deve ser apresentado um mês antes para a censura de Brasília avaliar, e o TESC teria levado somente com três semanas, com a justificativa de que a nova portaria era recente, com apenas um mês, já com ingressos vendidos. O grupo estava positivo pois a peça não havia sido censurada quando encenada em outros lugares. Os ensaios foram mantidos (A CRÍTICA, 1969b).

A peça, com apoio da Fundação Cultural, foi então apresentada no Teatro Amazonas e tornava-se um diferencial pela sua irreverência, pois a plateia estava habituada a espetáculos mais realistas ou comédias ligeiras. A montagem entrava em “desacordo” com o ambiente, dessacralizando o majestoso templo teatral. Nas palavras a seguir, da direção, o jovem grupo já apontava os primeiros objetivos que envolviam experimentação sem preconceitos

Compreendemos que através da representação de uma realidade, divertindo, instruindo, fazendo o espectador identificar-se com aquilo que representamos, às vezes, orientando ou propondo soluções estamos fazendo antes de tudo, Arte, porque buscamos novas formas, não nos limitando a conceitos tradicionais e definições sem vida. E vida para nós é algo que se renova constantemente, na medida que estabelece uma revisão e reestruturação apontando novos caminhos (ELES não usam *black-tie*, 1969).

Segundo Márcio Souza “era uma montagem despojada, sem cenários ou objetos de cena. O elenco portava uma maquiagem carregada, quase uma máscara e o ritmo da encenação era rápido” (1984, p. 14). A forma inventiva foi assumida pela direção na condução dos atores, visto que a maioria nunca havia feito teatro, como o exemplo de Iracy Mitozo “que fazia a dona Romana, não conseguia coordenar a fala com o gesto. Pedi a ela que falasse o texto varrendo o palco. Após alguns ensaios, tirei a vassoura da sua mão (MENÃO apud COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 95). O resultado foi um movimento no mínimo surrealista, segundo as palavras do diretor, evento que possivelmente contaminou o restante da peça.

No entanto havia consciência dessas dificuldades, a escolha do texto foi contundente, na medida em que se acreditava que na sua simplicidade ressaltavam-se as entrelinhas críticas.

Em um excerto⁸⁷, questionado sobre o porquê faziam teatro, Menão refutou:

⁸⁷ Menão afirmou em depoimento que muitas das entrevistas dadas ao jornal por ele eram, na verdade, feitas por Filgueiras, jornalista do *A Crítica*. Destaca que havia mútuo acordo, pois Filgueiras sabia elaborar melhor o pensamento do grupo com base nas coisas ditas por Menão.

Teatro não é somente representação de uma realidade; não é unicamente divertimento; não é só cultura; não é pura e simplesmente válvula de escape das emoções de uma plateia sofredora e angustiada e não é a orientação e nem solução dos problemas que estão no elemento humano. (A CRÍTICA, 1969e)

Segundo a exposição do diretor, a proposta do TESC era dinâmica por deixarem-se levar pelas experiências e pelo sentido do trabalho que acontecia na prática. O sentido do fazer teatral e sua amplitude estava em proporcionar novas experiências para quem assistia. Tal objetivo foi levado às últimas consequências nas montagens seguintes.

A matéria acima ainda acrescenta que a favela parece ser o único elo entre a adaptação e o original, pois a encenação utilizou-se do distanciamento, tornando quase “impossível, para o público, distinguir quando o ator está representando ou apenas dizendo sua fala”. Ou seja, “as cenas mais dramáticas são interrompidas pelo burlesco, impedindo o envolvimento da plateia pelo drama” (A CRÍTICA, 1969e). Na trilha havia música de Carrapeta, Gilberto Gil e tangos. A matéria do jornal finaliza dizendo que todas essas características, mesmo com a ausência de cenário, tornaram a montagem uma das mais importantes do Festival da Fundação Cultural.

Souza (2019b) mostrou fotos da peça a Guarnieri que ficou admirado pela opção estética feita pela encenação, afirmando na ocasião que se tratava da única montagem não realista de seu texto.

Ediney Azancoth relembra a peça acrescentando um dado interessante. Ele que havia visto uma montagem marcante do mesmo texto em 1962, na ocasião do *IV Festival de Teatro de Estudantes* em Porto Alegre pelo grupo Teatro de Estudantes de Mossoró, encantou-se com a adaptação tesquiana

[...] ganhou graça e agilidade quebrando as amarras do teatro realista. Perdeu aquele tom soturno de sofrimento que marca a classe operária [...] o didatismo esquerdizante [...] recebeu um toque de humor, ganhou movimentos coreográficos parodiando os musicais da MGM e diluindo a dor dos pobres em alegres ritmos de samba e cúmbia caribenha. Afinal, não foi o mestre de teatro político, Brecht, quem deixou claro que o teatro, acima de tudo, é diversão? (COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 44).

De fato, eram utilizadas músicas, próximo a “uma imitação tropicalista da Broadway, não era essa a visão, mas rolava umas conversas meio assim entre a gente. Então é meio um musical, é meio isso, é meio aquilo” (MENÃO, 2020). O palco nu destacava “a cara pintada, gesto [e] o texto obviamente... A história que ia se desenrolando e gesto. Mas, o texto dito de uma forma diferente, não realista também” (MENÃO, 2020). Quando questionado de que forma

esse texto era trabalhado na boca dos atores, a fim de encontrar um exemplo contemporâneo, ele aproximou a experiência com o trabalho desenvolvido pelo grupo Galpão, de Belo Horizonte, em espetáculos mais antigos como *Romeu e Julieta*, com uma forma textual mais declamada, irreal, extra cotidiana, teatralizada⁸⁸. De certa forma, a montagem também foi o primeiro choque do diretor paulista de 23 anos com um elenco de ínfima experiência teatral, o que o provocou à inventividade por novas formas na criação cênica.

Figura 1 – *Eles não usam black-tie*.

Apresentação no Teatro Amazonas, 1969. Arquivo pessoal de Nielson Menão

As poucas apresentações foram suficientes para concretizar a ideia do grupo e impulsionar a continuidade do trabalho. A rotina seguiu com ensaios iniciados em janeiro, de segunda à sexta, das 19 às 22 horas, e apresentações aos finais de semana. A equipe praticamente morava no teatro, onde tinham total liberdade de criação. Tal possibilidade condicionava-os a trilhar um formato de teatro profissional, mesmo sendo amador (sem salário para a equipe), pois tinham um diretor contratado⁸⁹ – o único remunerado e responsável não só pelo grupo, mas também pelas atividades artísticas de teatro como um todo – reuniões, atas,

⁸⁸ “Fiz empiricamente porque eles não eram bons atores então... e ficaria uma coisa falsa, aí que eu digo para você, eu também comecei a aprender a fazer teatro de uma maneira diferente. Ou seja, toda aquela coisa rígida stanislavskiana, da Escola Emílio Fontana, eu misturava na minha cabeça com *O Rei da Vela*, eu misturava na minha cabeça com *O assassinato* de Jean Paul Marrat, entendeu” (MENÃO, 2020).

⁸⁹ Menão (2020) afirmou que teve sua a carteira assinada como uma espécie de instrutor cultural.

tesouraria – contavam com uma pequena verba para as produções – e a rigidez de horários e dedicação que um coletivo necessitava ter. Essa prática em Manaus foi pioneira e isolada durante muito tempo⁹⁰.

No primeiro semestre de 1969 um novo desafio foi introduzido pelo diretor, uma montagem infantil, escolha que não deixa de ser curiosa após estrearem uma peça de Guarnieri experimentando o distanciamento⁹¹ brechtiano. *A árvore que andava* é um texto de Oscar Von Pfuhl⁹², de 1960, que traz a saga de uma árvore que deseja andar e tem seu desejo atendido pelo sol. A partir disso passa por diversas peripécias com a ajuda de um casal de coelhos e um jabuti para salvar-se de um lenhador. Sobre a montagem há poucas informações disponíveis, mas a escolha surgiu por se considerar

objetiva e séria dentro da mentalidade infantil [...] A peça gira em derredor de um casal de coelhos que foge da casa de um lenhador em busca de liberdade. A Príncipe buscam esconder-se. Não adianta lutar contra forças mais fortes. Percebem, também, que não podem passar a vida inteira fugindo e por isso utilizam-se de astúcia e inteligência (A NOTÍCIA, 1969a).

Clovis Levi registrou uma crítica ao texto no parecer de uma montagem com direção de Eugênio Gui, publicada no jornal O Globo, em 1975, onde referiu-se da seguinte forma:

O equívoco inicial está na escolha do texto [...] é uma peça que leva os espectadores a se identificarem com personagens (no caso, os Coelhos) que conseguem obter a liberdade através da mentira. Em termos educacionais, a deficiência da peça fica visível apenas com esse argumento. Mas, em termos teatrais propriamente ditos, o texto de Pfuhl também apresenta falhas bastante claras. A peça se desenvolve a partir de entradas e saídas totalmente desmotivadas dos personagens. (LEVI, 1975)

Levi ainda argumentou as soluções anacrônicas dadas pela dramaturgia nas ações das

⁹⁰ Décadas depois, surge o Teatro do Sesi, mais precisamente sob a direção de Wagner Mello, onde o elenco é registrado pelo regime CLT, com um salário que chegou a dois salários mínimos e meio, e ainda com plano de saúde e odontológico, bolsas para os filhos dos funcionários e auxílio alimentação, segundo descreve brevemente a atriz Aline Cassiano, atriz do Sesi por três anos, de 2002 a 2004.

⁹¹ Segundo o Dicionário de Teatro Brasileiro (2009) o termo distanciamento pode ser aplicado a múltiplas linguagens e no teatro trata-se do uso de recursos anti-ilusionistas que levam a plateia à reflexão. Um momento importante na experiência brasileira nesse quesito foi a presença do recurso na dramaturgia de Oswald de Andrade em *O Rei da Vela*, provavelmente pelo seu conhecimento em Meyerhold e Piscator. De todo modo, a técnica de distanciamento ou estranhamento só difundiu-se no Brasil a partir dos estudos em torno de Bertolt Brecht. Um exemplo dessas primeiras manifestações foi a encenação de *A exceção e a regra*, em 1951, pela Escola de Arte Dramática (EAD), com direção de Alfredo Mesquita.

⁹² Oscar Von Pfuhl (1903-1986), nascido no Rio de Janeiro, foi um médico e dramaturgo que exerceu suas atividades em Santos (SP), casado com a irmã de Paulo Autran. Escreveu diversos textos infanto-juvenis com certa repercussão na década de 1960 e 1970.

personagens para resolução dos conflitos. Apesar do caráter moralista e didático da peça, característica presente em outras obras do autor, seu trunfo está na preocupação em trabalhar temas para a infância que antes não eram pensados.

Pfahul colocava-se abertamente contra o período censório, abordando em suas obras temas como opressão, consciência de cidadania e a luta pela liberdade, sem abrir mão do lúdico, em uma espécie de denúncia velada. Essa percepção, indubitavelmente, não passou batido por Menão, que deve ter visto no texto uma oportunidade de atrair o público familiar da instituição – demanda obrigatória – além de ser um meio encoberto de colocar-se contra a ditadura, resultando em outra forma de pensar o teatro infantil na cidade.

Segundo os registros de Costa e Azancot (2009), na direção e atuação havia Nielson Menão (coelho), no elenco: Ivone Castro (coelha), Nilber Cruz (lenhador), Custódio Rodrigues (a árvore) e Aldemir Said (jabuti). No entanto, em alguns periódicos encontramos a direção assinada por dois jovens: Ezelaide Viegas e Aldemir Braga, com apenas 16 anos na época (A CRÍTICA, 1969j).

O cenário, elaborado por Menão, imitava uma floresta feita com tiras de jornais esverdeados presos do urdimento ao chão e a iluminação favorecia esse efeito: “uns cordões pendurados no teto e uns jornais amarrados, você jogava uma luz verde que ficava uma floresta. Que eu gostava de brincar com essas coisas” (MENÃO, 2020). O jornal A Crítica (1969a) salientou o cenário vívido: “árvores que tocam guitarra e participam da ação da peça”, destaque na grade da extinta TV Ajuricaba⁹³.

A demanda para alcançar essa faixa etária surgiu, principalmente, pela plateia comerciária do SESC. Segundo entrevista de Gerson Albano (2019) apesar de existir a necessidade de alcançar também esse público pelas condições de estarem sob regulações da instituição, era muito prazeroso realizar os trabalhos infantis.

É importante pontuar que antes dessa experiência o repertório infantil de Manaus girava em torno de peças imaturas, com fábulas de didatismo pedante, gerando má fama em torno do gênero. Um exemplo é a experiência que Albano descreve na infância: “Eu assisti uma vez *Um brinquedo atrás da porta*, mas achei muito ingênuo e eu era ingênuo, imagina! Eu era um menino. Era esteticamente bonito, mas eu imaginava que seria muito mais, que seria uma coisa a mais, o teatro né”. (ALBANO, 2019). A peça de Alfredo Fernandes, da década de 1950, é apenas umas das experiências maniqueístas que perduraram por muitos anos neste gênero.

⁹³ Foi a primeira emissora de canal aberto implantada no Amazonas, presidida por Sadie Hauache. Ficou no ar de 1967 a 1986. O elenco que apresentou-se na referida programação era: Ezelaide Viegas, Aldemir Said, Lucila e Yolanda de Castro. (A CRÍTICA, 1969a).

Desse modo, o TESC enquanto fazia *Black-tie*, ensaiava *Calígula*, de Albert Camus, e enveredava também pelo teatro infantil. O objetivo era manter a atividade teatral ininterrupta. O trabalho entorno de Camus merece atenção especial por tratar-se de uma peça com vários desdobramentos, inclusive nota de repúdio. É certamente um marco no teatro nortista.

3.2 *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos ou Uma obra em muitas*

Uma peça teatral por ser efêmera torna sua análise cheia de desafios e quando faz parte de um período histórico diferente – sem registro em vídeo e com poucas fotografias – o desafio torna-se ainda maior. Por isso, lançamos mão da história oral que ajudou-nos a reconstituir, em parte, o processo, amparado principalmente na consulta de fontes primárias como as anotações da criação. Com esforço podemos imaginar, supor e refletir como ocorreu essa encenação, ainda que de modo imperfeito

Calígula foi um marco histórico na vida de Manaus. Dificilmente se falará em teatro (ou Tesc em Manaus) sem passar por essa insolente montagem que, ao cabo, logrou espaço político e social a ponto de manter plateia em todo o período de sua apresentação (MICHILES, 1979, p. 4).

Para Williams (2010, p. 38) “[...] Embora o teatro seja, ou possa ser, tanto literatura quanto cena”, o pensamento contemporâneo tende a separá-los. Portanto, seguindo a premissa de análise da cena proposta no estudo de Williams, e considerando o depoimento de Michiles, enfatizamos e justificamos a escolha em tratarmos desta encenação para pensarmos aspectos do teatro moderno presentes na região Norte, apontando as questões que serão abordadas aqui.

A primeira montagem de *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos* data de 1969 e trata-se de uma adaptação da dramaturgia de *Calígula* de Albert Camus⁹⁴, um dos autores preferidos de Nielson Menão que enxergou também no texto a praticidade para trabalhar com um elenco numeroso.

A obra de Camus tem por base a história do tirânico imperador romano Caio César (31 de agosto de 12 a. C. – 24 de janeiro de 41 a. C.) conhecido como Calígula, tido como louco pela história em razão de suas ações cruéis. Na trama de Camus, após a morte de sua irmã

⁹⁴ Escritor, filósofo, romancista e dramaturgo, o argelino Albert Camus (1913- 1960) ficou conhecido por uma escrita existencialista - rótulo que rejeitava-, e por inaugurar o que viria a ser conhecido como estética do absurdo. O texto *Calígula* (1944) compõe o ciclo do absurdo juntamente com *O estrangeiro* (1942) e *O Mito de Sísifo* (1941).

Drusila – com a qual mantinha relações incestuosas – Calígula passa a ter comportamentos estranhos que beiram a loucura. Nesse estado ele desafia e ultrapassa os limites sociais estabelecidos, usando uma lógica absurda que leva à morte de todos ao seu redor. Ao final, impossibilitado de conquistar a lua, sua grande obsessão ao longo da peça, Calígula aceita sua própria morte (CAMUS, 1984).

A loucura de Calígula em Camus faz-nos pensar na construção dessa insanidade, pois, como dito pelo próprio personagem, aparentemente sua loucura não tem uma justificativa plausível, não se dá por amor ou pela morte, afinal o personagem é incapaz de sentir tal empatia. A liberdade que Calígula busca está além das explicações racionais. Mostra-se como uma realidade mergulhada em inverdades: corrupção, mentiras, bajulações... E impõe uma lógica de atitudes irremediáveis a partir de sua verdade, confrontando a tudo e a todos.

Havia uma clareza da direção em saber que não tinha um elenco maduro para encenar o clássico, apesar do entusiasmo com *Eles não usam black-tie*. Segundo Menão (2020) a primeira experiência serviu para quebrar o gelo e iniciar um diálogo na cena, entretanto, a boa vontade dos atores não era suficiente, os ensaios não prosperavam. Durante um deles Aldísio Filgueiras, ator da peça, impaciente desabafou: “*Como cansa ser romano nos trópicos!*”. A frase tornou-se célebre e rebatizou a peça, contudo, muito mais do que simplesmente nomeá-la tal provocação obrigava-os a rever o sentido do que seria aquela encenação e o próprio texto. Com a palavra, o próprio Filgueiras:

E fizemos umas leituras, mas a coisa não estava andando, não estava andando... E, chegou um momento em que eu disse a frase histórica: “*Como cansa ser romano nos trópicos*”. Eu disse: “Nielson, a gente não pode fazer isso, nós vamos ter que estudar o existencialismo para poder formar e tal né, não vamos fazer um espetáculo para dizer sobre o existencialismo, vamos esculhambar isso, vamos fazer como as chanchadas da Atlântida” (FILGUEIRAS, 2019).

“Diversas leituras poderiam ser feitas a partir do personagem Calígula: o controle pelo totalitarismo, o desvelamento de uma sociedade hipócrita em suas próprias leis, a incapacidade do homem diante da finitude da vida” (LEÃO, 2019, p. 7). Mas o que afinal pretendia o grupo manauara com esta montagem? Possivelmente buscavam uma linguagem que expressasse a realidade “subdesenvolvida do país”, ou melhor, “daqueles países inseridos no contexto de subdesenvolvimento” (A CRÍTICA, 1969j).

Foi a primeira peça que adotou uma linha de deboche que se presentificaria no grupo confluindo com a chegada do tropicalismo. Segundo Menão (2020) não era porque pretendia-

se imitar as novidades do Sul, mas “porque era uma coisa natural dentro da situação diante do que estava acontecendo na época, era a nossa reação [...] E aí partiu realmente para o deboche, aí a censura começou a apertar”.

Essas são as únicas informações dramatúrgicas registradas sobre a referida adaptação, mas percebemos que os assuntos que rondavam o grupo eram: uma crítica à ditadura e seu projeto de ocupação na região; os interesses internacionais presentes; o consumismo desenfreado provocado pela Zona Franca de Manaus; a transformação física da cidade, que correspondia também à ascensão de classes (crítica à classe média); as relações no âmbito cultural citadino (uma crítica ao Festival de Cultura); absorção das correntes estéticas (tropicalismo) etc. Tudo formava um grande caldeirão temático a ser explorado. Ao assumir tais riscos, o TESC deu um passo à frente de ordem temática e formal.

Schwarz (1992, p. 71-74) explica o tropicalismo como uma “variante brasileira e complexa do Pop”, e afirma que seu efeito dá-se na “submissão de anacronismos desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultra-moderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil”, do qual fizeram parte uma gama de músicos, escritores, cineastas, encenadores, pintores etc. A essência desse estilo, sem dúvidas, marcou a peça tesquiana, transformando radicalmente a obra de Camus à sua maneira, absorvendo fortes características do teatro de desbunde⁹⁵ influenciadas pelo discurso tropicalista⁹⁶ de *O Rei da Vela*. Tudo isso possibilitou a modificação textual e conforme experimentava-se com os atores, observando suas reações espontâneas, acrescentava-se à dramaturgia. Enfim, do texto original permaneceu a ideia do imperador tirano somada ao contexto regional e à linguagem metateatral presentes, o que causou certa identificação da plateia.

Em Manaus, do ponto de vista cênico, as peças costumeiramente exploravam a relação ator e espectador de modo frontal, com exceção dos teatros realizados nas ruas ou em outros espaços. Mas a caixa preta era sempre utilizada da mesma forma, não havia arrojo em ressignificá-la. Neste sentido, em *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos* há um palco no onde a plateia assistia de dentro, acomodada em pequenas arquibancadas. Pelas fotos é possível observar escadas e tabladões que causavam desníveis, formando pontes para os atores desempenharem cenas até a plateia.

⁹⁵ Termo aliado a contracultura que geralmente referia-se à atitude comportamental de rebeldia. Posteriormente foi revisto também como representação política. Ver mais em: SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

⁹⁶ Tendência estética ligada aos espetáculos do Teatro Oficina e a efervescência cultural no Brasil nos anos de 1967 e 1968, também remetendo-se ao Tropicalismo, pertencente a um movimento mais amplo que envolve artes plásticas, arquitetura e, posteriormente, a música (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009).

Figura 2 – Desnível de palco da peça *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos*.

Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos, apresentação no Teatro Amazonas, 1969. Acervo Museu Amazônico da UFAM.

Figura 3 – Aproximação entre palco e plateia.

Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos, apresentação no Teatro Amazonas, 1969. Acervo Museu Amazônico da UFAM.

Nos rostos de todos os personagens havia uma espécie de máscara branca feita com *pancake* e as sobrancelhas eram destacadas de preto, em acordo com a personalidade de cada uma das personagens. Os figurinos eram togas compridas feitas de plástico e em determinados

momentos eram substituídos por trajes íntimos dos atores que realizavam movimentos eróticos, o que naturalmente chocava a plateia.

A última cena destacada por Costa e Azancoth (2009) é relativa a uma paródia de um concurso literário promovido por Calígula, onde os personagens passavam a usar aventais de cozinha também de plástico. A cena corresponde a um arremedo do Festival de Cultura realizado em Manaus, no qual a peça concorria. Nesta cena, o personagem Calígula transformava-se na deusa Vênus vestindo sutiã, flor no cabelo e véu negro, acenava com trejeitos femininos e jogava beijos para os súditos (COSTA; AZANCOTH, 2009). O nível de despojamento da produção causou alvoroço para além do senso estético, a forma de atuação também era diferenciada.

Segundo Filgueiras (2019) a censura quando recebeu o texto não entendeu nada porque tratava-se da mesma dramaturgia⁹⁷ de Camus, apenas a concepção cênica mudava

Porque o texto era o mesmo texto, ninguém mudou nada, só mudávamos a entonação, em vez de dizer: “Bom dia”, a gente dizia: “Bom dia” (com outra entonação) aí de repente a montagem era assim: “Ei a tua fala” – Eu estava conversando com alguém da plateia e de repente chegava a minha vez: “É a minha vez!”. Era um espetáculo assim, entendeu, era uma descontração absoluta.

Michiles⁹⁸ afirmou que a peça foi liberada com alguma restrição, mas que só o fato de ter sido liberada já era escandaloso na época. Menão (2019) comentou que “a Polícia Federal não sabia o que fazer e como fazer. Censura⁹⁹ era algo novo para eles e principalmente o teatro que não existia antes nos moldes do TESC em Manaus”, o que os deixava perdidos diante das liberações. No entanto, Menão (2020) afirmou que havia uma espécie de adaptação textual feita por ele e Filgueiras que mantinha os mesmos personagens do original e a rebelião contra Calígula, o restante ia sendo incluído conforme improvisos cênicos.

A peça tinha camadas metateatrais: os personagens e seu universo dramático, os atores

⁹⁷ Não há uma cópia do texto referente à primeira montagem que pudesse ser comparada ao texto da segunda, então permanece uma incógnita sobre em que medida era semelhante à remontagem de 1971.

⁹⁸ Em conversa informal por meio eletrônico realizada em dezembro de 2019.

⁹⁹ Socorro Langbeck, em entrevista, contou um episódio interessante sobre a censura: “É, agora se fosse no centro, Teatro Amazonas ou em outro teatro do centro aí sim, vinham aqueles caras que, era ridículo sabe, ficavam dando palpite, não entendiam nada de teatro (risos). Uma vez eles censuraram tanto uma peça minha, mas tanto, que não tinha condição, eles cortaram tanta coisa que se ela fosse montada com os cortes o público não ia entender. Então eu peguei a equipe todinha e fomos para Itacoatiara. Montei lá em Itacoatiara no colégio das freiras, lotei o teatro de cabo a rabo, depois voltei. Quando eu cheguei aqui, tinha uma amiga minha que tomava conta do auditório da ASSEN que ficava ali na Av. Sete de setembro, tinha 200 lugares. Ela me cedeu, montei lá, 200 pessoas. Aí a censura foi atrás de mim lá em casa. ‘Essa peça estava proibida’ e não sei o que... Aí meu pai falou: ‘Acontece que ela não cobrou um centavo, não fez nenhuma divulgação, portanto não foi um evento público, ela deu uma festa para os amigos dela e convidou 200 pessoas’, cortou na hora”.

representando os personagens e por fim os personagens conscientes de que representam uma peça. A metalinguagem trabalhada em cena tornava a relação entre ator e plateia muito mais próxima, principalmente pela utilização da linguagem coloquial e dos diálogos dirigidos diretamente ao espectador.

As apresentações iniciaram-se na quadra do SESC, por uma pequena temporada, e posteriormente no Teatro Amazonas, na ocasião do III Festival de Cultura promovido pela Fundação Cultural do Amazonas. No dia do concurso, antes do início do espetáculo, a plateia foi convidada a assistir à peça de dentro do palco (primeiro impacto) pela personagem Preciosa, que saiu detrás das cortinas, caracterizada e portando uma sombrinha chinesa (guarda chuva) ao estilo Zona Franca, convocando o público ao “grande acontecimento”. Logo depois as cortinas foram cerradas e o júri, que se recusou a deslocar-se, não assistiu¹⁰⁰ à montagem.

A experiência do espectador foi no mínimo curiosa, pois o elenco não tinha marcação, era livre para agir de acordo com as circunstâncias, deixando um grande espaço para improvisos. De acordo com Menão (2019) havia momentos em que a cena transformava-se em *happening*¹⁰¹. Essa definição não seria a mais correta, haja vista que ainda havia o lugar definido para o público, mas talvez ele referiu-se à possibilidade de cada atuante ter tido um tempo rítmico específico, o que provavelmente resultava em uma duração temporal variada entre uma cena e outra, assim como acontecimentos espontâneos e orgânicos entre elenco e público. A questão do *happening* para ele simbolizava provocar o aqui e o agora com a participação do espectador. “Então era mais ou menos daí que eu peguei essa ideia. Só que eu não tinha assistido isso, só tinha lido a respeito e falei: ‘Nossa, isso é muito maravilhoso’” (MENÃO, 2020).

Os diálogos, por vezes, quebravam a quarta parede e os espectadores tornavam-se personagens *súditos*. Ainda na cena final pós-bacanal, cachos de bananas desciam do urdimento do teatro e eram distribuídas entre as personagens que, seguidamente, ofereciam-nas à plateia. Neste momento, a personagem homossexual Preciosa, representada por um homem, sentava-se no colo de um espectador dividindo suas bananas. Tal proximidade, inédita em Manaus, pode assemelhar-se, quase concomitantemente, com a prática interativa do Teatro Oficina no coro da peça *Roda Viva*, que ainda assim abismava as plateias daquele período. Admiração por um lado e incômodo por outro, ambas as sensações chocavam.

¹⁰⁰ Informação fornecida por Menão (2019 e 2020). Costa e Azancot (2009) afirmam que o júri não concedeu o prêmio ao grupo por não compreender sua inventividade cênica, questionamento proferido pelo próprio Nielson Menão.

¹⁰¹ Manifestação artística que atingiu seu auge na década de 1960 e significa acontecimento, evento. Foi definido em seu manifesto de 1965 como “articulação dos sonhos e atitudes coletivas [...] Toda pessoa presente a um happening participa dele. É o fim da noção de atores e público” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 165).

O avanço da experiência estética, entretanto, não significava que tudo era feito de forma consciente. “A gente queria gritar, só isso, e o teatro era um instrumento para isso” (MENÃO, 2019). Tais noções eram típicas no contexto de repressão da época e muitos trabalhos artísticos foram produzidos como forma de denunciar, ainda que de modo velado, as situações de exceção do país, como o *Show Opinião* de 1964, produzido pelo Teatro de Arena, e o *Roda Viva* de 1968, do Teatro Oficina. Talvez venha daí a crítica que Márcio Souza (1984) imputa ao grupo, a falta de uma clareza no trabalho, mas que era compreensível por serem jovens que tinham mais “antenas que teorias [...] Aos artistas, em meio à repressão, o imediatismo era alcançado às alturas da criação estética. Pior, importava-se uma contracultura que era filha da crise internacional” (p. 18).

A peça sustentava o ímpeto por mudanças: “contra o cinismo deslavado, o TESC mostrava com seu espetáculo sujo a necessidade de provocar o debate e propor uma alternativa” (SOUZA, 1984, p. 17). Além disso, Souza conclui que o caminho trilhado por Nielson Menão podia despertar uma nova experiência para o público, incitá-lo, e isso diante da realidade da pacata Manaus, era um grande passo.

A comissão julgadora não se agradou em nada e teceu inúmeras críticas à montagem. “O Conselho Estadual de Cultura pagaria uma página inteira em todos os jornais da cidade e o grupo amador era ‘repreendido’ num comentário mais pessoal do que técnico: Camus só pode ser alterado por alguém a altura de um Camus” (FILGUEIRAS, 1972). Na comissão relatora estavam: Jorge Tufic, Álvaro Reis Páscoa (ambos do Clube da Madrugada) e Randolpho de Souza Bittencourt. A presença dos madrugueneses na comissão curiosamente denota o pensamento conservador pautado no cânone literário, contraditoriamente, o mesmo conservadorismo que foi seu objeto de crítica à Academia Amazonense de Letras: “Mas foi uma zona tão grande, esculhambaram a gente no jornal: ‘Um bando de maconheiro, um bando de viado’ – que todo mundo tinha cabelo comprido” (FILGUEIRAS, 2019).

No mesmo jornal saiu a defesa do grupo intitulada “Diretor Nielson explica trucidamento”:

As pessoas muito letradas consideram o nosso espetáculo Calígula uma chanchada e os mais intelectuais chamam-no de medíocre. É uma reação muito primária e mesmo elementar para quem pensa tanto e anda às voltas com não sei quantas filosofias. Nós trucidamos o existencialista Albert Camus porque somos artistas de um mundo onde a preocupação maior do homem é a fome e não as “enxaquecas intelectuais” dos letrados (A CRÍTICA, 1969c, grifo nosso).

A opinião de Menão remete-nos à “Estética da fome¹⁰²”, manifesto de Glauber Rocha, de 1965, que acabou tornando-se um ideário do Cinema Novo – marcado pela consciência histórica de seus participantes – onde buscou retratar também a relação do colonialismo na América Latina e os meios de produção cultural. Roberto Schwarz (1992) afirma que o movimento teve um impulso estético revolucionário. Ainda iria convergir, a seu modo, para o tropicalismo, sobretudo pela mescla do arcaico com o novo (ligação econômica de país atrasado social e economicamente, pela exploração de matéria-prima e mão de obra barata) sendo o arcaico referente ao atraso, apropriando-se do pejorativo para tornar-se um meio de resistência: “o conjunto da América Latina é tropicalista” (SCHWARZ, 1992, p. 77), formando uma grande alegoria desse imaginário. Retomaremos, ainda neste estudo, o tropicalismo na abordagem das comédias políticas.

Menão segue analisando que os críticos brasileiros eram acostumados aos padrões europeus, por isso autores como Camus e Sartre eram-lhes tão caros, porque não conseguem pensar o Brasil “em termos de Brasil”, cujo discurso aproxima-se à nossa hipótese. Toda esta discussão era pauta naquele momento e ecoava no TESC conscientemente, enfrentando os ditos “donos da cultura” em Manaus (MENÃO, 2020).

De volta ao Festival, na plateia estava o jovem cineasta Roberto Kahané, que já participava dos movimentos de cineclubes em Manaus e havia vencido com “A coisa mais linda que existe” – em parceria com Filgueiras – como melhor filme regional no I Festival Norte de Cinema Brasileiro, pelo Instituto Nacional de Cinema, em 1969. Também vale relembrar sua passagem pelo TUA, onde já trabalhara com Menão. Quando assistiu à montagem houve uma identificação imediata, pois, via na metamorfose realizada pelo grupo com Camus a “demonstração mais lúcida no Amazonas em termos de criação artística. Eu estava pesquisando uma linguagem nesse sentido devorador que foi a montagem do TESC” (A CRÍTICA, 1969g).

O encontro foi catártico, a peça teatral desdobrou-se no seu primeiro longa-metragem e ainda tornou-se o primeiro filme de ficção produzido em Manaus naquele período, com atores locais. Interessante notar a presença dos mesmos atores e do mesmo figurino na versão filmica.

A leitura tropicalista sobre a obra permitiu uma adaptação, que segundo Kahané¹⁰³ consistia em um ritual afrodisíaco da anunciação do matriarcado, intitulado-se “Como cansa ser romano nos trópicos ou Como não sabemos nada de nada da vida alheia”. Há uma entrevista

¹⁰² Foi veiculado ao público em julho de 1965 na ocasião do Congresso Terceiro mundo e comunidade mundial, em Gênova, na Itália. Posteriormente, o manifesto foi publicado pela Revista Civilização Brasileira, renomeado como “Eztetyka da Fome”. (CINTRA, 2019).

¹⁰³ Vale registrar que tentamos contactar o cineasta para uma entrevista, ele sinalizou positivamente, mas não obtivemos mais contato.

de Kahané (MEMÓRIAS, Roberto Kahané, 2017) em que ele menciona rapidamente sua formação autodidata e essa experiência. Lá afirma que a expressão dita por Aldísio batizando a montagem veio a partir do filme, o que em tese não confere, por uma questão de ordem cronológica e pelos depoimentos de Menão (2020) – que indicou essa entrevista – e de Filgueiras (2020).

Vários lugares serviram de locação para o filme: Praia da Ponta Negra, Praça São Sebastião (atual Largo São Sebastião), Teatro Amazonas, Avenida Eduardo Ribeiro, Praça da Polícia, dentre outros pontos. Alguns registros desta experiência foram encontrados no acervo fotográfico do TESC, no Museu Amazônico. As fotos sugerem terem sido capturadas em momentos de ação do filme e algumas posadas. É possível ver Calígula e seus súditos na praia “dançando”, uma foto de Calígula e Hélicon em um banheiro, assim como Calígula e Cesônia em um escritório.

Figura 4 - Filme *Calígula ou Como não entendemos nada de nada da vida alheia*, de Roberto Kahané, 1969/1970. Praia da Ponta Negra.

Arquivo pessoal de Nielson Menão.

Figura 5 - Filme *Calígula ou Como não entendemos nada de nada da vida alheia*, de Roberto Kahané. Aldísio Filgueiras (Hélícon) e Nielson Menão, 1969/1970.

Arquivo TESC/ doação Márcio Souza. Museu Amazônico da UFAM.

Na versão filmica¹⁰⁴ o personagem Calígula era obcecado por descobrir uma fórmula mágica para a criação de um reino de bananas artificiais, que representariam os países subdesenvolvidos. Seu império era composto por súditos ribeirinhos¹⁰⁵. Na trama é informado por Hélícon, seu fiel súdito, que os americanos já haviam encontrado a tal fórmula. Ou seja, “do que restou, ficou apenas a estória de uma elite descontente com o despotismo do tirano. A elite se revolta e toma seu lugar. Um golpe de estado?” (COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 47).

A história era o mesmo argumento que se mostrava no palco e, segundo Menão (2020), houve uma ideia genial por parte de Kahané em que todo o elenco saía de dentro do rio (Ponta Negra), aludindo que as personagens invadiam a cidade, por isso havia várias tomadas em lugares diferentes, para remeter a essa onipresença. Sobre o estilo de atuação, Menão enfatiza que não havia um planejamento fixo:

¹⁰⁴ Diálogo da cena nº dois do filme: “Hélícon: Ah, como cansa ser romano nos trópicos. Parece fadado meu chapéu Calígula. Calígula: Ontem eu fiz a minha derradeira experiência de conquista. Hélícon: Tua ausência durou demasiado. Calígula: Era difícil encontrar a fórmula. Hélícon: Que fórmula. Calígula: A fórmula da banana artificial, já encontrei a do café. Hélícon: Não te preocupes, os americanos descobriram a fome artificial, então não precisarás da banana. Calígula: Mas eu quero um reino fantástico de bananas. (A CRÍTICA, 1969g). Obs: Esse mesmo diálogo encontra-se no livro “Tesc - nos bastidores da lenda” (2009), no entanto, a forma como foi alocado dá a entender que se trata do diálogo da primeira adaptação teatral e não do filme.

¹⁰⁵ Referente à população que vive e se desenvolve nas margens de um rio. Como é conhecida, de certo modo, a população de Manaus (embora a cidade tenha se desenvolvido de costas para o rio).

Era muito improvisado, o Kahané não tinha um roteiro, o que ele usou assim mais foram os personagens e mais ou menos a ideia da peça, e colocou no filme, eu nem me lembro direito... não tinha um roteiro no filme. A gente chegava para filmar e ele dizia: “É isso, isso, isso que eu quero de você”. Eu me lembro, eu e o Aldísio, fazendo uma orgia dentro de uma loja de eletrodomésticos de umas coisas da Zona Franca, entendeu. E tinha liquidificador, ventilador, e todas aquelas coisas muito loucas, muito interessantes (MENÃO, 2020).

Entretanto ao menos em nível de planejamento, supõe-se que havia um roteiro escrito por Roberto Kahané e Ernesto Renan, o qual também assinava a assistência de direção, conforme consta no jornal *A Crítica* (1969g).

Outra cena destacada por Menão foi rodada nas escadarias defronte ao Instituto de Educação do Amazonas (IEA), onde ele e Ivone, caracterizados de seus respectivos personagens, ficavam à espera do alarme da escola. Após as aulas, “saem todos os estudantes e enchem aquela escadaria, aí a gente começa a descer aquela escadaria e o colégio inteiro atrás da gente, na rua. Cara, imagine que cena!” (MENÃO, 2020).

O filme, com um pouco mais de uma hora de duração, concluiu todas as etapas de gravação, conforme registros e depoimentos, contudo, nunca chegou a público. No site da Cinemateca Brasileira consta como inacabado e aparecem os dados: argumento de Domingos Demasi (sem maiores informações), filme em preto e branco, gravado em 35 mm¹⁰⁶, e o ano de 1969. O filme foi destaque no jornal *Em Tempo*, em 2016, evocando sua futura comemoração de 50 anos (recém-completados em 2019). Nessa mesma entrevista Kahané confirma seus planos para estreá-lo ainda naquele ano, devido ao projeto “[...] não será como o roteiro original, sofrerá pequenas mudanças a partir de um olhar ‘mais moderno’” (OLIVEIRA, 2016). Com a colaboração de sua filha também cineasta, Bárbara Kahané, finalmente o filme seria editado, mas infelizmente não se encontrou mais informações a respeito.

Saltaremos temporalmente para abordarmos ainda a nova montagem de *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos*, de 1971,¹⁰⁷ sob uma nova roupagem dada à peça que tanto gerou impacto na primeira versão.

Com o afastamento de Aldísio e novas pessoas agregando-se ao TESC, o grupo decidiu remontar a peça que custou na época Cr\$ 4.000. Dessa vez Menão ficou somente na direção e

¹⁰⁶ Na matéria “Em busca da linguagem perdida” Filgueiras informa que o filme estava detido no Departamento Fílmico no Rio de Janeiro por falta de dinheiro (FILGUEIRAS, 1972). O filme teria sido gravado em 16 mm para baratear os custos e, posteriormente, cópias em 35 mm coloridas para distribuição no circuito comercial, conforme a chamada “Kahané: Como não entendemos nada de nada da vida alheia”. (A CRÍTICA, 1969g).

¹⁰⁷ O texto utilizado para a montagem foi o *Calígula* de Camus das Editions Gallimard, 1941. (sem tradução).

a personagem Calígula foi representada pelo ator Gerson Albano, ginásiano participante do Teatro Jovem de Manaus (TEJOMA), grupo oriundo da igreja no bairro “Matinha”, atual Presidente Vargas. Esse dado é importante, pois segundo Menão (2019) a peça ganhou um tom “careta” porque muitos eram bem jovens e reservados e tinham experiências atreladas à igreja, de caráter moralista, sem ultrajes. Propostas arrojadas eram levadas ao grupo, mas havia uma dificuldade em compreendê-las, por isso, a decisão mantida foi de optar por um trabalho de encenação mais limpo, que seguiria a essência mais próxima do texto original, o que por ventura exigia um estudo mais aprofundado das motivações das personagens e do universo da peça

Eu já queria cuidar melhor visualmente do espetáculo, aquelas coisas que a gente tinha em mãos, é óbvio. A gente não tinha muito dinheiro, não tinha cenógrafo, não tinha iluminação boa, não tinha um som bom sabe [...] Então, você para fazer uma iluminação assim você tinha que inventar coisas. Inventar mesmo, a gente não tinha. Então eu quis fazer mesmo um espetáculo assim, mais correto, mais “certinho” e tal (MENÃO, 2020).

As informações criativas da segunda montagem têm como base as anotações do assistente de direção e ator Maurício Pollari. Sua organização e preocupação de registro é o que tornou possível essa análise. Pollari representava Meréia, um dos súditos de Calígula, e junto com anotações pessoais de criação atoral registrava também seu trabalho como assistente, responsável por copilar e ordenar o pensamento da direção.

Foram achados escritos com datas de ensaios, observações diárias, trabalho de mesa, gráfico da peça, análise das atmosferas, croqui do placô, mapas das ações por cena, dentre outras informações, além de contar com o texto datilografado (MENÃO; FILGEIRAS, 1971). O material foi encontrado no acervo do TESC no Museu Amazônico/UFAM, em 2019, com as folhas soltas e fora de ordem, marcadas pelo tempo.

“O existencialismo de Camus não cabe num clima de 30 graus centígrados à sombra” (MENÃO, 1971), assim dizia o programa de *Calígula*, de 1971. Era necessário continuar atacando de trajes romanos. As personagens são descritas assim:

Quereas é um intelectual revolucionário, Cipião é um místico quase leproso, e Preciosa é Preciosa (ninguém sabe seu nome verdadeiro), Hélicon o animal de estimação do imperador, Cesônia é um misto de secretária-mãe-amante, os guardas palacianos são travestis, Múcio é um Patrício comportado e Meréia era funcionário da prefeitura (MENÃO, 1971).

A caricata sinopse acima contraria o resultado da produção, conforme Menão (2019)

constatou-a: uma montagem bem mais comportada do que se pretendia – retomando algumas dificuldades enfrentadas pelos atores.

Considerando o material, é perceptível a forma como a direção organizou-se para iniciar os ensaios, pois há um plano detalhado que traçou o caminho percorrido. No que tange ao trabalho de mesa: “é possível observar exercícios de motivação cênica, imaginação, circunstâncias e criação de personagem, seguindo premissas do sistema stanislaviskiano” (LEÃO, 2019, p. 11).

3.2.1 A dramaturgia adaptada

No texto original de Camus há quatro atos e na adaptação de Menão e Filgueiras apenas três, com vinte e quatro páginas, ambas seguem linearmente. Na primeira folha do manuscrito lê-se: “*CALÍGULA ou como cansa ser romano nos trópicos. Show-surpresa [sic] em 3 atos. Baseado na peça em 4 atos de A. Camus Calígula*”. Entre um quadro e outro, o texto é dito em blackout (MENÃO; FILGUEIRAS, 1971).

Costa e Azancoth (2009) descrevem as personagens desta remontagem acrescentando um chamado “Etiópe”, ausente na primeira, e registrado no programa da peça de 71. Não se encontrou este nome nas anotações do manuscrito do acervo (ficha técnica), nem em diálogos do texto original e da adaptação. Mas, aclaramos com Menão e a explicação está no fato de o personagem ser figurativo, sem falas, criado para um participante do grupo, fato atestado no artigo: “Lucileno Guimarães estreia como o escravo Etiópe, excelente revelação e expressão corporal” (JORNAL DO COMÉRCIO, s/d).

Sobre as rubricas, são raramente encontradas no texto adaptado e as que existem marcam entradas e saídas ou para ações muito pontuais. Também é possível identificar no início de cada cena, no verso, anotações das principais ações contidas nesses núcleos.

Ao longo do texto há várias falas sublinhadas a lápis, como se fossem para serem enfatizadas, ou com alguma indicação especial da direção. Há riscos de caneta substituindo alguns personagens, podendo ser um traço de adaptabilidade conforme os ensaios seguiam, a exemplo da primeira cena. É possível identificar o nome do personagem Patrício, mas que foi riscado de caneta e substituído por Meréia e Múcio. A propósito, a grafia dos nomes de alguns personagens tem escrita diferente, mais próximo da pronúncia em português: Hélicon e Meréia (ganham acentos), Cherea vira Querea e Mucius vira Múcio.

O início da adaptação é o que seria a quarta cena do original, bem similar no diálogo,

mas com frases em tom coloquial. A cena traz o diálogo de Calígula com Hélicon sobre a conquista da lua e sua insatisfação diante da situação do império.

A cena dois possui indicação cênica de que todos estiveram acordados durante a noite e encontram-se, ainda de madrugada, no pátio do palácio. A ação de um dos personagens (provavelmente Meréia, conforme observamos pelo objeto cênico) é cheirar rapé. O diálogo retoma a primeira cena do texto de Camus, em que os Patrícios discutem sobre o sumiço de Calígula. Entretanto neste ajuste há outros personagens que não existem no original, como Preciosa, que substitui o diálogo que seria dos Patrícios junto a Múcio e Meréia. Posteriormente, juntam-se os guardas, Querea, Lépidio, Hélicon e por último Cipião. Todos conversam a respeito do sumiço de Calígula e sua mudança de comportamento. Uns creem que isto foi ocasionado por Drusila, outros acham que é pela pouca idade e Hélicon acredita que é: “Por ninguém ou por nada. Quando tudo é carnaval, não há na verdade motivos para escolher a mais vulgar e a mais louca” (Ato I, Cena II). A fala remete-nos ao clima tropicalista presente na primeira versão e aponta também para o tema da inconsequência juvenil. Lembrando que Hélicon é o único que até então teve contato com Calígula e presenciou sua insatisfação por não ter o que deseja. Ao final da cena, ele solta a frase célebre da versão de 69: “Vocês não estão entendendo nada... Ah, como cansa ser romano nos trópicos” (Ato I, Cena II).

A cena três, correspondente à sétima cena do original, começa com o anúncio da chegada de Calígula, provocando alvoroço. Os personagens presentes nesta cena são os mesmos de Camus, com exceção da figura do intendente que tem seus diálogos ditos por um Patrício. Há ainda a informação de que o figurino permanece o mesmo das cenas iniciais. Os guardas fazem uma marcha carnavalesca para recepcioná-lo – mais um traço do clima festivo. Identifica-se pela primeira vez o conflito e o choque das novas atitudes de Calígula, principalmente no que diz respeito ao tesouro público, primeira atitude autoritária que obrigará todos do império a doarem seus bens em um testamento a favor do estado, assegurada por execuções. Nesta cena Calígula claramente transfigura-se em alguém de postura decidida e que passa a compreender sua alucinação pelo poder, horrorizando a todos.

A cena quatro é a continuação desta cena, apenas com Calígula (nomeado neste momento como Caio) Cesônia e Cipião. Os dois tentam chamar a atenção do imperador para suas atitudes arbitrárias, mas este não lhes dá ouvidos, parece embevecido pelo poder: “Acabo de compreender por fim a utilidade do poder. Hoje e para o futuro a minha liberdade não terá limites” (Ato I, Cena IV). No texto original a mesma fala seria: “Acabo de compreender, enfim, a utilidade do poder. Ele dá as suas oportunidades ao impossível. Hoje, e por todo tempo que virá, a minha liberdade não tem mais fronteiras” (CAMUS, 1984, p. 35). A adaptação parece

priorizar uma compreensão imediata da mensagem.

A cena cinco traz um clima de tensão e conspiração contra Calígula e corresponde à primeira cena do segundo ato de Camus. O ambiente é localizado dentro do palácio e estão presentes Patrício, Preciosa, Múcio e Cipião, e depois surge Quereas para liderar o complô. A cena, a princípio, traz o desabafo sobre todas as ações truculentas que Calígula executa há três anos, numa elipse do tempo ficcional semelhante ao original. A conversa permanece tensa até a entrada de Quereas, que representa uma figura mais centrada e calculista. Ele acalma os ânimos de todos e assume a responsabilidade por firmar um plano contra Calígula, consistindo em provocar sua loucura para despertar a ira do povo, deixando assim Calígula isolado no império.

A cena seis é uma miscelânea da cena cinco à cena nove do segundo ato do texto original. Calígula estava à espreita, ouvindo toda a confabulação da cena anterior. Em seguida, entra com Cesônia causando a surpresa de todos. No decorrer da trama, ao ser questionado por Cesônia sobre o que discutiam, Quereas afirma que se questionavam se o teatro¹⁰⁸ deve ou não ser assassinado. A cena prossegue com uma crítica também proferida por Quereas “Calígula disse-nos que não há teatro profundo em que não entre um pouco de chanchada” (Ato I, Cena VI). Frase que rememora a crítica de Filgueiras mencionada anteriormente, sobre escrachar a encenação como nas chanchadas, forma também assumida na primeira versão.

Quando Calígula reaparece, após acostar-se com a mulher de Múcio, comunica um novo decreto de que haverá fome no dia seguinte. A continuidade de seu texto transforma-se em uma quebra metateatral para a plateia

Digo que haverá fome. Todo mundo conhece a fome: é uma calamidade. Depois, os produtos enlatados precisam ter mais saída no mercado. E estou próximo de alcançar o que tanto desejo. Sinto-me mais livre mesmo à custa de todo este povo ignorante que governo. E destes meus auxiliares que obedecem ao seu chefe por medo ou por interesse. Eles protestam, é certo. Mas, hoje em dia todo mundo protesta. E depois faz parte de nossa diplomacia. O que eles não tomam é uma atitude, porque o poder está em minhas mãos. (Volta-se para os Patrícios) Ah! Perdoai-me senhores, eu estava divagando com a plateia (Ato I, Cena VI).

Há uma irônica crítica à promessa do milagre econômico da ditadura, revelando alta taxa de desemprego, o alto preço dos alimentos básicos, o crescimento das favelas e das condições hostis em que as classes mais baixas se encontravam.

¹⁰⁸ Houve uma adaptação, visto que o original refere-se à poesia “Tudo aconteceu querida Cesônia, porque começávamos a discutir se a poesia deve ou não ser assassinada” (CAMUS, 1984, p. 65).

A cena sete inicia com a discussão entre Calígula, Quereas, Cesônia e Meréia sobre a condição econômica do seu novo prostíbulo. Esta cena, que é um desdobramento da cena dez de Camus, tem algumas falas provocativas, pois dizem respeito também ao público. Por exemplo, quando Calígula refere-se aos frequentadores do prostíbulo faz a seguinte menção: “Todo fim de semana só vejo operários, bancários e comerciários”. Quando o personagem é questionado sobre aumentar o valor dos ingressos, responde: “Você não vê que esse pessoal só vive de salário mínimo?” (Ato I, Cena VII). A solução então para resolver as questões do prostíbulo é condecorar os clientes mais assíduos, de frequência diária, e quem não tiver condições de pagar os ingressos deverá fazer um empréstimo ao império.

Quando Calígula questiona se Meréia já tem a sua medalha, este fica confuso, pois o decreto oficial ainda não saiu. Entretanto, Calígula decide julgá-lo nomeando Cesônia como advogada de acusação e Quereas como defesa. Ao final, Calígula decide matá-lo¹⁰⁹ enfiando-lhe uma lança. Fim do primeiro ato.

O segundo ato – correspondente ao terceiro de Camus – vem com uma indicação escrita a lápis sublinhando que a primeira cena é dirigida ao público. De fato, o anúncio de Cesônia e Hélicon é para a plateia, tornando-os súditos do império. Os sinos anunciam o momento de adoração a Calígula, solicitando esmolas para as obras religiosas do império. Nesta cena Calígula surge disfarçado de Vênus¹¹⁰ (na adaptação a deusa é descrita como Vênus de Millus)¹¹¹. É feita uma oração em jogral, repetida por todos. Vênus estipula que a esmola deve ser equivalente ao salário dos súditos.

A cena dois do segundo ato prossegue com a repreensão de Cipião ao disfarce de Calígula e tudo o que ele implica. Consequente, Cesônia entra para ler a agenda dos compromissos do imperador e Cipião é dispensado. Além dos afazeres cotidianos do imperador, no dia seguinte será decretado feriado em todo império, pois o dia está reservado para comemoração ao dia das artes, decretado por Calígula.

A cena três inicia com o diálogo de Calígula questionando Hélicon sobre a conquista da lua – correspondente à cena três do terceiro ato de Camus. Hélicon interrompe Calígula para falar-lhe da conspiração liderada com Quereas, mostrando uma lista de nomes, inclusive de

¹⁰⁹ No texto original, Calígula desentende-se com Meréia por achar que ele toma um contra veneno, julgando que Calígula desejaria envenená-lo. Após sua morte, Cesônia afirma que o frasco nada mais era do que um remédio para asma. Calígula não se comove, pois, a morte de Meréia viria cedo ou tarde.

¹¹⁰ Vênus na mitologia romana ou Afrodite da mitologia grega representa a deusa do amor e do ideal de beleza. Também está presente no texto original, onde Calígula aparece como a deusa Vênus.

¹¹¹ É uma estátua de mármore da Grécia antiga do artista Alexandre de Antioquia, aproximadamente séc. II a. C., pertencente ao Museu do Louvre, em Paris, França. Simboliza a deusa do amor Vênus ou Afrodite, descoberta em 1820 na ilha de Milo, do império Otomano.

guardas de confiança, que venderam-se a preço de banana (literalmente).

Em seguida, no original, dá-se um diálogo entre o velho Patrício e Calígula. Na adaptação tesquiana o diálogo é entre Preciosa e Calígula. Referente ao original, Calígula finge não acreditar na conspiração denunciada pelo velho Patrício e ainda acusa-o de trair seus companheiros, o que seria imperdoável também por Calígula, pois não suporta mentiras. Na adaptação, Preciosa diz-lhe todo o plano conspiratório e o nome do mandante: Quereas, além de entregar-lhe uma lista com os nomes dos traidores.

Na cena cinco - que no original é a seis – acontece um diálogo franco entre Calígula e Quereas. As motivações para a morte de Calígula são expostas: é um ser nocivo e deve desaparecer. A discussão encerra-se com Calígula exibindo o manuscrito.

Finalmente o terceiro ato – correspondente ao quarto do original¹¹² – começa com Quereas reunindo-se com os Patrícios. Empunhado de uma espada, dirige-se ao público convocando todos para permanecerem unidos contra Calígula. Na cena ainda estão presentes Preciosa e Cipião.

A segunda cena inicia com Cesônia proclamando que o terceiro ato guarda uma surpresa feita por Calígula. Todos devem participar com seus talentos ou terão suas cabeças degoladas. Anuncia finalmente o Festival de Cultura e a entrada de Calígula.

Cena três. Uma música toca, todos dançam, entre interrupções manifestam suas habilidades. Durante a cena alguns comentários elogiosos ao evento, por parte de Preciosa e Patrício. Hélicon retoma a frase: “Ah... como cansa ser romano nos trópicos”. Todos tiram as togas de romano. Sai Calígula e todos ficam de trajes íntimos.

Quarta cena. Cesônia nomeia a todos como poetas e membros do Conselho Imperial. Quando Calígula chama a atenção para a posse dos cargos, todos vestem seus aventais e quem apresentar a melhor composição poética sobre o tema da morte será premiado, mas aquele que se negar, morrerá. Inicia-se uma série de tentativas, todas interrompidas por Calígula.

A quinta cena traz um diálogo entre Cesônia e Calígula. Torna-se um diálogo¹¹³ metateatral quando Calígula a questiona:

¹¹² No ato original temos várias cenas com conversas dos conspiradores contra Calígula, principalmente por este ter descoberto a trama. Calígula finge a própria morte para testar a reação de Quereas. Há também o dia consagrado à arte com demonstrações dos poetas – aqui há um personagem que não aparece na adaptação: “Metelo” – e segue-se para uma conversa sobre amor e o sentido da felicidade entre Cesônia e Calígula. Nos momentos finais há um soliloquio reflexivo de Calígula, sabendo que seu fim se aproxima. Hélicon grita para Calígula fugir e é apunhalado. Todos vão entrando, o velho Patrício golpeia Calígula pelas costas e Quereas em seu rosto. Calígula cresce em um riso desesperador em meio a soluços e mesmo sendo golpeado por todos continua gritando que está vivo. Desce o pano.

¹¹³ O diálogo original de Calígula: “Mas a que propósito vem, assim de repente, este amor que não estava no nosso programa?” (CAMUS, 1984, p. 159).

E isto é hora de se falar em amor Cesônia? Você não está vendo que a peça está acabando? E que esse pessoal que está nos assistindo só espera acontecer algo de fantástico. [...] Deixa de sê (sic) besta mulher. Não ficou combinado nos ensaios que você morria neste final [...] Todo mundo sabe que isto aqui é um teatro, deite-se no chão e finja-se de morta. Onde já se viu defunto em pé? (Ato III, Cena V).

Cesônia: “Eu sabia que não daria certo esse negócio de ser romana aqui nos trópicos (volta a representar) Caio estou morrendo... Ajuda-me Caio” (Ato III, Cena V). Após sua morte, Calígula afirma que se tivesse conseguido o que almejava (a lua) a peça poderia ter tido um final feliz “[...] e nem adianta eu continuar lutando para obter a lua. Daqui alguns anos, aquela porcaria estará cheia de turistas” (Ato III, cena V).

A cena seis é a cena final. Marca a entrada de Hélicon para tentar alertar Calígula da conspiração, mas logo é ferido pelos ataques dos Patrícios. Quereas enfrenta Calígula e o golpeia. As últimas palavras de Calígula são:

Caio: O mundo perde um grande ator!

Quereas: O cara, você não sabe que esta frase é de Nero.

Caio: E o que Calígula disse quando morreu?

Quereas: (Pensa um pouco, vira-se para a plateia) Sei lá...

Pano. (MENÃO; FILGUEIRAS, 1971)

Nesta adaptação de 1971, a obstinação de Calígula permanece, como no original de Camus, à posse da lua, mas também é possível ver uma forte relação com o signo das bananas, o que será possível perceber mais adiante.

3.2.2 Processo criativo

“O leitor perceberá que é quase impossível haver certeza documental quanto a detalhes, e que a imaginação pode ser interpretada – e desprezada – como ‘especulação’” (WILLIAMS, 2010, p. 38). É com este esforço de interpretação que nos debruçamos sobre o caderno de Maurício Pollari. O material analisado descreve exercícios que mostram o caminho percorrido pelos atores na criação de suas personagens, lembrando também que muito desse percurso pode ter sido o desdobramento do conteúdo do curso que Menão ministrou

inicialmente no SESC. O mesmo confirmou que colocou a experiência adquirida na Escola Emílio Fontana em favor do processo.

Começaremos destrinchando cada etapa, seguindo a ordem cronológica dos meses da produção, que datou de abril a julho.

Aparecem as denominações “ensaios no palco”, como é o caso do dia 26 de abril, ensaio de marcação de objetivos do ator Custódio Rodrigues (Quereas). No dia 28 foi a vez de Gerson Albano (Calígula) e Barrote, apelido de José Fernandes Jr. (Hélicon) marcarem os objetivos da primeira cena. No dia seguinte estava previsto de os mesmos atores realizarem uma leitura no palco também da mesma cena.

No ensaio do dia 3 de maio há uma divisão: Gerson e Barrote executam uma proposta de “leitura de comadres” (conforme anotação), da primeira cena, além de improvisos (consta uma observação de “4 pés”, que não sabemos se trata-se de uma literalidade, um tipo de jogo corporal). Custódio, Gerson e Ivone Castro (Cesônia) fizeram uma leitura com marcações dos objetivos da cena. No ensaio seguinte consta um laboratório com Calígula e os guardas. O personagem Cipião, a mulher de Múcio, Hélicon, os guardas e Calígula passam por um exercício de interrogatório. O exercício não é descrito, mas baseando-se nos ensinamentos de Stanislávski¹¹⁴ podemos supor que se trata de um exercício de entrevista com os personagens para estimular a imaginação e a construção de uma gênese, podendo ser desenvolvido de forma individual ou coletiva.

O dia 7 de maio foi reservado para praticar a quebra do elo entre Calígula e Drusila, experimentando a loucura que marca o início da peça. O pensamento da direção está afinado com todas as etapas, do antes, durante e do depois dos acontecimentos. O trabalho consistia em apresentar aos atores outras motivações para além dos fatos descritos na dramaturgia. Também percebemos até aqui o cuidado em manter uma agenda de trabalho que priorizasse as experimentações com núcleos de personagens. Sabemos que Menão era quem propunha os laboratórios como melhor forma de desinibição para provocar a proposição dos atores “o quê que era o laboratório? Era provocar uma crise na cabeça do ator para ele tentar resolver aquilo. Eu me lembro dos laboratórios que eu fazia com o Gerson, quando ele fazia o Calígula, eu o deixava doido assim, mas enfim, a gente se saía bem e resolvia legal” (MENÃO, 2020).

No dia 10 de maio consta um laboratório com Luís Henrique (Múcio) e marca também o primeiro trabalho de mesa. Logo, constatamos que a direção decidiu começar pelo trabalho

¹¹⁴ Mesmo Stanislávski afirmava que o seu sistema não era algo rígido, inflexível, mas que deveria ser adaptado à realidade de cada um, pois é, sobretudo, um grande estudo da expressão da natureza humana elevada a arte (STANISLÁVSKI, 1994).

prático e pelos improvisos, a fim de instigar intuitivamente o elenco, para depois inserir um trabalho mais racional. Como visto, havia muitas críticas por parte de Menão e Filgueiras quanto à habilidade dos atores, o que era compreensível, pois não existia formação técnica na cidade. Então esse foi um meio encontrado de, aos poucos, romper com os vícios, amarras, timidez etc.

No ensaio seguinte havia mais atores. Houve um laboratório¹¹⁵ no palco com Cipião, Múcio e a mulher de Múcio – seu nome é Anastácia. Com esse núcleo pretendeu-se trabalhar primeiro com questões próprias das personagens e também explorar relações específicas: Hélicon com Anastácia, Cipião com Múcio, guardas e Hélicon, Anastácia e Cipião e, por fim, Múcio e os guardas. O resultado também foi registrado nas anotações: “Pouca continuação e desenvolvimento da imaginação. Desenvolver mais as ideias” (MENÃO; FILGUEIRAS, 1971).

Após esses laboratórios, identificou-se uma organização da direção para desenvolver tais ideias. O primeiro passo é chamado de técnico-psicológico e há um desenho a lápis para exemplificar. É um gráfico de cena, com o arco dramático que resume a mudança brusca de Calígula no início da peça. Um traçado refere-se a Calígula e como ele dramaticamente sentiu a morte de Drusila, representado por um arco horizontal com uma mudança, inclinando-se a um traçado mais forte. Quando ele retorna, após todos o buscarem, Roma sofre diretamente com sua mudança de comportamento, logo, o arco também se inclina, mas pontilhado – mais fraco. Ainda há descrito como alguns personagens não notam porque não são afetados diretamente, por exemplo, a mulher de Múcio.

Figura 6 – Gráfico de emoções de Maurício Pollari, 1971.

¹¹⁵ Nesse laboratório consta outro personagem cujo nome é incompreensível pela grafia.

A partir disso foi solicitada a criação de uma situação com os atores que representasse o governo de Calígula antes de sua loucura e durante sua crise (o tempo em que se passa a peça). Nesse jogo houve observações sobre em que medida os personagens entenderam a mudança drástica do imperador e como foram afetados por ela. O resultado do exercício foi satisfatório, segundo aparece registrado.

O passo seguinte foi uma proposta similar, o que demonstra uma tentativa de encaixar os atores no ambiente do texto, a sugestão para a montagem de duas cenas: uma de antes da história contada na peça e a segunda pertencente ao enredo. Essas cenas foram improvisadas pelos atores. Ao contrário do resultado da primeira, esta foi malograda: “O pessoal não está desenvolvendo bem a construção de seus personagens; conseguiu pegar o negócio, isto [sic] sentir não mais só saber; falta conseguir relacionamento entre eles” (MENÃO; FILGUEIRAS, 1971).

No dia 12 de maio foi feito um novo laboratório, a descrição mostra que se partiu de uma tentativa espacial, com um corredor livre para um exercício entre *a personagem e o ator*. Provavelmente o ator teria que passar pelo corredor, seu percurso seria do mais “difícil” para decrescer ao mais “fácil”, cuja proposta era partir de um clichê do que seria o personagem, por exemplo, um guarda. O resultado não satisfez a direção, pois havia muitas repetições sem sentido, por isso houve necessidade de perguntar (instigar) bastante qual o porquê de o resultado ter sido “fragmentado e racional”.

No segundo laboratório, ainda no mesmo dia, havia previsto “Transas entre Cipião e Meréia” e uma vivência em que Múcio (guerreiro, antes da morte de Drusila) é nomeado senador por Calígula pelos serviços prestados. O terceiro laboratório consta como transferido.

Interessante notar de que forma o planejamento foi traçado para que se conseguisse quebrar as barreiras de relação entre os atores. No plano é apontado como método/objetivo desinibir os personagens de Ilka (Gaspar, guarda) e Ezelaide (Anastácia, mulher de Múcio) – posteriormente substituída por Áureo Márcio. O resultado (registrado no dia 13) aponta que o desenvolvimento imaginativo foi bem melhor que os anteriores e destaca como uma primeira barreira a dificuldade de se fazer um personagem masculino (provavelmente referindo-se ao personagem guarda, executado pela atriz). A continuação desse desenvolvimento é registrada como favorável, assim como a descrição assertiva da intérprete, que foi dentro da perspectiva da personagem. Entretanto, um outro laboratório foi marcado com a mesma atriz, mas transferido, conforme anotação.

Nesse mesmo dia um segundo laboratório foi realizado, desta vez para explorar o personagem Calígula e sua relação com a peça. Foram pedidos: descrição da personagem, resumo da peça, relacionamento do personagem com a peça e o que seriam as “últimas definições”. O resultado de tais definições aparece como satisfatório. O dia 14 é registrado como uma pausa para a direção pensar em outro esquema.

Dentro deste método a encenação priorizou algumas questões: construção básica das personagens; explorar o relacionamento entre si; desenvolver de modo geral e mais verticalizado a relação de cada um com seu personagem; realizar um laboratório para desenvolver a imaginação dos ambientes (será visto mais adiante); trabalhar os clichês dos guardas, pois os atores apontavam para isso; realizar trabalho de palco (texto novo com os objetivos das cenas). Há ainda uma observação: “ver ligação entre Múcio e Hélicon”, possivelmente para explorar a relação de ambos.

No dia 15 de maio foi feito um laboratório com Ivone (Cesônia), configurando-se como seu primeiro laboratório de mesa. O resultado foi parcial, com bom rendimento, mas atestou seu desconhecimento diante do texto.

No mês seguinte, julho, ocorreram mudanças nas personagens: Lépido passou a ser feito por Nelson, Preciosa por Beto, Cipião por Carlos Michiles, Quereas por Custódio (na ficha já constava o nome de Custódio, por isso desconhecemos quem seria o ator anterior). Menão em um novo planejamento, investiu em um laboratório inicial e trabalho de mesa.

O processo criativo dos dias 28 e 29 de julho trabalhou em torno dos eixos: formação, ambientação e trabalho. O trabalho do ator dividiu-se em duas etapas: texto e personagem. Na etapa textual consta “divisão de objetivos; impostação vocal; relacionamento com personagem; e movimento e criação” (MENÃO; FILGUEIRAS, 1971).

No que consiste à construção da personagem, o trabalho estava dividido em: “trabalho de mesa e laboratório criativo; relacionamento com ambiente da peça além de outros personagens; impostação vocal; expressão corporal e movimento e criação” (MENÃO; FILGUEIRAS, 1971). Os estudos vocais de impostação envolveram modulação, dicção e articulação vocal. Na metodologia aparece “memória emotiva ou sensitiva”, base do sistema Stanislávski. Também traduzida como memória afetiva, consiste em valorizar primeiro a experiência interior do ator para depois revestir seu exterior, trabalhando pela memória a possibilidade de reviver sentimentos outrora experimentados. Assim como a memória visual pode ser estimulada por imagens, a memória afetiva desperta sentimentos que pareciam esquecidos, mas que podem ser rememorados com a ajuda de alguns recursos, objetos, situação análoga, somada a outros sentidos como visão e audição (KNEBEL, 2016). É válido salientar

que o método de Stanislávski era por ele constantemente atualizado, conforme avançavam seus estudos¹¹⁶.

No eixo “trabalho de palco” – lembrete que nos parece para a direção – constam as seguintes etapas: marcações, movimentos coreografados, cenário, figurino, iluminação, som, material de cena, contrarregragem, ponto¹¹⁷ e maquinista. Todo esse pensamento corresponde a uma boa organização, que exigiu condução bem desenhada, além de parecer contar com prazos definidos. Se por um lado o processo criativo diferenciava-se da primeira montagem pelas marcações, que se tornaram fundamentais para o desenho cênico, por outro, exigia um estudo concreto na criação das personagens.

Há na mesma folha algumas observações. Lembretes denotando preocupação da direção nos aspectos da adaptação textual, para que o sentido não se perdesse no processo de “mistura de frases”. Atentar-se à divisão do texto também aparecia como uma recomendação escrita à própria direção. Essa questão pode ser interpretada como algo natural que acontece no processo de ensaios, quando os atores estão absorvendo o texto, sugerindo ou improvisando. Como Menão gostava muito de experimentar e criar durante os laboratórios pressupomos que muitas coisas entravam para a dramaturgia, hipótese confirmada em entrevista, que algumas reações dos atores eram absorvidas nesse processo.

Nessa nova etapa consta um “laboratório trágico”, em que a personagem Preciosa deve brincar com sua frase “Oh meu deus, ele descobriu tudo”. Também há indicações de se trabalhar mais o personagem Calígula para torná-lo mais complexo. Observa-se uma grande preocupação em resolver as relações entre ator e personagem, pois várias vezes encontramos esta referência e, para isso, possíveis resoluções, como trabalho de texto e divisão de objetivos, trabalho com a imaginação e ambientação da peça, entre outros. Mas o que mais interessou-nos foi certamente a explicação do trabalho de transposição do texto para os atores. Isso de fato parece ter sido complicado porque a peça apresenta várias camadas, pois além do trabalho com o eixo dramático do *Calígula* de Camus há ainda uma narrativa sobreposta sobre uma elite que faz referência à própria Manaus e também os momentos de quebra da quarta parede com o público.

Os ensaios seguintes foram a prática dessas resoluções, em primeiro lugar garantir a compreensão do texto para em seguida absorvê-lo. O documento sugere que realizaram uma

¹¹⁶ Sobre isso vale a pena ler a tese de Nair Dagostini (2007) “O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e pelo ator” que se debruça sobre a análise ativa e o método das ações físicas a partir de fontes teóricas e práticas, bem como seu desdobramento sob a ótica de diferentes diretores russos.

¹¹⁷ Quando questionado se houve o uso da figura do ponto na peça, Menão (2019) disse que não se utilizou do ponto, mas que havia pensado na ideia de trabalhar com uma sátira dessa figura – que era comum em Manaus até a década de sessenta – e que por algum motivo não entrou na encenação.

leitura fria (conhecida como leitura branca, sem intenção) e posteriormente uma análise a partir dela, para conseguinte dividir os objetivos do texto a fim de compreender a relação e construção da personagem¹¹⁸. A análise ativa foi o método escolhido por trabalhar as forças motrizes da vida (*mente, vontade e sentimento*) que movimentam as forças internas da criação (ações) em prol do superobjetivo da obra, manifestadas pelo diretor e pelo ator (DAGOSTINI, 2007, p. 26).

O texto em mãos no palco possibilitava trabalhar a projeção vocal do elenco, com interrupções e correções por parte da direção. Depois veio a etapa de memorização. Tentativa de leitura sem o texto com o auxílio de um ponto – o papel do ponto possivelmente foi feito por Pollari. E por fim, a fase das marcações do desenho cênico.

Sobre todo esse processo Pollari anotou algumas decorrências, entre elas registrou que a análise do texto teve mais êxito em seu aprofundamento e também criticou certo comodismo, uma “desvalorização” quanto a desligar-se muito rápido das personagens. É preciso “viver o espetáculo”, finaliza.

Na etapa de materialização das cenas vemos a concretização da proposta da direção para trabalhar a imaginação de cada ator em seu ambiente (neste caso, a partir da percepção de Meréia). No exercício feito por Pollari ele recria o ambiente do império:

“Materialização das cenas: Roma, 1971 – Reino de Calígula”. Cada cena foi descrita em detalhes. Cena um: “Do pátio do palácio, c/ bancos em suas laterais e um jardim rodeado por um lago artificial, ligado por pontes delicadas e cercado por um muro baixo de pedras roxas. E [ilegível] uma fonte próxima a um hall que liga ao corredor principal do palácio”. (MENÃO; FILGUEIRAS, 1971)

Um detalhe interessante é o ano contido na descrição “1971”, tratando-se de um olhar contemporâneo ao império de Calígula.

Outro exemplo é a cena dois que descreve um jardim cultivado por Preciosa, onde há flores bem cuidadas e cheirosas. Há um apuramento de Pollari em descrever o cheiro da grama como “gostosa e reconfortante”. É interessante pensar que a encenação de fato adotou o jardim na concepção de cenário, pois havia um canteiro de flores, cultivado por Calígula, conforme descrito por Costa e Azancot (2009) e confirmado por fotos.

Na cena quatro ele descreve o salão de Calígula como um ambiente “rosado” (suposição pela grafia) e esverdeado em seu interior (possível percepção de atmosfera), alto e

¹¹⁸ Essa nota escreve: “o uso de laboratório”. Provavelmente indicando uma continuação prática.

ecoante. E assim prossegue a descrição de todos os ambientes cênicos. Infelizmente só temos o registro da criação feito por Pollari, ainda que cada ator possivelmente deva ter feito essa tarefa.

Está também presente no documento um copilado de palavras anotadas a caneta pertencentes ao universo da peça, aparentemente autoexplicativas, mas que contém seus respectivos significados: prostíbulo, resolução, problemas econômicos, decisão, pena de morte, liberdade, trabalhar, arrecadação, patrimônio e nacional. Resolução e decisão têm significados pontuados mesmo sendo sinônimos. Resolução é descrita como deliberação, propósito, transformação, coragem, decisão. E decisão como o mesmo que resolução “só que mais pessoal e mais universal”. Provavelmente houve uma discussão em torno dessas palavras na busca de seus significados, visando criar um imaginário coletivo, ou ainda, o exercício pode ter sido feito individualmente.

Sigamos a partir daqui propriamente com o processo criativo da construção das personagens do ponto de vista de Pollari, visto que ele representava Meréia, portanto, todos os exercícios e práticas são anotações de seu trabalho. Uma bonita frase em destaque, supostamente de Pollari, parece balizar o que ele almejava enquanto ator criador: “Parto de ideias intuitivas pondo na prática para um trabalho. É necessário um clima de otimismo” (MENÃO; FILGUEIRAS, 1971).

O primeiro traço disso é a gênese em primeira pessoa, criada para o personagem Meréia

28 anos - sacerdote do templo de Vênus. Entrei com Calígula. Antes era funcionário da prefeitura [...] Transas camufladas, as transas entre eu e o pai de Cipião eram só no templo [...] Movimentos clandestinos com bananas, algo a ver com tráfico de escravos; e ludíbrio de impostos o arrozal de Cipião. Conhecimento de truques para rituais [...] Uso tóxicos para envolver as pessoas [...] Voz rouca, pastosa, cuspida e alta (POLLARI, 1971).

Algumas dessas informações dão-se na ação cênica, por exemplo, o uso de tóxicos é representado em dado momento pelo uso do rapé (objeto de cena de Meréia). A gênese ainda contém o nível de suas relações com os demais personagens e também traços de personalidade criados por ele: “Gestos sublinhando palavras; movimentos demasiados e sem medidas; olhar atônito e perdido, mesmo sendo direto; puxa saco” (POLLARI, 1971).

Pollari também destrinchou em cada cena as atitudes que seu personagem desenvolvia. Compõe seu repertório de ações: gestos bruscos, sonolentos, comer bananas, entre outros. Na cena três, por exemplo, entra gesticulando, desenvolvendo seu subtexto e mostrando ar de interesse. Também realiza lentamente um movimento de balé e toca um instrumento, seu estado

interno é descrito como “estar desligado da cena”. Após sua morte, no final do primeiro ato, ele volta como pedinte de esmolas, usando uma máscara. Em outras cenas toca gaita e bongô, parte da trilha da peça.

Quando a direção propôs a realização de um resumo da peça Pollari analisou a situação do império em uma perspectiva que se aproximou daquela realidade vigente, por que não dizer atemporal, ainda que sob a perspectiva da personagem. Sob o título “... estoriuzinha de uma elite – desesperada” prossegue da seguinte forma:

As pessoas não estão contentes, sentem necessidade de uma mudança, para alguma outra coisa, mas seguram suas pontas. São muitos que pensam assim: uns acreditando e tentando, outros somente se limitando a saber, outros sentindo sem saber. Mesmo assim ainda são muitos os “fantasiosos”. O atual sistema de vida – sim porque todos vivemos debaixo de um – não deixa condições humanas. Por isto uma necessidade de uma verdadeira revolução – mudança (POLLARI, 1971).

Ele segue dizendo que a busca pela resposta (para todas as questões), embora seja simples, torna-se complicada e que a vida torna-se absurda se olharmos para a morte. Percebe-se, quando estamos próximos à morte, que só existe o aqui e o agora, e não uma existência em um mundo espiritual. Para fazer da vida algo importante é necessário dedicar-se a ela.

Em dado momento sua escrita parece distanciar-se da primeira pessoa e passa a analisar a situação das personagens e do próprio texto, conforme a função de assistente de direção

Caio é um simples continuador de um governo assim como é profeta de proposições. Os que fazem a revolução são falsos revolucionários como também trazem proposições. É cósmico. Estão uns nos outros como também estão se abrindo. Isto porque o texto é aproveitado, é preciso entender isto e não confundir e fazer as mudanças exatas (POLLARI, 1971).

Interessante relembrar que Quereas é descrito como um falso revolucionário e ao final da peça ocupa o trono de Calígula ao lado de Preciosa. Ou seja, o texto parece sugerir-nos que o sistema, independente de quem o comanda, seguirá igual, pois há sempre um revolucionário que em alguma medida deixa-se corromper. Seguindo essa linha, é alguém que sofre as consequências, mas nada faz para mudá-las.

Abaixo, no mesmo texto, há um destaque como “segundo ponto” que parece retomar a lógica de sua personagem. Descreve o momento como pesado e sem nenhuma mudança “[...]”

porque nos preocuparmos, vamos esperar. Se a coisa der certo a gente vai, se não a gente não se queima. Posição central, duvidosa, o mesmo que o escritor no *O Rei da Vela*” (MENÃO; FILGUEIRAS, 1971). Refere-se ao complô contra Calígula e também faz menção a Oswald de Andrade, referência nesta montagem.

Segue destacando seu desagrado em relação à mudança de Calígula, apontando que antes ele governava como deveria “sem ideias próprias para o todo e sem entender o jogo todo”. Seu raciocínio prossegue acreditando que os súditos não devem ter conhecimento dos escândalos do governo: “Para onde iria a moral”. E aqui avança para o conflito pessoal da personagem “Essas transas não podem chegar ao conhecimento dele (Calígula)” (MENÃO; FILGUEIRAS, 1971).

Podemos observar o quanto o exercício é útil para buscar motivações, colocar-se em situação de jogo, ainda que não saibamos de fato em que medida resultou, pois não se tem registro do processo dos outros atores no material.

O acesso ao texto datilografado e ao trabalho criativo atoral possibilitam noção do processo de montagem. Contudo, o mapa de cena, com marcações precisas das personagens, entradas e saídas, ações, entre outros, torna concreto materializar o que foi a dramaturgia cênica de *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos*.

Figura 7 – Documento cênico do processo de *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos*, Maurício Pollari, 1971. (Trabalho de ator).

3.2.3 Desenho cênico

Nos ínfimos relatos existentes, destacamos um que descreve o espaço cênico. No cenário há o “símbolo da águia à frente do pedestal de Vênus, e os tablados para a movimentação dos personagens assim como o jardim, o pequeno balcão e o espaço cênico (local para a movimentação). Não funcionam como um local determinado” (JORNAL DO COMÉRCIO, s/d) ora referem-se ao palácio do imperador, ora à casa de Vênus ou “ainda a um pátio aberto. Não há realmente uma importância para um cenário em cada cena” (JORNAL DO COMÉRCIO, s/d). No figurino, o trabalho minucioso de cores e nos feitos, elaborados por Ilka de Castro e Isabel Iolanda, com supervisão de Menão, ocorreu paralelamente em cada ator, que sabia “perfeitamente de seu papel” (JORNAL DO COMÉRCIO, s/d).

O som busca uma “associação entre o que está acontecendo na plateia e no palco” (JORNAL DO COMÉRCIO, s/d). Já a iluminação produz um ambiente cósmico, sem definição aparente, com vários planos, objetivo proposto para brincar com um efeito cinematográfico. “Por poucas vezes [sic] ela define toda [sic] uma cena, valendo-se disto para uma percepção maior de cada detalhe, pondo o espetáculo mais alerta” (JORNAL DO COMÉRCIO, s/d).

A primeira cena inicia em *blackout* e aos poucos é revelada. Entram Meréia e Lépidio posicionando-se em suas respectivas marcações, permanecendo imóveis durante a cena. Em seguida entra Hélicon com uma espécie de lanterna que ilumina o palco. A atmosfera é descrita como amistosa, morna e íntima. Por último chega Caio (Calígula). Hélicon percebe sua presença e os dois dialogam mais próximos, em frente ao desenho de águia do cenário. Ao final Calígula sai.

Logo abaixo desse plano há um croqui do desenho dessas movimentações no palco constituído por três tablados. Na segunda cena há Meréia, Hélicon, Lépidio, Preciosa, Quereas, Cipião e guardas, sendo que Hélicon, Meréia e Lépidio já encontram-se em cena. Dois guardas entram, um apanha o farol deixado por Hélicon e ajuda o outro a iluminar toda a cena. Lépidio desce do tablado do meio e diz seu texto. Preciosa rega e colhe flores no canteiro. Meréia também desce do tablado dois (à esquerda da plateia) e segue com o diálogo. Quereas e Cipião sobem para o tablado enumerado como um (à direita da plateia), o mesmo em que estava Meréia. Na medida em que as falas encerram-se, as personagens vão saindo, com exceção de Hélicon, Preciosa e os guardas. Depois da frase que nomeia a peça ser dita por Hélicon, os guardas posicionam-se atrás da escada, Preciosa e Hélicon permanecem e a cena escurece. Vale

observar como a luz é muito empregada como transição de cena. Há novamente um croqui com esses desenhos do palco.

Figura 8 – Documento cênico do processo de *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos*, Maurício Pollari, 1971 (Movimentação cênica).

Arquivo TESC/ doação Márcio Souza. Acervo Museu Amazônico da UFAM.

Na terceira cena, Hélicon e Preciosa vão juntos à frente da água. Guardas levantam o farol detrás das escadas, seguem marchando firmes até posicionarem-se de costas para a plateia e anunciarem Calígula. Há sons de excitação ao fundo em meio a cochichos. Preciosa e Hélicon saem sussurrando, e os guardas saem em seguida. Ainda ouvem-se burburinhos ao longe. A luz e o refletor utilizados para esta cena são “Luz spot verde”. Cesônia entra e uma expressão foi escrita referindo-se à ação da personagem “se movimenta no garrafão enquanto fala seu texto” (MENÃO; FILGUEIRAS, 1971). A ideia parecer ter a ver com a condição espacial, pois utiliza o termo do basquete “garrafão”.

A cena quatro é composta por todos entrando no palco ainda cochichando. Cesônia, que estava em cena, junta-se aos demais. Os guardas também estão em cena quando Calígula

interrompe com fortes palmas. Os Patrícios¹¹⁹ espalham-se em movimentos de balé para o tablado um e tocam instrumentos, sem interesse aparente pela cena. Quereas anda pelo palco mexendo um xequexequê¹²⁰, enquanto Calígula vai ao tablado dois esboçando seus primeiros ataques de loucura. Cesônia movimenta-se à frente do tablado dois até Calígula. Os guardas estão em suas posições. “O Patrício Cipião bem realista e rastejante nesta cena, cai” (MENÃO; FILGUEIRAS, 1971) e os guardas ajudam-no a levantar-se. Sai Cipião e a cena fica em *blackout*. A luz seguinte volta com *spot* verde e permanece até o final. Caio e Cesônia conversam à distância, Cesônia no tablado um e Calígula no dois, e, perto de terminar a cena, ele junta-se a ela.

A quinta cena tem luz de ribalta. A atmosfera é de conspiração. Meréia, Cipião, Preciosa e Múcio estão reunidos em frente a águia confabulando contra Calígula. Quereas entra pelo tablado um, desce observando até posicionar-se no tablado dois. Os quatro patrícios movimentam-se todo o tempo pelo palco. Ao final, Preciosa sobe no tablado dois até o trono de Calígula, sentando-se. A indicação é que o clima da cena tem dois ápices, o primeiro na entrada de Quereas e o segundo quando Quereas expõe as razões sobre como devem proceder com Calígula. Durante esta cena, Calígula e Hélicon entram pelo tablado um e escutam todo o plano.

A cena seis permanece com a luz de ribalta. Calígula, Hélicon e Cesônia entram pelo tablado um surpreendendo Preciosa, que brincava em seu trono, causando o espanto de todos. Calígula anuncia seu escravo Etíope que entra carregando bananas e logo em seguida pede para entrar Anástacia (mulher de Múcio). Múcio fica apreensivo e aproxima-se de sua mulher. Todos ficam na expectativa de pegar as bananas, mas, dando-lhe falsa atenção, esperam a ordem de Calígula, que sai para acostar-se com Anastácia. Há um parêntese escrito “grávida” para a personagem Anastácia, que pode referir-se a uma característica visual. As movimentações continuam, a luz permanece a mesma, mas a atmosfera agora é de requinte. Cesônia diz seu texto enquanto todos os nobres comem bananas. Em seguida, Calígula volta com Anastácia, visivelmente desganhada e angustiada. Múcio corre para ampará-la e finalmente Calígula anuncia que haverá fome no dia seguinte. Hélicon vai ao tablado um ler o decreto enquanto Calígula senta-se no seu trono.

A cena sete é de reunião, com luz de ribalta. Calígula dispensa todos. Quereas,

¹¹⁹ Referente aos demais personagens, da ordem dos Patrícios, súditos de Calígula.

¹²⁰ Xequexequê é o nome dado nas regiões Norte/Nordeste ao instrumento de percussão fechado, oco, com sementes, pedras ou quaisquer coisas que façam barulho. Também é conhecido como xequê no balde, entre outras variações.

Cesônia, Meréia, e Múcio vão para o tablado dois em clima de tensão. Calígula permanece em cima do tablado e os outros embaixo. A cena também corresponde à morte de Meréia. Durante o julgamento proposto por Calígula, Cesônia vira advogada de acusação e posiciona-se ao lado direito da águia. Múcio está em cima e Quereas vai para o lado esquerdo da águia, sendo eleito como advogado de defesa. Quando Calígula decide matá-lo, um guarda entra e entrega-lhe uma lança. A luz muda para a cor vermelha. Os três Patrícios lamentam. Meréia é atingido no estômago por Calígula, ainda tenta fugir dando um último e longo grito. *Blackout*. Ressalta-se nesta cena, especificamente, a clareza do desenho cênico, que brinca com o jogo de poder, representado pelos diferentes níveis do tablado, pela oposição, pela permanência e também pela dinâmica com a águia.

A cena seguinte aparentemente não possui numeração. Inicia com luz na ribalta e clima de ritual, Hélicon e Cesônia entram pelo tablado um e dois, respectivamente, iniciando um ritual tocando xequê-xequê. Todos juntam-se em clima e movimentos caricatos. Luz vermelha para a aparição de Calígula na escada. A atmosfera ganha um tom de novena. O pedinte de moedas (feito por Pollari) surge encarando a todos, passeando com um saco de esmolas, recolhendo moedas. Devolve o saco com reverências a Calígula e retira-se. À ordem de Calígula todos saem, fazendo reverências, permanecendo apenas Cipião e Hélicon.

O segundo ato começa com uma iluminação branca e baixa e a atmosfera pode ser traduzida como gananciosa. Calígula e Hélicon vão até o tablado dois com um saco de dinheiro, contando a arrecadação. Calígula e Cipião discutem, pois Cipião acusa-o de exploração e Calígula chama-o de falso. O tirano vai ao tablado um e joga o saco de dinheiro para Cipião, entretanto, o clima de tensão é alterado e Caio retoma o saco de dinheiro. Cesônia entra para anunciar a agenda do imperador e Cipião sai.

A próxima cena que aparece enumerada é a cena cinco, de luz branca baixa. Calígula tenta acalmar-se caminhando para trás da escada, enquanto Hélicon arruma-lhe a roupa e o diálogo segue nessa marcação. Quereas entra e senta-se em uma cadeira de balanço trazida pelos guardas e compra o silêncio de ambos com duas bananas, enquanto um guarda entrega-lhe um cigarro, havendo um diálogo (não está descrito no texto). A trilha sonora é de um bongô ritmado, tocado por Pollari. Quando Calígula dirige-se até a águia revelando saber de todo plano, o bongô passa a ser tocado em batidas de suspense. Quereas sai de cena. Preciosa entra pelo tablado dois e os guardas, com Múcio, no tablado um. Os guardas retiram a cadeira e, posteriormente, retornam à cena. Durante sua fala, Calígula tem um surto diante da águia atirando-se em desespero. Preciosa diz seu texto. O bongô sobe em ritmo alucinante e *blackout*.

A primeira cena do terceiro ato é luz de ribalda. A atmosfera descrita é “decisão de

revolução”. Múcio, Preciosa e Cipião movimentam-se no tablado um, enquanto Quereas entra pelo tablado dois e posiciona-se à frente da águia dizendo seu texto. Um músico (feito por Pollari) entra e acomoda-se ao fundo. Todos falam seus textos. A cena dois desdobra-se com uma luz azul vinda de cima e o som de bongô bem marcado ao fundo. Guardas assumem suas marcações quando Cesônia diz seu texto, anunciando Calígula. O som do bongô diminui.

A terceira cena começa com uma luz azul superior piscando. O som do bongô permanece marcado e melódico, juntando-se ao som de um atabaque. Todos falam seus textos dançando.

A cena quatro tem a luz azul de cima somada à luz de ribalta. Estão no tablado um: Múcio, Cipião e Preciosa. No tablado dois está Quereas e logo junta-se Hélicon. Cesônia posiciona-se no alto. No palco, embaixo, Calígula surge e dá seu texto. Entra o escravo Etíope ao lado do tablado dois. Enquanto Calígula veste-se e fala, o concurso de poesias vai acontecendo na frente do palco e, ao final, o imperador dá um surto histérico e sai. Consequente, todos retiram-se, inclusive Cesônia que sai em marcha.

A cena cinco tem uma luz azul e verde com atmosfera de ambiente “passional, trágico, clássico”. Calígula posiciona-se à frente do tablado dois e Cesônia vai ao tablado um. Etíope entra ao lado do tablado dois e é indicado a Cesônia por Calígula. O escravo leva o punhal até Cesônia, que mata-se “atrás da grade”. Calígula vai até ela antes de se recolher em seu trono, totalmente entregue. O som é descrito como “As estepes”, finalizando a cena.

No final do terceiro ato, Hélicon entra pelo tablado um e é morto por Cipião. Os guardas levam o corpo de Cesônia e Cipião carrega o de Hélicon ao fundo da cena. Meréia e Múcio posicionam-se no tablado dois enquanto os guardas enfiam a lança em Calígula. Cipião entra e junto com Múcio e Meréia, carregam orgulhosamente o corpo de Calígula para o fundo do palco. Os guardas posicionam-se ao lado dos corpos. Preciosa entra e Quereas recebe-a no meio do palco e, posteriormente, direcionam-se ao trono. O restante dos personagens entra em movimentos de balé e dirigem-se ao trono. Preciosa é finalmente coroada por Quereas; os guardas cruzam suas lanças. A cena fica *blackout*. Aos poucos, uma luz branca e outra vermelha crescem até descer um véu. Depois, apagase a branca¹²¹ e termina a peça.

Ao longo de todo esse desenho roteirizado foi possível notar ações que não estão presentes no texto, como também perceber o clima das cenas, uma caricatura que revela certo desajuste e humor, frutos da primeira montagem, além de compreendermos como a espacialidade, por meio dos tablados, era utilizada. Esse mapa roteirizado pode ter sido uma

¹²¹ O restante da frase é cortado devido as condições de decomposição do papel.

estratégia da direção para auxiliar o elenco a familiarizar-se com a proposta cênica e também como auxílio na memorização de deslocamento, entradas e saídas etc. A “ironia e o sarcasmo” possivelmente foram os combustíveis de *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos*, transformando-se em materiais emblemáticos:

Pensávamos mais em termos de libelo aquele estado de coisas do que qualquer pretensão de inovação (ainda que acabou sendo) artística. Nossas cabeças e olhos estavam voltados em, a partir do nosso teatrinho escuro da Henrique Martins, balançar e sacudir o “totem” do Teatro Amazonas. [...] Rasgamos o véu que cobria a virgindade de nossa história bem comportada e metida a sulista maravilha (MICHILES, 1979).

De certo modo, essas características tornaram-se a marca tesquiana, independente da fase e de como foram exploradas. Transformaram-se em arma de resistência aos anos difíceis de chumbo, dando início a uma série de peças de aspectos contraculturais que levaram a irreverência do grupo adiante.

3.3 *A era contracultural chega a Manaus*

Pastum foi a terceira experiência cênica do grupo e a que inaugurou de modo emblemático os anos de 1970, simbolizados pelo seu título enigmático. Com a nova década chegavam também novos modos de relacionar-se, agir e comportar-se e a resposta do grupo foi a criação de *Pastum*, com texto¹²² e direção de Nielson Menão.

A partir da experiência vivida em *Calígula*, Filgueiras identificou que o grupo deixou de preocupar-se com a interpretação do texto e buscou eliminar as fronteiras técnicas “que alguns teóricos reacionários teimam em identificar como forma e conteúdo. A ‘mensagem’ é o próprio espetáculo [...] Nas experiências do Sesc a mensagem é o cenário, a presença livre e física do ator, o som, a luz. Isso foi extremado no *Pastum*” (FILGUEIRAS, 1972).

A coragem do grupo admirava Filgueiras, mas Menão afirmou que *Pastum*¹²³ não lhe

¹²² No livro de Costa e Azancot (2009) consta que a assinatura da dramaturgia foi de Menão e Filgueiras. Algumas notas de jornais, como o Jornal do Comércio do dia 8 de julho de 1970, na matéria: “Todos poderão ver *Pastum* no Supermercado de Artes”, afirmam que o texto é de ambos. Entretanto, Menão (2020) afirma que o texto foi escrito somente por ele, o que é justificável, pois tratou-se de um momento em que Filgueiras não se identificava com a proposta, agindo apenas nos bastidores.

¹²³ Ficha técnica: Ilton Oliveira, Custódio Rodrigues, Maria Ivone, Ilka de Castro, Iolanda de Castro, Sandra d’Albuquerque, Afonso Marcílio, Adelmir Said, José Fernandes Jr., Iraci Câmara Mitoso, Roberto Alves, Ezelaide Viegas, Shirley, Carlos Michiles, Lucila, Elro Massulo formam a comunidade de jovens. João Mendes na sonoplastia. Maurício Pollari na assistência de direção e responsável pelos efeitos especiais. Direção: Nielson Menão. (JORNAL DO COMÉRCIO, 1970b).

atraiu a ponto de ter sua participação, o que não o impediu de estar junto ao grupo. Inclusive, Filgueiras era responsável pela grande abertura no Jornal A Crítica, onde trabalhava, sempre executando um trabalho de apoio e agitação.

Quanto à criação dramaturgica de *Pastum*, Menão comenta que a ideia foi uma tentativa de reproduzir, em alguma medida, o filme americano “Amor sublime amor” (*West side story*) de 1961, livremente adaptado de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Por isso as personagens tinham nomes americanos, o que é reconhecido sem nenhum orgulho pelo autor. Ademais, sob forte influência do *happening* do grupo Living Theatre – uma das personagens foi nomeada como Melina (COSTA; AZANCOTH, 2009) talvez em homenagem a Judith Malina. Não havia um encadeamento dramático determinado, era um desejo de se fazer uma peça psicodélica, com toques de oprimido e opressor (atualizando os termos):

Eu queria fazer uma coisa visualmente bonita, sabe, e que as pessoas ficassem olhando e não ficassem questionando muito essa coisa racionalmente, entendeu. Era mais um espetáculo psicodélico, esse era o termo. Não tenho como te explicar melhor, na época teve muito sentido isso (MENÃO, 2020).

Vale ressaltar – conforme a citação introdutória deste capítulo onde Menão afirma que seu objetivo não era ser dramaturgo – este não foi um fato isolado. Como nos explica Andrade (2016), Menão poderia encaixar-se, de certa forma, em uma geração de autores que surgiram no final da década de 1960, conhecida como “geração 69”, influenciados direta ou indiretamente pelos acontecimentos do maio francês de 1968

Os jovens dramaturgos não praticaram o drama no sentido clássico, tampouco deram continuidade à forma épica exercida pelo Teatro de Arena, por exemplo [...] 1968 é o ano da recusa das certezas – o que obrigou, no campo teatral, todo e qualquer gênero a passar por uma revisão crítica. Deste modo, os dramaturgos acabaram por fazer no palco as mais variadas experiências dramaturgicas, tendo à sua disposição o amplo leque das formas conhecidas, cujos limites foram testados, esgarçados ou redefinidos. (ANDRADE, 2013, p. 101)

Isso traduz a criação de *Pastum* e as influências do teatro do absurdo¹²⁴, tropicalismo

¹²⁴ Andrade chama-nos a atenção para compreender os efeitos absorvidos da influência do teatro do absurdo, e isso pode ser facilmente adaptado a Manaus, pelo fato das dificuldades de comunicação. Segundo o autor (2013, p. 102) essa influência não foi geral, pois havia uma confusão na compreensão dessa linguagem, confundida com o surrealismo, gerando um *nonsense* e um estado que o autor nomeia como *angústia metafísica*, dando vazio à expressão do inconsciente pelo apelo ao fantástico e pelo casamento entre o insólito e o banal. Tudo isso misturado com o misticismo oriental, informações sobre drogas, estética dadaísta, psicanálise etc. Essas experiências são encontradas nos primeiros trabalhos do TESC, marcadas pela experimentação.

e a contracultura “diluídos em maior ou menor escala” (ANDRADE, 2013, p. 101).

“Pastum é montagem sem colagens, criação pura para improvisação, o texto é virgem e enloca de maneira descontraída problemas sociais sob o ângulo da nova geração” (CHIKO, 1970), assim destacou uma coluna jornalística da época.

O cenário trazia um palco vazio com desníveis, semelhante à primeira montagem de *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos*, com três praticáveis e andaimes de construção onde os atores desenvolviam as coreografias cênicas. A iluminação ritmada estava em função de uma tela de filó¹²⁵ que cobria a boca de cena (COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 56). A primeira parte consiste nos personagens fantasiados dançando pelo espaço cênico ao som da banda Iron Butterfly com *In-A-Gadda-Da-Vida*¹²⁶. Não se tem registro da dramaturgia, mas Costa e Azancoth (2009) resumem como se dava a história. A sinopse gira em torno de três personagens: Melina, Jorge e Frank, o restante dos atores faziam figuração com seus próprios nomes. Jorge representa a figura do *hippie* que lutava por mudanças contra a injustiça e paradoxalmente era uma figura perdida em meio ao seu vazio existencial. Logo, resolve consultar-se com um psiquiatra e passa a adquirir consciência política sobre a situação mundana. Por sua mudança de atitude, vira alvo de seus amigos por discordar da passividade do movimento *hippie*.

O conflito leva então à condenação de Jorge por Frank e Melina, sendo enforcado ao som de uma partida de futebol. Seu corpo solitário fica no meio do palco enquanto entra a trilha de “Assim falou Zaratustra”¹²⁷ (usada no filme “2001 – uma odisseia no espaço”). Ao final, três atores entram com uma enorme faixa escrita: “*Naça é naça, o resto é fumaça*”, referente à torcida do Nacional Futebol Clube, time de futebol da cidade. Sobre isso, Menão (2020) afirma: “Era uma coisa de provocação com a plateia. Estava muito na moda isso. O Zé Celso inclusive trouxe isso para o Brasil, que era de provocar”.

Há algumas cenas somente imagéticas, como no terceiro bloco descrito por Costa e Azancoth (2009), em que todos fumam e tomam café. Depois, ouve-se música eletrônica e surgem alguns efeitos luminosos. Noutro momento, ouvem-se disparos de metralhadoras, amplificadas por luzes vermelhas. Em outro, é possível ouvir o discurso de Hitler com os personagens estáticos, e ainda há um momento “ritualístico psicodélico” em que todos dançam loucamente uma música de “iê-iê-iê”.

¹²⁵ Tela feita de tule.

¹²⁶ Música de sucesso de 1968, de rock psicodélico com duração de 17 minutos.

¹²⁷ A composição foi escrita por Richard Strauss em 1896, baseada no tratado filosófico de mesmo nome escrito por Friedrich Nietzsche.

“Olelê, olalá e em tempos de teatro pelo circo-show o ‘*Pastum*’ promete dar o banho, principalmente pelo efeito visual [...] *Pastum* é antiballet, é antiteatro e antipreconceito e promete mostrar arte jovem” (CHIKO, 1970). O público recebeu com empolgação a montagem, ao contrário de uma classe mais conservadora, inclusive artisticamente, o que já era esperado depois de *Calígula* ou *Como cansa ser romano nos trópicos*.

Descrita como “peça show em 10 partes” (COSTA; AZANCOTH, 2009, p.59) traz uma sequência de quadros bem marcados, mas que pela opinião de Souza (1984) resultou em uma montagem pedante pelo excesso de frases clichês, além de assumir a forma do objeto criticado.

Filgueiras (2019) comenta sobre a montagem da seguinte forma:

Teve *Pastum* que foi outra loucura de texto, um texto dadá, dadaísta, agora todo mundo de cuecas, seminus na cena e era mais um espetáculo visual, que o Nielson era muito bom montador de cena. Não tinha uma mensagem, o espetáculo era a mensagem, o meio era a mensagem, estava na moda, propagando a mensagem, ninguém pode falar direito então vamos falar errado. E o espetáculo foi proibido. Como era esse espetáculo, o palco do ginásio do SESC, que era de esporte, tinha um cortinado, um mosquiteiro gigante na porta do palco, e em toda boca de cena do palco e a cena se passaria atrás, projetada naquela cena. Quer dizer, ao invés do ciclorama estar atrás ele ficava na frente. As luzes projetavam a dança e o corpo, era um espetáculo de corpo.

O título, segundo Menão (2020), não tem significado algum e a intenção era essa “zoar mesmo da cara de todo mundo. Vou fazer uma coisa que eu gosto, eu gosto do Iron Butterfly, eu gosto de luzes, eu gosto desse cenário todo meio Judith Malina e Julian Beck, eu gosto de... enfim. Gosto de provocar a pessoa”. Os subterfúgios utilizados também foram de driblar a censura numa época em que se descobria na prática a perda dos direitos de livre expressão, o espetáculo “parte para o deboche e fica irracionalidade total”. (MENÃO, 2020). Foi um momento ideologicamente complicado, de descrença no próprio teatro, como revelou o autor, que só começou a escrever suas peças por necessidade, já que nenhum texto “aparentemente” recebia autorização. Sua vontade primordial era de utilizar textos prontos como pretexto para criar cenicamente, por isso sua forma de dirigir era muito visual, oposto do que veremos em Souza, por exemplo, trabalhando a dramaturgia como o cerne da encenação.

Ainda assim, a montagem causou grande impacto: “*Pastum* oferece ao público amazonense um novo conceito de teatro, onde o ator participa da criação dos diálogos e da própria peça, mediante a improvisação e liberdade total” (A NOTÍCIA, 1970). Ou seja, a mensagem parece ter chegado de alguma forma no interlocutor, conforme revelam excertos do

período, como na crítica selecionada abaixo:

Trata-se de um espetáculo construído nos moldes do mais recente movimento de vanguarda teatral. Desenvolvendo um tema aparentemente simples quanto ao seu conteúdo, trata-se no palco de momento a momento movimentações perigosas e violentas que levam o espectador a se envolver no espetáculo através do efeito visual e do som, ao contrário do teatro tradicionalista que procura a envolvimento do espectador através da palavra. Para Pastum não importa a palavra. A mesma discussão filosófica que inicia o espetáculo encerra o mesmo. O que importa são as cores, as formas, o som. Cada coisa fala por si. (JORNAL DO COMÉRCIO, 1970b).

Mas mesmo usando estratégias imagéticas, a soma de expressões perigosas do texto com referências a revolução e mais o comportamento ousado no palco, chamaram a atenção da censura, que proibiu a peça em todo o território. Apesar disso, a audácia em encenar *Pastum*¹²⁸ no *Supermercado de Arte* não deixa dúvidas quanto à engenhosidade criativa do TESC.

No segundo semestre da década de 1970 o TESC assumiu a organização do *I Supermercado de Arte do Amazonas*, evento realizado com o subsídio do Departamento de Promoção e Turismo (DEPRO), apoiado pelo Governo do Estado e pelo Diretório Central de Estudantes (DCE) e apresentado na quadra do SESC. Pegando carona na efervescente Zona Franca, a ideia de “supermercado” era organizar um evento cultural que reunisse a mais diversificada programação, conforme destaca o jornal A Notícia: “O Supermercado de Arte estará apresentando seus produtos e artigos de primeira necessidade como teatro, poesia, música, livros, artesanato etc.” (A NOTÍCIA, 1970).

Nos slogans espalhados pelo evento lia-se: “*Entrando no Supermercado de Arte você se sentirá no centro do mundo*”; “*A cultura vendida na feira a preço de feira*” ou ainda “*Maior acontecimento social do ano*”.

A ideia de tornar a arte um bem de consumo subvertia a lógica capitalista e chamava a atenção para os artistas locais, o que nos parece que foi bem recebido e amplamente divulgado. Filgueiras evocava os objetivos em questão:

A tentativa é de uma aproximação com o público pela revelação de que arte também é uma mercadoria de consumo [...] O recital de poesia estará ao lado do vendedor ambulante. O teatro não dispensará a ajuda do *barman* que não vai parar de servir durante os espetáculos. A ideia da montagem do Supermercado de Artes surgiu durante as filmagens de “Como cansa ser romano nos trópicos”. [...] para unificar as várias correntes de concepção estética defendida pelos autores do Amazonas. O folclore, as guitarras elétricas, a poesia, a música estarão sendo oferecidos ao público junto com

¹²⁸ Costa e Azancloth (2009) pontuam ainda que houve duas apresentações clandestinas.

serviço de bar, anúncio comercial, desfile de moda e antimoda. Além disso, artistas do sul do país estão sendo convidados para integrar o “estoque” do supermercado, um lugar sem preconceitos (A CRÍTICA, 1970).

O evento contou com artistas renomados da MPB como Gal Costa e The Bubbles, Tom Zé, Tim Maia, Jorge Ben, e outros, além de cantores e compositores “da casa” como Wandler Cunha, Alexandre Otto, Edmar Costa etc. pinturas de Afrânio de Castro, Maciel, Hahnemann Bacelar; exposições de fotografias de Djalma Filho; concerto em homenagem ao segundo centenário de Beethoven, entre outros. A programação teatral contava com Rubens Correa e José Wilker em *O arquiteto e o imperador da Assíria*¹²⁹ e para a abertura *Pastum*. “Tôdas [sic] as noites no Super haverá um desfile de antimoda, ou um antidesfile de moda, patrocinado por casas comerciais, que também darão brindes aos presentes” (JORNAL DO COMÉRCIO, 1970a). Segundo Menão, “Tudo o que a gente fazia era “anti” né, mas tinha passarela no meio da quadra, tinha tudo. O Supermercado de Arte foi uma coisa incrível” (2020). Havia os mais variados estilos para todos os gostos, e ainda as atrações dos *stands* com barracas de culinária, venda de artigos da Copa do Mundo, artesanato dos cursos promovidos pelos SESC etc.

Um impasse, no entanto, foi gerado justamente na abertura do evento. A censura, como de costume, estava retardando a aprovação do texto de *Pastum* e coube a um dos atores ir até Brasília tentar a liberação. Os censores locais não aceitaram somente a argumentação oral de que a peça poderia ser encenada somente naquela ocasião. (COSTA; AZANCOTH, 2009).

O episódio é mais um caso curioso da ousadia tesquiana em uma tática de subversão, pois a Polícia Federal quis impedir o evento na noite de estreia, quando a quadra já estava lotada pelo público. Menão (2019) conta que concordou, desde que ela comunicasse ao público presente. Evidentemente a polícia recusou-se e uma tensa negociação foi feita para permitir a exibição de *Calígula*, porém, o texto levado à cena foi *Pastum*. Segundo Menão os diálogos de *Pastum* foram sussurrados no palco, enquanto o texto de *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos* foi dito no microfone por dois atores escondidos nos bastidores. Uma nota atestou a apresentação de *Pastum* como desorganizada, justamente porque o grupo não havia obtido permissão, resultando no ocorrido acima, e uma outra confirma o episódio narrado por Menão (SUPER, s/d, p. 6).

¹²⁹ Menão (2019), em conversa informal, comentou que havia muita verba para a realização do evento e ele, enquanto responsável artisticamente pela organização, foi pessoalmente ao Rio de Janeiro realizar uma espécie de curadoria para trazer um espetáculo à Manaus, com tudo pago. O espetáculo desejado era *Rito do amor selvagem*, com direção de José Agripino, entretanto, os atores da peça não tinham documento de Registro Geral (RG) e a peça convidada de última hora foi *O arquiteto e o imperador da Assíria*, com direção de Rubens Correa. Menão, de forma jocosa, afirmou que trouxeram toda a esquipe e ainda sobraram passagens.

Provavelmente não se entendeu muita coisa, mas o evento chamou a atenção pelo recorde de público durante todos os dias, com uma proposta consistente em integrar artistas de diferentes linguagens, fortalecendo o cenário cultural de Manaus e, por sua vez, promovendo o trabalho do grupo.

O evento era acessível, por isso a alta popularidade. Com duração de 10 dias, iniciava às 19 horas, a atração principal apresentava-se às 21 horas e os ingressos custavam NCr\$ 1,00 (cruzeiro novo), nos quatro primeiros dias, e NCr\$ 2,00 nos demais (com base nos shows nacionais). Na programação, os dois primeiros dias eram destinadas a *Pastum*, destacado como teatro de vanguarda, “teatro-pesquisa”, colocando a cidade afinada com as tendências de outras regiões do país (PÁGINA ESCOLAR, 1970).

Figura 9 – Apresentação de *Pastum* na quadra esportiva do SESC AM, 1970. (1)

Arquivo TESC/doação Márcio Souza. Museu Amazônico da UFAM.

Figura 10 – Apresentação de *Pastum* na quadra esportiva do SESC AM, 1970. (2)

Arquivo TESC/doação Márcio Souza. Museu Amazônico da UFAM.

Na virada da década de 1970 o grupo finalmente conquistou seu espaço próprio. Após muitas negociações, entre campeonatos de futebol e as apresentações teatrais, uma parte da quadra foi adaptada dando lugar a um teatro de bolso de quarenta lugares,¹³⁰ com ar condicionado e aparato básico de som e iluminação, dentro do SESC Amazonas, no centro da cidade. Feito que possibilitava os trabalhos permanecerem em temporada com mais conforto e comprovava a habilidade do coletivo em afirmar seu espaço na sociedade, não só como grupo de teatro, mas, naquele momento, expandindo-se como movimento cultural.

O TESC radicalizaria mais a linguagem que já apontava. Cenas imagéticas, roteiro sem diálogo somado ao *boom* das experiências corporais e laboratoriais, recém-descobertas na década de 1960, fizeram emergir a montagem inaugural do teatrinho: *Mikage, a longa viagem do primata*¹³¹, em abril de 1971.

Paralela à inauguração foi aberta a exposição individual do pintor Louzada (pintor primitivista que já havia exposto no Supermercado). Então, antes de adentrar no espaço teatral,

¹³⁰ “Mas aí cada montagem que eu fazia eu podia modificar inteiramente, e elas [assistentes sociais] financiavam isso tudo, entendeu? Para a formatura mesmo do Cabús eu mexi em tudo, eu via marceneiro, fazia o palco do jeito que eu queria, entendeu? E no Calígula funcionou assim, são duas passarelas laterais assim, um negócio no centro, aquelas coisas, e a arquibancada já para quarenta pessoas” (MENÃO, 2020). Sobre o referido Cabús, situaremos mais adiante.

¹³¹ A peça ficou em cartaz concomitantemente com *A Bruxinha que era boa*, apresentada aos domingos, de direção de Maurício Pollari.

o espectador passava por uma sala onde era exibida a exposição. Quanto às impressões do espaço: “Da maneira como foi construído, esse teatro para 40 lugares difere bastante daquilo que foi feito até agora. Praticamente não há distinção entre plateia e palco (este construído em nível baixo da plateia)” (A CRÍTICA, 1971a). Na época, a diretora do SESC AM, Cleonice Freitas, animava-se com a realização do feito, destacando que tratava-se de “uma oportunidade de elevar seu padrão cultural colocando à sua disposição um teatro [...] com um nível de apresentação de peças subindo gradativamente, observando a capacidade de compreensão do comerciário” (A CRÍTICA, 1971a). A opinião do SESC revela certo esforço de compreender os caminhos adotados nas escolhas dos espetáculos, ainda assim, com total autonomia do grupo quanto às escolhas de uso do espaço.

A peça ficou presa em Brasília por quase seis meses à espera da liberação, e a resposta veio a poucos dias antes de ser encenada, com a primeira apresentação dedicada, de praxe, à imprensa.

Pelas experiências anteriores, Menão foi sagaz em veicular no jornal um “guia prático” para assistir à montagem de *Mikage*, visto que se tratava de algo novo para o público e a atitude preparava o “terreno”, aguçando sua curiosidade. Suas “dicas” esboçavam a necessidade de seguir o roteiro como um manual, pela experiência desconhecida que o participante teria. Nele foram descritos didaticamente os quadros da peça e no que consistia a viagem.

A ideia dramaturgica surgiu a partir de uma lenda da Ilha de Páscoa, sendo o homem “o resultado dos excrementos de seres vindos de outros mundos, que aqui encontraram meios de se desenvolver” (MENÃO, 1971). Não havia nome das personagens, as três principais figuras são denominadas pela ficha técnica como homem (Gerson Albano), Soberano (Nielson Menão) e Mulher (Ilka de Castro), os demais atores não tinham definição.

O primeiro bloco inicia-se com a voz de Joaquim Marinho, ambientando a vastidão e o deserto que era o planeta Terra. Em seguida, projetava-se um slide enfocando milhões de células, aludindo ao próprio espaço sideral. “Não definimos o local. Não há cenários para explicar onde se deu tal “reação química”. Os atores-sementes envôltos [sic] em placentas” (MENÃO, 1971) são as primeiras manifestações de vida. Em seguida, transformam-se em vermes, desconectando-se do universo místico e reconhecendo-se enquanto indivíduos. Sons e manifestações do homem-macaco, as brigas em família, insinuando a *proto-história* humana.

No quadro seguinte, o macaco já é um ser humano, aprende a lutar, fazer suas armas, divide-se em grupos opositores, simbolizando opiniões divergentes. Entram os demais atores que compõe este jogo.

No terceiro quadro um espectador é escolhido para participar da cena ritualística,

inebriada pelo perfume das velas indianas do local. O ritual de caça e sacrifício estabelece-se a fim de encontrar o paraíso.

O bloco seguinte é “a descoberta do medo”. O homem perde-se nas suas próprias invenções. Um líder surge (alusão a Moisés da Bíblia), sobe ao monte e retorna com a lei. Há uma cena de fuzilamento e após a execução, alienação entre todos. O público é convocado a participar da “comunidade dos homens alienados”.

No último bloco, “A descoberta do homem deus”, retorna a ordem por um ditador, “distribui cada peça-homem na grande máquina” (capitalismo). Os diálogos são inspirados em “A Peste”, de Camus (Menão, 2020). Ouve-se a música de Roberto Carlos em meio a dissensões, ao caos. “A justiça triunfará”. Fim da viagem.

A estratégia de Menão parece ter funcionado: “As primeiras reações do público foram inteiramente favoráveis, apesar de mostrar um tanto confuso em consequência da envolvimento a que não está acostumado” (MENÃO, 1971). Ou seja, havia a conscientização de que se estava diante de uma manifestação nova, independente do rigor estético, pois o excerto pontuava: “a própria estrutura dos espetáculos modernos de teatro exigem a diversificação com o uso de imagens projetadas, jogo de luzes e sons também outro detalhe importante: a própria participação do público” (MENÃO, 1971).

Após tomarmos conhecimento do roteiro descrito por Menão, há uma crítica muito interessante que joga luz à recepção do público leigo em compreender de que forma a experiência foi absorvida. “Luzes coloridas. Som estereofônico. Tudo escuro. Faz um frio no interior. São os dois aparelhos de ar condicionado ligados ao máximo. E o homem que aparece, sem saber da onde vem ou para onde vai” (A CRÍTICA, 1971b). Depois entra o som *maravilhoso* do órgão de Fouré, “conduzindo o espectador a libertar-se de todas as suas angústias. E o ‘kyrie’. Surgem os macacos. Admiração própria e recíproca. Gritos pavorosos: o primeiro homicídio. O ‘akai’ Zona Franca explode no pequeno recinto” (A CRÍTICA, 1971b) ao som de “*Neanderthal man*”. O som das cavernas mostra o homem já organizado em grupos. Há “um fuzilamento com todo o cerimonial de praxe. ‘Apontar, preparar, fogo!’. Risos, confraternização geral. Os atores atiram bolas de futebol geral e de praia na plateia. ‘Mexam-se, façam alguma coisa, não fiquem aí parados. Comuniquem-se’” (A CRÍTICA, 1971b, grifo nosso). Ao fundo, uma música que julga ser bolero ou tango. Este trecho assemelha-se ao que Schwarz descreve sobre o *Roda Viva* do Teatro Oficina: “O espectador da primeira fila era agarrado e sacudido pelos atores, que insistem para que ele ‘compre!’” (1992, p. 85-86). Schwarz segue elaborando essa prática como a quebra de tabus, próximo do que era feito pelo Living Theatre. Estes experimentos seriam libertários e fazem parte de um movimento novo,

em que imaginação, prática, iniciativa artística e a reação do público estão consteladas de maneira também nova (SCHWARZ, 1992, p. 87).

Seguindo a descrição, luzes coloridas e o escuro total revezavam-se. Sons de grilos mostravam uma terra ainda primitiva até que se ouve “*Exuma, The Obeah Man*”, do grupo Exuma, “misto de macumba, soul e ritmo latino-americano. Um cheiro penetrante a agradável toma o ambiente. Os atores queimam vela indiana. O pequeno clarão do fogo risca o espaço em formas geométricas” (A CRÍTICA, 1971b) sem definição. No trecho seguinte, percebemos que o espectador crítico embarcou na proposta, levado pelo imagético e sensorial da cena: “Outro espetáculo à parte, o odor, o som, o local, o traçado, uma coisa liga-se à outra. Tudo é relativo. Nada é absoluto. Uma projeção, uma transferência. Imagina-se o que quiser. O pensamento não conhece barreiras” (A CRÍTICA, 1971b).

De repente “Convidamos um espectador a participar conosco da dança do feiticeiro. Michiles, Afonso, Sandra, Custódio e Maurício sorriem enquanto Menão escolhe uma cobaia para a ‘iniciação’” (A CRÍTICA, 1971b). O ritual é cabalístico, místico, e o feiticeiro vem trajado a caráter. Agora a análise evolui num ápice de detalhes que vale a pena deixar nas palavras do próprio autor (não identificado):

Aí começa a sessão de macumba. O ritmo evolui ao acender e apagar das luzes. Contornos de mãos de santo. Perfis femininos semi-nus agitam-se na orgia louca do batuque. O clima de tensão atinge ao máximo. O feiticeiro sacrifica a vítima e esta reaparece numa outra porta, rediviva, envolta em amuletos e mantos protetores. O poder do sobrenatural ainda opera milagres na época das comunicações. Protesto, revolta, histeria. Cada um interpreta a realidade a seu modo. O homem é a medida de todas as coisas. Mulheres envoltas em plásticos (preconceito, tabus?), gritam carregadas por homens semi-nus. Cena apocalíptica. Batem latas, esperneiam. Ao fundo, uma jovem meio-deusa preside a manifestação erótica. “O homem é uma paixão inútil”. [...] “O primata aperfeiçoando os engenhos da guerra, aperfeiçoa também os métodos de alienação. A existência é uma competição sem tréguas. A seleção da espécie ainda é um fato. Só os fortes sobrevivem. Aí para a música. Não há mais razão para isso. O homem submete-se a uma estrutura que lhe esmaga todos os valores morais. Passa a existir em função dos outros. Renuncia a sua individualidade e deixa-se perder na era elétrica, gastando o seu tempo em correria louca, num consumo exagerado de bens inúteis. Homem infeliz, mártir eterno. Prêso [sic] a regulamentos, formulários, seu destino é arrastar-se feito verme, tal como foi no início. Nesse interim, nova explosão estereofônica: “Jesus Cristo, Jesus Cristo, Jesus Cristo eu estou aqui”. Sobrevem [sic] a decepção, afinal para que foi feito o homem? Vale a pena existir? Ou ele é uma paixão inútil? Tudo volta as raízes. A síntese dialética de Hegel parece inexorável. E o caos é o fim (A CRÍTICA, 1971b).

A perda de conexão do homem com sua animália, sem pudores, o sacrifício das primeiras civilizações, comunhão, fé, ruptura, alienação... Até trazer a reflexão aos dias atuais, à civilidade contemporânea, notadamente marcou a época do Living Theatre e das experiências

grotowskianas que chegavam fervorosamente a Manaus (SOUZA, 1984).

É importante salientar algumas divergências de opiniões. Por um lado, há relatos sobre a incrível plasticidade e criatividade dos quadros cênicos e a exploração de outros elementos, deixando a cargo do público a interpretação desses signos, conforme conta Albano, ator da montagem. Ele atestou as provocações da direção para que o elenco pudesse explorar-se, utilizando muitos exercícios que podem ser lidos hoje como Contato Improvisação:

Eu ficava apaixonado em fazer aquilo, era um teatro experimental né, de realismo fantástico e tal. Mas era de uma plasticidade tão grande que eu adorava fazer. Não fazia por fazer. Eu sentia que existia uma comunicação entre os (atores) e a plateia, que era o que estava acontecendo, o que era isso, o porquê fazer teatro, era aquela coisa experimental mesmo que acontecia entre o elenco e a plateia. Nesse sentido experimental porque não havia uma plateia formada em Manaus. Era uma coisa incipiente, é claro que Manaus já tinha um histórico de teatro. (ALBANO, 2019).

Em contrapartida, Souza (1984) frisou que a ideia parecia boa pela criatividade da direção, mas o rito em si era confuso, pois fechava-se em um hermetismo para o público: “O que se via era um primário jogo de contorções dentro de sacos plásticos, representando úteros” (p. 19). Tal comentário para Costa e Azancot (2009) não correspondia à encenação: “o visual de *Mikage* era belo e criativo. A questão era apenas abstrair seu significado e a bula explicativa de como digerir a mensagem do espetáculo” (p. 68).

Figura 11 – *Mikage, a longa viagem do primata*, apresentação no teatrinho do TESC. 1971.

Arquivo pessoal de Nielson Menão.

Com a palavra o diretor da montagem:

[...] Os caras dentro de sacos plásticos como se fossem fetos, entendeu, ali. Se mexendo. Eu achava lindo, colocava os óculos por baixo e ficava brincando com essa história. É claro que eu sabia que isso não estava dizendo nada entendeu, mas eu não tinha mais nada para dizer. [...] Aí no final da peça assim, puxo um pouco e ainda caio de novo em tentação e aí pego umas coisas do Camus, da “Peste” e tudo mais. Acho que tem uma foto que eu estou em cima de um negócio de... desses negócios de gasolina, uns tambores de gasolina, que eu estou em cima com umas pessoas, amarrado em uma corda, e aí chega alguém, e eles tinham uns diálogos totalmente desencontrados. Mas esses diálogos eu peguei de “A Peste” do Camus. “A minha casa foi requisitada”, eu me lembro só dessa frase (MENÃO, 2020).

Menão ainda brinca que o público era obrigado a ouvir um lado inteiro do disco da Yoko Ono enquanto os atores movimentavam-se como fetos, seguida da música de Roberto Carlos, “Jesus Cristo”. Segundo ele, não funcionou como ele achou que iria funcionar, mas tinha a ver com o momento que estavam vivendo.

Se analisarmos em termos de recepção, de modo geral, as plateias brasileiras estavam acostumadas com peças de arco dramático, diálogos, personagens... Estrutura aristotélica. Logo, experimentações mais ousadas, como as que o TESC propunha, tensionavam a relação entre palco e plateia, principalmente em Manaus, cujas novidades demoravam a chegar e as primeiras experiências de tais mudanças deram-se justamente com o grupo.

Outros exemplos brasileiros podem ser vistos ao longo da história. Flávio de Carvalho e seu Teatro da Experiência¹³² desde os anos de 1930 já propunha ações performativas em um momento em que não havia uma teoria para denominar isso, como hoje temos a performatividade e o chamado pós-dramático. Em Manaus, ideias performáticas eram novidade. Quiçá o comentário de Souza tenha uma compreensão pautada na lógica para uma linha de trabalho que exigia, talvez, uma conexão mais sensorial, enquanto experiência não explicativa. É válido ressaltar que não nos interessa medir a qualidade da peça, mas sim as características no momento em que foi apresentada.

É preciso destacar, neste período, a passagem do Teatro Oficina em Manaus, grupo que muito confluiu nas ideias tesquianas. Foi no final de 1971, em uma viagem chamada de

¹³² Flávio de Carvalho (10 de agosto de 1899 – 4 de junho de 1973), atuou como arquiteto, engenheiro, cenógrafo, teatrólogo, pintor, desenhista... Seus projetos são considerados pioneiros do modernismo no Brasil. Chamou atenção com experimentos sociais considerados performáticos. Em 1933, criou o Teatro da Experiência onde encenou o teatro-dança *O Bailado do Deus Morto*, com estética inovadora de sua autoria.

“Utopia” ou “Utopia dos trópicos” (COSTA; AZANCOTH, 2009) ou ainda “Utropia”, a união dos dois termos (TOLEDO, 2018), em que o Oficina buscou ressignificar seu *modus operandi* (vendido ainda como teatro burguês) e assumir definitivamente a postura de um grupo marginal.

Após virem de uma conturbada convivência junto ao Living Theatre e à tentativa malograda de fazerem um filme juntos, endividando o grupo, a saída foi aproveitar a fama que tinham conquistado e excursionar. Conhecidos a partir daquele momento como “Oficina Brasil” viajaram com um combo de remontagens pelo país: *Pequenos burgueses*, *O Rei da Vela* e *Galileu Galilei*, para angariar recursos e finalizar a filmagem. Estrearam no Rio de Janeiro, depois Belo Horizonte, Brasília, Goiânia, seguiram para o litoral, Nordeste até finalmente chegarem ao Norte, primeiro em Belém¹³³ e por último Manaus, onde pretendiam entrar em contato com os índios através da FUNAI¹³⁴ (SILVA, 1981).

A passagem do Oficina coincidiu com a finalização da temporada de *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos* e a convivência¹³⁵ entre os grupos foi orgânica, afinal era comum o TESC ser um reduto dos artistas¹³⁶ que iam para Manaus – inclusive uma das apresentações do Oficina foi na quadra do SESC, enquanto as outras foram realizadas no Teatro Amazonas. A experiência que mantinha todos em comunidade trouxe grandes transformações não só na atuação, mas também no comportamento, cujo trabalho começou a ser chamado de “trabalho novo”, quebrando de vez com o teatro convencional, movidos por inúmeros experimentos de *happenings*

O Oficina passou uma ou duas semanas em Manaus e tivemos uma relação enriquecedora. O palco do TESC foi cedido para guardarem os figurinos do Oficina. “Galileu Galilei” foi apresentado na quadra de esportes do SESC. A proposta de montagem do grupo [foi] totalmente diferente [da] de São Paulo. O projeto de “viagem pela viagem” foi muito interessante e inovador e de um aprendizado extraordinário para nós de teatro. José Celso assistiu a segunda montagem de *Calígula*, gostou e fez críticas bem fundamentadas de vários aspectos da montagem, como trabalho de voz etc... Coisas técnicas. Alguns ficaram deslumbrados com o convívio, outros não, o que é natural. Alguns resolveram que iriam para São Paulo atrás do Oficina, achei normal. Alguns defenderam o trabalho do Oficina com ênfase, o que achei natural. Jovens, que só tinham a mim como referência e de repente aparece alguém “melhor e mais

¹³³ A passagem foi polêmica a ponto de ser criada uma regulamentação no Teatro da Paz que evitasse seu uso para profanação das artes por certos grupos e artistas (SILVA, 1981).

¹³⁴ A Fundação Nacional do Índio é um órgão indigenista representante do governo brasileiro.

¹³⁵ Sobre esta experiência: “O Zé Celso assistiu a montagem, eu me lembro bem dele conversando com os atores sabe, muito educadamente, ele não falou que era uma bosta, que não sei o quê, que isso e aquilo... Ele só falou algumas coisas em termos de trabalho com voz. Foi aquela coisa que eu te falei, os caras não eram atores, a ponto de ter um domínio desse negócio” (MENÃO, 2020).

¹³⁶ “De vez em quando o Ademar Guerra estava aqui com a gente em Manaus, o Fernando Peixoto estava aqui no grupo, em Manaus, o Zé Celso estava aqui no grupo em Manaus... Quando a gente virava, encontrava a Bruna Lombardi do lado da gente, a Elba Ramalho [...] a gente cantava junto no palco. A Kátia de França... Tim Maia... Recebemos Tim Maia aqui em Manaus” (FILGUEIRAS, 2019).

ousado" é natural que façam escolhas. O Oficina relatou experiências muito interessantes da viagem pelo Brasil. Foram a lugares onde nunca tinham passado um único grupo de teatro. Faziam apresentação na rua, nas pontes, nas igrejas... (MENÃO, 2020).

Após muita expectativa, as apresentações deixaram a desejar: “Os mais maduros e menos ingênuos assustaram-se com a qualidade dos espetáculos que o Oficina mostrava, pálidas e melancólicas lembranças do que tinham sido no passado” (SOUZA, 1984, p. 21). Isso pode ter sido reflexo do fato de que o próprio Oficina não queria apresentá-los, por acreditarem representar uma forma ultrapassada da nova imagem que queriam transmitir. Armando Sérgio da Silva confirma este pensamento “As remontagens, entretanto, diferiam bastante das versões originais. De outro lado, não havia por parte do elenco, interesse por esses espetáculos” (SILVA, 1981, p. 78), já que os ânimos voltavam-se para o misticismo do “trabalho novo”. Isso pode ser percebido no depoimento de Menão, acima. Uma nota de jornal do período registrou a experiência confusa do espectador:

O público lotou uma das arquibancadas laterais do ginásio do SESC para assistir a última apresentação da peça *Galileu Galilei*, pelo grupo Oficina. Muita gente participou da “corrente” (ritual dirigido pelos elementos do grupo) no meio da cancha de futebol de salão, quase ao final desta peça que durou das 21 horas até as 24 horas. No último momento, como na “corrente”, o público ficou confuso. Habitado a se retirar das “casas de espetáculos” quando os atores já não estão mais a sua vista, não soube o que fazer quando, ao fim de “*Galileu ..*”, a maior parte dos atores manteve-se sentada ao chão, em fila olímpica, fitando a todos com os olhos, (alguém tentou cumprimentar Renato Borghi pela atuação como Galileu e saiu confuso com a “apatia” deste [sic]) e sem dizer palavra. O soul nos ouvidos intercalados com o silêncio aumentou o efeito da experiência com o público. A maioria retirou-se vagarosamente (A CRÍTICA, 1971).

Mesmo diante de espetáculos ditos decadentes houve quem simpatizasse com o grupo paulista e quisesse seguir na mesma linha. Alguns atores chegaram a viajar com o Oficina.¹³⁷

¹³⁷ Costa e Azancoth (2009) afirmam que alguns atores deixaram Manaus para seguir com o grupo Oficina, entre eles Lena de Sá. Em conversa com Menão, já em 2019, ele pontuou que apenas Carlos Michiles seguiu com o Oficina, o que foi confirmado pelo mesmo: “Sim. Sai de Manaus e fui morar na comunidade do Teatro Oficina na montagem da peça *Gracias Senhor* [sic]. Com o Zé Celso. No Rio de Janeiro. De lá vim para Brasília. Saindo fora dos mandados da Polícia na comunidade do teatro Oficina” (Conversa via meio eletrônico, julho de 2020). Pelo depoimento, é possível que Carlos Michiles tenha participado do coro da montagem, embora não haja informações precisas sobre isso, algo destacado por Paulo Bio Toledo (2018), que lamenta a falta de informações sobre o Coro das peças do Oficina, pois seriam pistas importantes para reconstituir a experiência daquele momento.

O resultado foi uma crise interna,¹³⁸ não que fosse a primeira do grupo, mas isso demonstrava descompasso diante das vontades pessoais e artísticas.

Não só o TESC, mas os grupos de Manaus em 1972 enfrentaram uma crise no teatro por causas diversas. Para o TESC havia um conflito no elenco, que se dividia entre diferentes ideologias e vontades para continuar o trabalho coletivo. Para os outros grupos a falta de espaço e apoio (dado que ainda permanece) impossibilitava a realização de temporadas, bem como a sobrevivência dos grupos.

3.4 *A união faz a força*

Ainda em 1972 houve o *I Curso em Artes Cênicas* promovido pela Federação Independente de Teatro do Amazonas (FITAM),¹³⁹ ministrado por Eduardo Cabús¹⁴⁰ em parceria com o Conservatório de Música da Universidade do Amazonas. Dentre os frequentadores do curso estavam Nielson Menão, Claudia Silva, Moacir Bezerra, Stanley Whibbe, Herbert Braga, Sandra Albuquerque, entre outros. A estrutura foi apoiada pela Universidade, que oferecia certificado de participação com cinco matérias hora-aula, após mais ou menos três meses de atividades (WHIBBE, 2019). De acordo com Bezerra (2019), o curso contava também com palestras de intelectuais da cidade, como Pedro Bacelar e Farias de Carvalho. Menão (2020) afirma que foi sediado no teatrinho do SESC.

Frisamos que foi a primeira iniciativa quanto ao oferecimento de um curso de técnica teatral, vislumbrando um futuro passo para a criação de um curso de Artes na Universidade do Amazonas. Antes têm-se notícias de uma iniciação teatral de aproximadamente uma semana, ministrada por Aristides (“Manaoos” Aristides) no Instituto de Educação do Amazonas (IEA), finalizada com a apresentação de esquetes no Teatro Amazonas (WHIBBE, 2019).

Segundo Menão (2020) o curso foi implantado subitamente e havia um clima de desconfiança em relação ao diretor Cabús, que parecia perdido ao guiar as aulas. Whibbe

¹³⁸ “Teve o desbunde do Zé Celso né, então quando eu cheguei lá o pessoal estava com a cabeça meia torta viu, era uma coisa! Era um monte de experiência, então era um momento assim. Às vezes, as pessoas falam muito assim da questão ditadura, mas tinha horas que você não percebia isso. Era uma coisa tão... era... não é conflito interno, era um momento de comoção interna que nós estávamos vivendo. Não era só uma revolução política, mas uma revolução existencial. Então 68, o movimento hippie, a questão das drogas... Você entende, então era uma revolução pessoal, era uma transformação pessoal”. (INHAMUNS, 2018). A geração do “desbunde”, segundo Andrade (2013), pode ser compreendida como a união da profusão de deslumbramento e loucura.

¹³⁹ A Federação presidida por Stanley Whibbe, junto a outros nomes do meio como Rui Brito (GRUTA), realizou ações importantes e revelou nomes que se destacaram, como o diretor Francisco Carlos (hoje atua no Sudeste) e Zezinho Côrrea, ator que se firmou na banda Carrapicho (WHIBBE, 2019).

¹⁴⁰ É um ator, diretor, e estilista baiano com passagem na França e conhecido pelos trabalhos *O Forte* (1974) e *Rosa Baiana* (1981). Segundo Menão, ele tinha feito um curso na Índia sobre o qual falava muito na época.

complementa:

Essas pessoas mais experientes [Roberto Cravo e Nielson Menão] olhavam com desconfiança o Cabús e ele realmente era um diretor conservador, que presava por um teatro dentro de uma linha mais formal, mais conservadora, mas que trazia, digamos assim, aquela importância de você conhecer os grandes dramaturgos americanos, conhecer a dramaturgia brasileira, TBC, encenar... Porque fazia parte do curso encenar, fazer cenas dessas peças. (WHIBBE, 2019)

Para a finalização foi feita uma montagem teatral¹⁴¹ e ainda um filme experimental,¹⁴² rodado em um interior próximo à capital. Na reta final, Menão propôs finalmente o convite para a nova produção tesquiana, convocando todos para o que viria a ser *O funeral do grande morto*¹⁴³.

Quando terminou o curso do Cabús, nós percebemos que se esgotava uma fase do TESC, os cabeças, Nielson, Sandrinha, entendeu... [Nielson] Fez um convite, foi um dia, era uma das últimas aulas do curso, ele chegou assim “Olha, tenho um convite para vocês, eu vou montar uma peça lá no TESC e nós estamos abertos, quem quiser ir estamos de portas abertas. (WHIBBE, 2019)

“O Nielson, diretor do TESC, com uma capacidade muito grande de liderança, convocou os demais grupos de teatro, ou o que restava deles, para um debate sobre a questão do teatro em Manaus (AZANCOTH, 1993, p.44). Dessa união passaram a integrar o grupo Stanley Whibbe (que já conhecia o TESC), Moacir Bezerra (iniciou no Teatro Escola e foi diretor do TEJOMA), Herbert Braga e o recém-chegado de São Paulo Expedito Leonel¹⁴⁴ (Calixto de Inhamuns), atores que comporiam a peça de 1972, decisiva para a continuação do

¹⁴¹ Os participantes eram: Antônio José Areosa, Anne Marie Bachx, Claudia Silva, João Fábio Marques, Herbert Braga, Maria Ivone Menão, Moacir Bezerra, Nielson Menão, Stanley Whibbe e Roberto da Silva Cravo. Equipe técnica: direção, cenário e figurinos de Eduardo Cabús; assistente de produção Maria Trindade; assistente de direção Aristides Pereira; trilha sonora de Joaquim Marinho. Os textos eram uma colagem de trechos bíblicos, de Paul Claudel, Sylvia Orthof, e Eduardo Cabús. Ao que a fonte indica, marcado à caneta, houve duas apresentações no Teatro Amazonas, 14 de 15 de agosto de 1971. (CARTAZ do curso, 1971)

¹⁴² Whibbe pontua que: “Era maluquice do Cabús né, eu lembro que a gente foi para uma cidade, assim, Careiro, não sei aonde, aí você saía, se melava na lama, levantava... Tinha umas luzes que brilhavam, aí vinha um guerreiro medieval [...] Sabe filme do Andy Monroe? Era nessa linha assim”. Entretanto, Menão afirma que era uma cena de luta somente entre ele e Areosa dentro de um igarapé, pelados. Não se tem maiores notícias sobre o filme e nem se chegou a ser totalmente finalizado.

¹⁴³ No elenco: Expedito Leonel, Cláudia Silva, Custódio Rodrigues, Gerson Albano, Herbert Braga, Ilka de Castro, Iolanda de Castro, Ivone de Castro Menão, Stanley Whibbe, Maurício Pollari e Moacir Bezerra. Direção: Nielson Menão.

¹⁴⁴ Ator paulistano vindo de experiências de Teatro no ABC, em São Bernardo, abraçou e foi abraçado pelo TESC, tornando-se o protagonista da peça. Após sua passagem por Manaus e Rio de Janeiro, juntou-se a Carlos Alberto Soffredini no grupo de teatro Mambembe, onde atuou em diversas produções.

grupo.

A dramaturgia, de estilo fragmentado, foi feita pelo próprio Nielson sob o pseudônimo de Amazonina Valença, uma jovem dramaturga peruana que teria passado por Manaus e disponibilizado seu texto –artimanha para evitar a proibição – resultando na liberação sem cortes. Muitos jornais veicularam notícias sobre a autora misteriosa

O *grande morto* é o primeiro trabalho do grupo que fez Artes Cênica, ministrado pelo professor da Universidade da Bahia, Eduardo Cabús, numa promoção da Universidade do Amazonas. A peça é de autoria de Amazonina Valença, uma estudante de 20 anos, que passou por Manaus há menos de um ano e aqui deixou o material. Amazonina seguiu para São Paulo, onde foi realizar um curso na Universidade do Estado de São Paulo. No momento, segundo os integrantes do *funeral do grande morto* provavelmente Amazonina se encontra na Europa (A CRÍTICA, 1972).

Ainda foi feita uma apresentação para os censores locais que deram o aval positivo. O diretor narra que apesar de ter articulado tudo, a construção deu-se de modo coletivo, pois gostava de ouvir as ideias de todos os participantes. E quanto ao texto, foi um copilado de discursos de políticos e ministros, recolhidos pelos participantes. “Então eu fui fazendo um apanhado disso tudo. Todas estas falas de pessoas públicas assim, algumas também de fora e tudo mais. E como laboratório, nós fomos assistir um julgamento” (MENÃO, 2020).

O julgamento tratava-se de um caso que chamou bastante a atenção da população da cidade, por julgar um crime bárbaro, e este “teatro”, segundo Menão, tinha o clima perfeito do absurdo “fiquei deslumbrado com tudo aquilo, aquilo era um teatro. Era uma coisa de madeira, com um juiz em cima do trono, um advogado assim, que ele chorava, ele se jogava no chão” (MENÃO, 2020).

Ou seja, para o autor o ambiente só precisava ser reproduzido no pequeno teatro, cuja história assemelhava-se à história de Josef K, protagonista de “O Processo”, romance de Franz Kafka.¹⁴⁵ A ideia foi imbricar a situação dos absurdos da ditadura em perseguição aos artistas¹⁴⁶ com a malha burocrática social.

Você entra pela primeira vez no Teatro Experimental do SESC e sua impressão é de estranheza [...] e as luzes azuis, vermelhas e amarelas criam

¹⁴⁵ Lançado em 1925, o romance narra as desventuras do bancário Josef K, processado por um crime que não consegue distinguir e que passa a viver experiências surreais diante de um sistema de leis inflexíveis.

¹⁴⁶ Os diversos relatos de Nielson formam quase uma versão contemporânea da situação de Josef K: “Eu, por várias vezes fui lá na Censura, nem eles sabiam o que fazer comigo, aí eu ficava sentado feito trouxa lá o dia inteiro, sabe. Aí de noite eles me mandavam embora. ‘Volta amanhã aqui, amanhã a gente quer conversar’ Aí eu ia lá e voltava, ficava o dia inteiro sentado numa sala sem ninguém me explicar o quê que eu estava fazendo lá, entendeu. Eles também, acho que não sabiam direito o que fazer” (MENÃO, 2020).

um clima de expectativa para o que vem depois [...] Tudo lhe dando a impressão de que alguma coisa está para acontecer. Para reforçar a imaginação do visitante, pendente do teto, entre roldanas e cordas está uma jaula maciça e negra com um esqueleto aprisionado (A NOTÍCIA, 1972).

A história de *O funeral* girava em torno de um funcionário (Número UM) que vai a uma repartição – a princípio não identificada, mas visivelmente tomada pela burocracia – em busca de regalias por ter sido um cidadão de bem, com direitos e deveres exercidos primorosamente. Entretanto o personagem depara-se com um grande esquema autoritário, que afirma que o pouco que ele conseguiu juntar é considerado *ganhos não declarados* e por isso é julgado e condenado a ser uma *Não Pessoa*, riscado da lista dos vivos (COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 76).

Havia também os OUTROS, personagens que desempenhavam a função de carrascos do UM: Guardiões, Arquivistas, Supervisor, Contínuo, Incensadores da fé, e também vítimas do sistema. Em dado momento fica claro que os OUTROS na verdade já foram o personagem UM, que futuramente será descartado

A linguagem do “Funeral” era um teatro documento, teatro documental, era político, era uma coisa limpa, era moderno para a época, era um espetáculo com uma linguagem... Seria quase um documento, não sei se eu poderia definir isso assim, mas tinha um aspecto documental, era como se fosse assim um “Galileu Galilei” só que em cima de um zé ninguém, um cara que cai na mão da burocracia. Acho que tinha uma linguagem legal, o texto era legal, gostava da encenação. (INHAMUNS, 2018).

No final, o personagem UM entrava na jaula e lá permanece esquecido, coberto solenemente por uma toalha de flores com as respectivas cores da bandeira. Os outros atores serviam um coquetel à plateia, patrocinado na época pela *Coca-Cola*, e assim terminava a montagem. Interessante notar a nomeação das personagens, semelhante a ideia simbolista presente na peça *Eva, Adão e outros membros da família*, de Alvaro Moreyra, encenada em 1927 pelo Teatro de Brinquedo. Na peça, coincidentemente também havia os personagens UM (mendigo) e OUTRO (ladrão) como ideia de despersonalização, mas que se deixava elucidar pelo contexto e suas ocupações.

A encenação de *O funeral* continha cenas ritualísticas, religiosas e de forte repressão. Os movimentos dos atores eram mecanizados e repetitivos, entravam em cena marchando, só quebravam as personagens para jogar “escravos de Jó”, “felizes e mórbidos”, mas logo em seguida retomavam seu perverso trabalho autoritário, uma tradução de como funcionava a

engrenagem do sistema burocrático ditatorial. O cenário de escritório misturava-se entre a sala de interrogatório, a igreja e a prisão (A NOTÍCIA, 1972), com um púlpito (de igreja) utilizado entre essas outras funções. Uma cela descia do teto com um esqueleto dentro (representando quem veio antes de UM e seu destino final). Inicialmente, o intuito era cobri-la com uma bandeira do Brasil, mas era proibido usar os símbolos nacionais, principalmente no contexto teatral. A solução foi utilizar um grande pano com flores verdes e amarelas, a única menção possível e mais próxima dos desejos cênicos. Os elementos cenográficos incluíam: “sinos, jaulas, correntes, luvas de borracha, correntes de ferro, seringas hipodérmicas, e até fitas métricas usadas na ‘medição’, e avaliação mais que físicas de UM em uma das cenas em que nosso anti-herói é reduzido a números” (A NOTÍCIA, 1972). Os figurinos eram padronizados e coloridos.

O importante em se destacar desta experiência é que o grupo saía de uma linha de deboche para encontrar uma linguagem condizente com seus anseios, movido também pela presença marcante dos novos integrantes. Muito mais do que o acabamento estético, Menão (2020) afirma que o que chamou a atenção para o espetáculo foi a linguagem empregada. Essa linguagem veio também de um amadurecimento artístico de Menão diante do grupo com quem convivia e trabalhava. Foi necessário abrir mão, em partes, da sua visão de teatro paulista que tanto lhe influenciou para finalmente enxergar a nova realidade em que estava inserido. Foi um momento convergente entre a disponibilidade criativa da direção e um elenco mais preparado para bancar cenicamente.

Souza (1984) considera que foi a melhor montagem do grupo naquele período, devido à consistência e maturidade apresentada, quase um teatro profissional. O fato de ter sido um período em que não se podiam escancarar os temas atrapalhou de certo modo o que parecia ser o objetivo na peça: misturar o ritualístico com o épico, mas não tirou o mérito da direção de Menão e seu cuidado com toda a produção. O resultado satisfatório, reconhecido também por ele, deu-se pelo fato de que nessa montagem ele era exclusivamente diretor e contava com atores experientes em cena, como Calixto de Inhamuns, já com trabalhos em São Paulo, Moacir Bezerra, ator e diretor e Claudia Silva, que havia destacado-se como atriz e ademais fez a preparação corporal do elenco.

Há uma resenha crítica do jornalista Farias de Carvalho sobre o espetáculo. Vejamos:

Quando o espetáculo terminou, eu tive a impressão de ficar paralisado, sufocado. Meio zozzo, a garganta mais seca do que a goela de retirante nordestino. Senti como se uma imensa chave de fenda me tivesse desparafusado todo, sacolejando engrenagens mecânicas que até então eu havia conhecido como órgãos, como osso, como nervos, como músculos. Eu

estava ali, ao fim de tudo, tendo a exata sensação de ser apenas uma ficha que o boneco de macacão colorido manuseava eficientemente no fichário, ou de ser um outro carimbo, uma outra máquina de escrever, uma outra bandeja cheia de biscoitos ou ainda os estilhaços da xícara enfeitada que um outro boneco deixara cair ao chão.

Tudo isso explodiu desordenadamente dentro de mim na ambiência ao mesmo tempo chapliniana e kafkaniana do Funeral do grande morto que, conforme o disse magistralmente Mário Antônio, “consegue recriar o clima do totalitarismo burocrático”. Um indivíduo, peça andante e falante do grande painel eletrônico de controle remoto pertencente ao complexo burocrático da nossa progressista, avançada, ocidental e cristã sociedade democrática, recebe um convite para comparecer à uma repartição oficial. Logo ao adentrar aquelas latitudes robotizadas de regras e proibições, ele descobre, na **pureza criminosa de sua ingenuidade**, que “as lições da mamãe”, o haver-se comportado sempre direitinho, quietinho, sossegadinho, cristãmente respeitando o semelhante deixando-se espoliar pela empresa (obrigada a pagar menos para investir mais no desenvolvimento), nada nada disso interessava ao “sistema”, que desejava somente saber o que ele tinha deixado de declarar “honestamente”, ele, a peça da engrenagem **que estava tentando emperrar o andamento normal de tudo**; ele o robot do salário mínimo que não tinha querido colaborar dizendo onde guardava o produto dos miseráveis serviços extras feitos em casa, inaugurando a aurora depois das vigílias cansativas; ele, que envolvido pelo rufar do tambor e pela cadência da marcha militar, pensou poder agradar aos deuses mecânicos incorporando-se ao bater de saltos, ao meia-volta-volver, ao estatutismo remotamente controlado das marionetes do chefe; ele, de carne e osso, humano, palpitante de vida, descobriu a desvalorização dessa verdade simples, incontestável, mas esmagada pelos interesses do “sistema”, ali configurado, consubstanciado no confiteor, **colaboração religiosa para o sustentáculo da Ordem**, contribuição que como afirma Mário Antônio: “dá ao conservadorismo e a todas as forças que impedem o avanço das relações sociais, enquanto lança mão dos recursos técnicos mais modernos para o embotamento das consciências.

Assim, sem mais nem menos, transformado em peça, em acessório, a ex-criatura se vê repentinamente sendo julgada, algemada, enjaulada, tudo numa impessoalidade impressionante, chocante e que, enquanto Mário Antônio julga “uma relativa fraqueza cênica” eu considero o ponto alto da mensagem dramática, pois se apenas o UM tem liberdade no palco e no texto, é simplesmente para que possamos descobrir atonitamente, que essa liberdade não significa coisa alguma para o sistema que acabou por engaiolá-lo. Sem perceber, antolhado pelas roldanas e pelas rodas dentadas da mecânica burocrática, que ele, o UM, mesmo encarcerado, acorrentado, pisoteado, descobriu-se finalmente livre, quando teve a suprema coragem de permitir que sua alma falasse, diretamente à cara do sistema: **À Ordem. Desde quando ouço falar nisso. Ela nunca me trouxe benefício algum, Eu me aluguei. Vivia alugado para aquele que se enriquecia às minhas custas e me explorava cada dia mais.** Aí, a beleza da mensagem maravilhosa, reforçada pela fala dos bonecos, no rápido instante em que eles se desmecanizam: **“Você respira, você anda, você move os braços para a esquerda e direita. Você é uma potência! Desperte”** (CARVALHO, 1972, negritos do autor).

Carvalho finaliza exaltando o comprometimento dos atores tesquianos em transmitir

de forma tão fidedigna a mecanização sistemática e ainda recomenda que a peça seja exibida pelas escolas, fábricas, sindicatos, praças... Para que todos pudessem ter a chance de vivenciar tal experiência.

Figura 12 – *O funeral do grande morto*, apresentação no teatrinho do TESC, 1972. (1)

Arquivo pessoal de Calixto de Inhamuns.

Figura 13 – *O funeral do grande morto*, apresentação no teatrinho do TESC, 1972. (2)

Arquivo pessoal de Calixto de Inhamuns.

A peça estreou no teatrinho do grupo, a previsão era uma temporada de cinco meses, e logo após a primeira apresentação foi denunciada por ser subversiva. Segundo registram Costa e Azancot (2009), foram prestar esclarecimentos o diretor da montagem, Menão, o diretor do grupo perante o SESC, Stanley Whibbe, e o censor local, que tinha dado a liberação. Segundo

Menão (2020) isso ocorreu porque uma jornalista fez uma matéria vinculando a peça ao marxismo:

Fui levado a várias salas. Me lembro que me levaram em uma sala onde tinha uma vitrina cheia de cocaína e maconha. Eles me deixaram sozinho na sala por horas. Depois de muito tempo veio um cara da PF e me perguntou se eu conhecia alguma coisa daquilo que estava na vitrina. Era um interrogatório sem pé nem cabeça. Eu não senti medo porque ainda não tínhamos informações das torturas que rolavam no sul. Fui liberado à noite, depois de dizer que não era marxista e que a peça era um teatro do absurdo, conforme orientações da autora. Citei Kafka, Sartre e outros por ironia, porque sabia que eles não tinham noção de nada que eu falava (MENÃO, 2019).

Paralelamente, Márcio Souza retornava a Manaus para dirigir seu primeiro longa “A Selva”, romance de Ferreira de Castro, escalando a participação de atores amazonenses no trabalho, como foi o caso de Moacir Bezerra. Após a temporada de *O funeral* veio o II Supermercado de Artes com *As trompas do Apocalipse*. O ano de 1972 chegava ao fim e com ele a fase de Menão no TESC. Ao ser questionado sobre as condições de término, o diretor afirmou:

Eu não tive problema nenhum com o SESC não tive problema nenhum com as pessoas. Crise a gente tinha sempre, mas era uma crise assim que a gente lidava junto sabe. Sabia lidar, quem que não vivia em crise? Teatro é isso, sempre foi. Para mim sempre foi isso e é o resultado dessa crise que a gente consegue né, fazer arte. A arte é *outsider*, ela surge de uma crise, do conflito, dessa coisa toda. Eu tinha isso na minha cabeça, sabia de tudo isso. Tanto é que quando nós estávamos muito sossegados eu provocava (MENÃO, 2020).

Por causa de uma proposta de trabalho em São Paulo em uma semana o diretor decidiu retornar ao Sudeste. Seu amigo Kito Junqueira,¹⁴⁷ que iria ocupar o Teatro de Arena, fez o convite na ocasião da peça *Cromossomos*, em Manaus (COSTA; AZANCOTH, 2009). O fato de não haver uma classe artística consistente na cidade e o vislumbre da ocupação do Arena – fascínio de Menão – foram alguns dos fatores decisivos.

Chegando em São Paulo, Menão realizou diversos trabalhos: “‘Vamos lá fazer *Hair*’. E lá vou eu fazer *Hair* e... Aí fui para o TUCA [Teatro da Universidade Católica de São Paulo]

¹⁴⁷ Kito Junqueira foi o apelido de Heráclito Gomes Pizano, ator e político brasileiro. Ele e Menão eram muito amigos, trocavam correspondências comprometendo-se que sempre que um estivesse com uma oportunidade de trabalho ou desenvolvendo algo iria chamar o outro. Foi o que ocorreu em Manaus, quando Kito foi apresentar uma peça com sua esposa da época, após terem sido presos pela ditadura. “Aí o Kito viu aquela coisa toda que era Manaus, a burocracia para se conseguir uma coisa, as coisas que não aconteciam, não conseguia acontecer...” (MENÃO, 2020).

fazer laboratório, fiquei sete anos no TUCA. Era toda noite trabalho de laboratório *a la* Grotowski”, o que consequentemente despertou-o para novas formas teatrais, até chegar a exercer a carreira acadêmica.

As transformações que Menão imputou com sua inventividade e ousadia marcaram este período historiográfico das artes do espetáculo no Amazonas:

Mas, o que eu me lembro do TESC - sempre a lembrança que eu tenho do TESC, na minha época – era o afeto, sabe, havia isso nas pessoas. Eu era muito afetuoso, eu era muito carente, sempre fui muito carente então talvez por isso as pessoas que se identificavam com isso também curtiam esse tipo de coisa. Então, nos abraçávamos muito, nos sentíamos bem em estar juntos (MENÃO, 2020).

Naqueles anos o TESC perdia sua principal referência e um período de entreato foi aberto. A responsabilidade de continuar recaía sobre o novo integrante Stanley Whibbe, que prontamente sugeriu a montagem de *As trompas do Apocalipse*.

A peça escrita por Gerson Albano, de 1972, foi apresentada no II Supermercado de Artes, como opção de manter o grupo unido. Nessa época, Stanley Whibbe substituiu a direção do TESC perante o SESC no lugar de Nielson Menão, que estava de partida para São Paulo. O texto de *As trompas* fazia parte de um exercício que deveria culminar em uma mostra de autores interna do grupo, estimulada por Menão. Quando Stanley e os demais tomaram conhecimento do texto decidiram montá-lo, ficando a direção a cargo de seu autor:

Muita influência do Nielson, muita influência nas *trompas do Apocalipse*, e isso causou um “auê”, uma rivalidade né, mas não era. Nós não tínhamos propostas arrojadas, era apenas para manter o grupo enquanto se decidia o que fazer. Era um textinho... Uma coisinha de oito páginas, qualquer coisa assim, que os atores exercitavam expressão cênica e jogavam para fora uma porção de coisas suas, interiores (ALBANO, 2019).

A ideia *a priori* não era realizar um espetáculo para ser consumido pelo público, mas diante das necessidades de fazer prosseguir o trabalho, a opção em montar a peça gerou muitos rótulos, como “enigmática e conservadora” pelas palavras de Souza (1984). Mas tratava-se, sobretudo, de um exercício cênico e assim foi visto, influenciado pelas experiências de Menão e também pela própria experiência do autor quando montou *Arrabal* no seu antigo grupo (TEJOMA), além das “mensagens” que chegavam do Teatro Oficina. O fato de a peça receber tais críticas não descreditava o grupo, que produzia em meio a toda confusão do período (saída

de Nielson, conflito com as drogas e a constante vigilância da polícia¹⁴⁸).

O pouco que se sabe do texto fragmentado traz-nos paralelos com elementos do teatro expressionista alemão. As personagens resumem-se em: homem, mulher, bailarina, mulher de negro... Apenas pelas suas funções. O cenário continha farrapos pelo chão, raízes, pedras grandes e um ciclorama ao fundo que fazia projetar duas sombras em movimentos de contorção. O diálogo delas trata da expectativa de um encontro, alguém que virá. As sombras desaparecem e entra um padre que conduz uma procissão seguida por cruz e velas. A partir daí uma miscelânea de imagens ocorre. Entra um casal de bailarinos dançando eroticamente ao som de um bongô. Uma mulher com trajes do século 19 encara uma prostituta e de repente todos apenas gesticulam até aparecerem novamente as sombras, discutindo a tal espera. A cena é quebrada para as outras figuras em meio a choros, risos, gritos, histeria... Até que surge uma mulher de negro, que parece representar uma figura matriarcal, acolhendo a todos.

Um diálogo crescente é dito por todos para a “extinção do mal”, terminando com todas as figuras no chão. Os atores dirigem-se aos espectadores entregando suas vendas (colocadas ao final) e sentam-se ao lado do público que parece não entender se o espetáculo de fato havia acabado (COSTA; AZANCOTH, 2009).

O elenco tinha liberdade na relação espacial e com o espectador, enquanto repetiam constantemente: “É preciso varrer o mal, é preciso varrer o mal”, a peça assemelhava-se, com devidas proporções, a *Gracias Señor*¹⁴⁹, do Teatro Oficina, na qual também quase não havia diálogos – e ambas foram apresentadas concomitantemente (COSTA; AZANCOTH, 2009). Essa nova forma de encenar novamente era uma tática para driblar a repressão, já que a mensagem não podia ser dita explicitamente.

3.5 *O Intermezzo*

De acordo com Costa e Azancoth (2014), em meio a todas essas mudanças surgiu um grupo de vida breve, mas que serviu para fazer um elo com uma nova fase do TESC pois seus integrantes tinham feito parte da montagem de *O funeral do grande morto*. O Teatro

¹⁴⁸ Esse escapismo nas drogas fazia o grupo entrar constantemente em conflitos. Costa e Azancoth (2009) narram um episódio de violência policial quando revistaram os atores e vasculharam todo o camarim do TESC em busca de substâncias ilícitas.

¹⁴⁹ Uma peça de roteiro antiteatral com espaços para *happenings* que promovia uma espécie de ritual entre atores e público, este convidado a gritar frases de slogans (SILVA, 1981). Segundo Patriota (2003) é o roteiro mais radical, do ponto de vista formal, que rompeu convenções teatrais entre “arte e vida”. Iniciava com uma exposição da morte do teatro e imagens da ressurreição de um “te-ato” (TOLEDO, 2018).

Amazonense Universitário (TAU) foi o último sopro daqueles tempos dos grupos surgidos dentro da universidade, à primeira vista, uma tentativa criada pelos ingressantes: Stanley Whibbe e Herbert Braga.

Embora tenha sido criado na universidade sob estatuto, com objetivos e justificativas saindo até mesmo no Diário Oficial diante de um sistema censório, na prática o grupo demorou para alavancar.

Somente no ano de 1972 foi feita uma montagem, ao largo do que se pretendia inicialmente. Moacir Bezerra e Expedito Leonel convidaram Ediney Azancoth, que estava há um tempo apenas lecionando, para dirigir a comédia *Como matar um playboy*, de João Bittencourt, inaugurando o TAU. A peça comercial tinha como objetivo exclusivo ganhar dinheiro e excursionar. Dos integrantes: Expedito Leonel (Calixto de Inhamuns), Moacir Bezerra, Custódio Rodrigues, Denise Vasconcelos, Ediney Azancoth e Mardônio Rocha, todos pertenciam ou passariam a integrar o elenco tesquiano.

A interpretação com recursos inspirados nas chanchadas da Atlântida e o uso de trilhas sonoras clássicas do cinema tornavam os personagens caricatos, mas com certo refinamento, segundo registram as notas de jornais. O cenário remetia a uma sala de apartamento e tinha na boca de cena uma enorme moldura televisiva, que era acionada pelo próprio diretor no palco, dando alusão ao público à ideia de assistir a um vídeo. (AZANCOTH, 1993; COSTA; AZANCOTH, 2014).

Foi a única peça do grupo, produzida de modo independente, mas chamou a atenção de Whibbe, que fez um convite a Azancoth para dirigir a próxima montagem do TESC, em 1973. O texto elegido foi *O marinheiro*, de Fernando Pessoa.

Começaram com o elenco remanescente de *As trompas do Apocalipse*, jovens na faixa dos 17 anos, imbuídos pela experiência anterior e as do teatro laboratório, em voga naquele momento¹⁵⁰. “Com toda a sua vivência lastreada no trabalho disciplinado, Ediney Azancoth entrava no grupo como um maestro erudito numa banda de rock pesado” (SOUZA, 1984, p. 24). A maior parte dos atores não se ajustaram às demandas da nova direção e desistiram subitamente, restando apenas três: Denise, Mardônio e Moacir. De fato, foi uma peça de

¹⁵⁰ Na Europa o conceito de laboratório teatral é associado a uns poucos nomes, em particular ao de Stanislávski (SCHINO, 2012, p. 8), pois era nos seus estúdios que aprofundava sua pesquisa. Paradoxalmente o termo laboratório teatral veio a ser empregado como o oposto da performance. Em todo caso, ele indica todos aqueles trabalhos nos quais a preparação de uma apresentação não é o único objetivo final (SCHINO, 2012, p. 8). Há outros grandes nomes que enveredaram para a questão do laboratório, como Meyerhold, mas foi só nos anos 1960 que se acendeu a redescoberta desse universo laboratorial, cujo dentre os principais nomes está o de Jerzy Grotowski. Denominava seu trabalho como Teatro Laboratório, onde a questão do treinamento do ator não dependia da apresentação de um resultado suplementado a outras características.

transição.

O *insight* de Azancoth para resolver a questão veio por meio do quadro de Rousseau “Os jogadores de Rúgbi” (1908), que apresenta três figuras de roupas listradas jogando bola. O quadro inspirou toda a encenação, inclusive o figurino listrado, definindo o espaço cênico da seguinte forma: o palco na disposição de um pequeno campo de futebol com as referidas marcações e o caixão da personagem morta ao centro. As ênfases textuais foram meticulosamente pensadas para caber nas interjeições da partida (as faltas, pênaltis, penalidades). O resultado surpreendeu: “Foi uma montagem do Ediney. Eu fico até arrepiada porque realmente se eu tivesse que falar qual foi a peça da sua vida, eu diria que foi *O marinheiro*” (VASCONCELOS, D., 2019).

Figura 14 – *O marinheiro*, 1973. Apresentação no teatrinho do TESC.

Arquivo TESC/Museu Amazônico da UFAM.

Não há muitos registros dessa montagem,¹⁵¹ mas as poucas fotos encontradas confirmam a estética e a movimentação cênica. Interpretações como as de Bezerra são interessantes para pensarmos em como o texto de Pessoa foi adaptado a um jogo de futebol

O que eles fizeram foi teatro estilo psicofísico, se eles tinham consciência disso, eu não sei. Eu também não tinha consciência disso, nem sabia o que era. Eu vi uma montagem completamente surrealista com um texto que dizia outra coisa. Então o que é o estilo psicofísico, é a relação das coisas subjetivas com o estímulo físico. [...] Então eles estavam jogando futebol, quatro pessoas praticamente, em um espaço de talvez 6 metros que seria com comprimento

¹⁵¹ A censura local, dias antes da estreia, vetou a palavra “porrada” impondo sua substituição pela palavra “pancada”. Entretanto, desobedientemente, o ator Herbert Braga encenava o poema (“Poema em linha reta”, de Fernando Pessoa) conforme o original, desafiando a censura.

do campo, com 5 de profundidade no palco. Então eles falavam o texto e jogavam bola. O que tinha a ver o jogo de futebol com o texto? Nada. [...] Você sabe que é uma fantasia, mas é uma fantasia tão gostosa que você acredita. E foi o que foi feito com *O marinheiro* (BEZERRA, 2019).

Este pensamento complementa o de Souza que reafirma a poesia cênica (1984, p. 25) “O palco torna-se um campo de jogo ideal, e as personagens participantes desse jogo: o jogo do discurso poético. Toda a dramaticidade do jogo é transportada para a cena, e a própria cena se transforma em espaço para as jogadas”. Não era um texto de teatro onde há marcações, era um desafio poético realizado magistralmente, capaz de conquistar o espectador mais crítico do grupo: Márcio Souza.

A peça permaneceu três meses em cartaz no teatrinho do SESC, atraindo novos integrantes e musicistas que muito agregariam nos futuros trabalhos do grupo.

Outra dupla que assistiu à montagem de *O marinheiro* e acabou ficando foram os irmãos Lílian de Paula e Bob de Paula. Após as montagens infantis *A árvore que andava* (Nielson Menão) e *A bruxinha que era boa* (Maurício Pollari),¹⁵² a próxima contaria com a participação dos irmãos em *O aprendiz de feitiçeiro*, em 1973, direção de Stanley Whibbe e Ediney Azancoth. Segundo Whibbe:

Eu comecei com essa linha do teatro infantil porque a gente tinha a necessidade de atender esse público e a gente queria fazer uma coisa interessante. Quando eu li o texto da Maria Clara Machado eu achei que poderia ser. E depois, conseguimos reunir um elenco maravilhoso. Tinha o Bob de Paula que era irmão da Lílian, tinha a Lílian, tinha o Moacir. E foi uma coisa assim que fez um sucesso, só que não era por acaso. Nós saíamos durante a semana, a Lílian vestida, o Bob, parte do elenco. Nós íamos às escolas primeiro daquela região do Centro, depois em outras regiões, e a gente levava também para fora do TESC. Fazíamos apresentações em centros comunitários. (WHIBBE, 2019).

Whibbe retoma o pensamento e a preocupação de Menão, aproveitando-se também dos horários livres que dispunha o teatrinho pela tarde para impulsionar o grupo.

O cenário era bem lúdico, um computador grande ao fundo com luzes piscando e um laboratório “maluco” cheio de tubos de ensaio do personagem Dr. Uranus Octopus (Moacir Bezerra). A peça escrita em 1968, mostrava as aventuras do Dr. Uranus em busca de uma fórmula para acabar com a fome, ao lado de sua neta Arabela (Lílian de Paula) e seu assistente Horácio Juventus (Custódio Rodrigues). O conflito inicia quando Dimitri Nicolai (Bob de

¹⁵² Infelizmente não há nenhum registro sobre essa montagem.

Paula) tenta roubar a fórmula e aparece o Tenente Perseguição (Mardônio Rocha) para impedi-lo. A peça fechou a programação tesquiana de novembro a dezembro de 1973.

Alguns meses antes o show-concerto *Espinhos do coração* fora realizado com a direção de Márcio Souza, configurando-se como seu primeiro trabalho junto ao TESC, ao lado do grupo musical *A Gente*, composto por Aldísio Filgueiras, Maurício Pollari, Manoel Correa, Vanderlaine Caldas, Luís Carlos Santos e Isabel Valle. O conjunto tinha vida independente na agitação cultural, segundo Daniel Valentim:

A Gente, primeiro grupo de rock em Manaus que procurou criar uma identidade própria. Antes só havia as famosas bandas de baile, que tocavam de tudo, mas se especializavam em rock apenas pela exigência de um mercado dominado por *Beatles* e *Rolling Stones*. Encabeçado pelo poeta Aldísio Filgueiras e pelo músico Maurício Pollari, o *A Gente* surgiu em 1971 dentro do grupo de Teatro Experimental do SESC (TESC), inicialmente para se encarregar da trilha sonora dos espetáculos. O projeto deu tão certo que logo a banda adquiriu independência, criando shows próprios – como *Espinhos do Coração (1 e 2)* e *Corre, Cometa Corre* – que ficavam em cartaz durante quatro meses, em média. (VALENTIN, 2006).

A Gente era presença garantida na maioria dos espetáculos do TESC e em shows próprios, como descrito no fragmento acima. A maioria das letras era composta por Aldísio Filgueiras e, posteriormente, em parceria com Márcio Souza, como a letra de “A província se defende como pode”,¹⁵³ trilha que fez parte de *Tem Piranha no Pirarucu*. Outra música de grande repercussão que virou o hino da cidade foi “Porto de Lenha”, letra de Aldísio Filgueiras musicada por Torrinho, acrescentada ao espetáculo *As folias do látex*.

Terminada a experiência musical, os próximos passos do TESC, sob a liderança de Márcio Souza, iniciaram um novo e não menos importante capítulo da história do grupo e, por que não dizer, do teatro brasileiro.

¹⁵³A letra, com ritmo de samba, faz críticas à velha Manaus provinciana: “Primeiro foram os portugueses bravos e aguerridos/aqui chegaram nos velhos tempos/e acabaram com os índios/A província se defende como pode e quando não pode se defender tira o chapéu e desmunheca e se sacode...”. (A GENTE, 2017).

4 SEGUNDA FASE: NASCE UM DIRETOR, RESISTE UM GRUPO

A partir de 1973 iniciou-se uma nova fase no TESC e aqui propomos um levantamento analítico acerca dos espetáculos que julgamos relevantes, estabelecendo uma discussão sociopolítica e de linguagem estética, para também compreendermos os novos objetivos sistematizados no grupo após a entrada de Márcio Souza. Essas premissas baseiam-se na colocação de Williams (2010, p. 38), onde analisar uma obra corresponde a “uma consideração da peça e da encenação, do texto literário e da representação teatral, não como entidades separadas, mas como a unidade na qual elas têm a intenção de se transformar”.

Não nos aprofundaremos na biografia extensa do artista¹⁵⁴ enquanto ensaísta, romancista renomado, assim como seu desempenho no setor audiovisual, pois ultrapassaria os objetivos deste estudo, mas torna-se importante identificar quais foram as inclinações artísticas e políticas que balizaram sua trajetória como diretor de teatro no TESC.

Márcio Gonçalves Bentes de Souza, nascido em Manaus no dia 4 de março de 1946, embora muito jovem, já em 1959 escrevia críticas de cinema no periódico *O trabalhista*¹⁵⁵ - onde seu pai Jamacy Senna Bentes de Souza era o chefe da gráfica. Escreveu críticas de cinema até o jornal ser empastelado no golpe de 1964. Suas experiências neste segmento avançaram e em 1965 teve a carteira assinada como crítico de cinema em *O Jornal*, e também como redator da rádio Baré. Em 1966, após uma breve passagem pelo curso de Ciências Sociais na Universidade de Brasília (UNB), onde foi impedido de continuar a faculdade pelas constantes invasões policiais ocorridas na Universidade, decidiu realizar o mesmo curso na USP, mantendo paralelamente suas publicações nos jornais e produzindo curtas metragens (A CRÍTICA, 2013).

Em 1967, copilou sua primeira antologia de críticas de cinema no livro “O mostrador de sombras”, lançado em 1969¹⁵⁶. Em São Paulo, trabalhou como roteirista, assistente de produção e direção da Servicine,¹⁵⁷ localizada na Boca do lixo,¹⁵⁸ e também como colaborador

¹⁵⁴ Cf. biografia em: INSTITUTO MOREIRA SALLES (Org.). **Cadernos de Literatura Brasileira Márcio Souza**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2005.

¹⁵⁵ Ligado ao Partido Trabalhista Brasileiro (PTB).

¹⁵⁶ De acordo com entrevista a Suzy Freitas, no canal. Em “Cadernos de Literatura”, do IMS, o ano de lançamento registrado é 1967.

¹⁵⁷ *Serviços Gerais de Cinema* foi uma produtora e distribuidora de filmes brasileiros fundada por Alfredo Palácio e Antônio Pólo Galante.

¹⁵⁸ Quadrilátero no bairro da Luz que abrigou um polo cinematográfico e, nas décadas de 1960 a 1980, transformou-se em um *point* para o cinema independente. Souza reflete, tempos depois, sobre esse período numa entrevista (TURCI, 1978, p. 14) “[era] uma tentativa de fazer cinema barato, crítico, fora do sistema normal numa época que isso era possível. Mas o cinema se confundiu com a produção comercial, que era indigente, de baixo custo. Era raro o que havia de crítico”. Destaca alguns nomes como Jairo Ferreira, João Silvério Trevisan e Renato Tapajós.

freelancer na revista *Senhor*. No ano seguinte, terminou uma primeira versão do que seria o livro pelo qual a crítica o aclamaria, “Galvez, imperador do Acre”¹⁵⁹. Nesse mesmo ano, vale lembrar sua participação como sonoplasta na peça *A exceção e a regra*, de Brecht, apresentada pelo TUA, pois seria essa sua única experiência na prática teatral antes do TESC.

Em 1969 Márcio Souza integrou o júri do III Festival Nacional de Teatro, sediado no Rio de Janeiro, a convite de Paschoal Carlos Magno, organizador do evento. Segundo seu depoimento (SOUZA, 2018) no mesmo ano foi preso e interrogado no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), onde permaneceu por um mês e teve todos os seus dentes da frente quebrados,¹⁶⁰ episódio que o forçou a abandonar o curso na USP. Durante esse período, em uma “fase errante”, viajou por várias cidades do exterior: Londres, Nova York, Paris, Amsterdã, Bogotá e Lima (SOUZA, 1978).

No ano de 1972, sua grande experiência cinematográfica ocorreu na direção do longa metragem “A Selva”, adaptado do romance, de 1930, do escritor português Ferreira de Castro. O longa passou por festivais internacionais na França e na Rússia expondo uma narrativa sobre a vida miserável dos seringueiros, fadados a trabalhar sob severa vigilância e condições desumanas. Tempos depois, foi preso novamente durante três meses na sede do II Exército, junto com mais de quarenta militantes do Partido Comunista.¹⁶¹ Os episódios de prisão e perseguição comprometiam sua permanência e sustentabilidade no Sudeste e, chamado por seu pai, decidiu retornar a Manaus.

Souza sempre teve uma ligação forte com o cinema, mesmo não possuindo formação técnica na área. A literatura e a linguagem cinematográfica exerceram a função de ponte com o

¹⁵⁹ O livro era um roteiro de filme que foi inviabilizado pelo alto custo financeiro. Souza conheceu a figura de Galvez por uma nota de rodapé sobre a história da Amazônia. Várias foram as versões para o romance e, finalmente, através do TESC e dos estudos preparatórios para a peça *As folhas do látex*, Souza pôde pesquisar mais e junto aos outros integrantes compreender melhor o romance. O lançamento do livro data de 1976, numa edição de bolso pela Secretaria de Cultura, coincidindo com a estreia da peça. Em 1984, no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, Vera Setta e Biza Vianna produziram a adaptação teatral de *Galvez*, adaptada por Luiz Carlos Góes e direção e cenografia de Luiz Carlos Ripper. Entre o grande elenco: Lauro Góes, Guilherme Karam, Miguel Falabella e Vera Setta. (BULCÃO, 2015).

¹⁶⁰ “Jovem é um barato né, pensa que é imortal. Eu tinha certeza, que não ia acontecer nada. Quando eu fui preso lá do DOI-CODI, apanhei tanto que quebraram todos esses dentes aqui da frente, tudo é jaqueta”. (SOUZA, 2018).

¹⁶¹ Sobre o episódio, Souza registrou um depoimento diante da Comissão de Anistia, relatado por sua advogada: “Entre o final de 1969 e o segundo semestre de 1971, passa enorme dificuldade financeira, fica sem teto para morar, pois não conseguia emprego em nenhum lugar. Até mesmo alugar um apartamento era quase impossível, pois na época as imobiliárias eram obrigadas a mandar uma cópia do cadastro para os órgãos da repressão. Em abril de 1971, dentro de uma série de prisões ligadas à repressão à Ala Vermelha do Partido Comunista do Brasil, teve sua casa invadida e foi preso por uma equipe de captura da Operação Bandeirante, DOI/CODI/II Exército, sendo levado para uma cela da rua Tutóia e, semanas depois, para o DOI/CODI. Na rua Tutóia passou por todos os abusos e maus-tratos pelos quais os presos eram rotineiramente submetidos. No final do mês de junho é solto e começa a procurar trabalho. Em julho de 1971 foi indiciado à Justiça Militar como incurso na Lei de Segurança Nacional (processo 72/71), sendo mais tarde absolvido por improcedência da denúncia” (A CRÍTICA, 2013, p. C6).

mundo, fascinando-o e ampliando seu horizonte artístico desde cedo. Acreditava que era mais importante conhecer a realidade brasileira do que somente absorver técnicas, por isso optou por fazer a faculdade de Ciências Sociais. Tal princípio auxiliou-o na forma de sistematizar o processo criativo que posteriormente aplicaria no TESC. Entretanto, o lado negativo da falta de técnica foi percebido na experiência de “A Selva”, avaliado por ele como um filme frio e totalmente descolado da realidade amazônica, cuja linguagem não condizia com a temática (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2005; SOUZA, 1984).

De fato, Márcio Souza reconhece que no âmbito cinematográfico não causou avanço estético e nem novos debates sobre a região, permanecendo Silvino Santos¹⁶² como o grande desbravador e pioneiro do cinema nortista e brasileiro, responsável pelos primeiros registros da Amazônia no documentário “No Paiz das Amazonas”,¹⁶³ em 1921 (SOUZA, 1978).

A falta de domínio da linguagem, seu alto custo e as constantes perseguições pessoais foram dificuldades concretas que o afastaram da carreira de diretor cinematográfico, redirecionando à literatura e à linguagem teatral sua leitura crítica sobre a região Norte. Tampouco teve formação teatral, contudo, foi a participação enquanto espectador assíduo do teatro paulistano que contribuiu para sua formação no tablado. Uma de suas colegas de turma foi Vânia Sant’Anna, antropóloga, atriz do Teatro de Arena e segunda esposa de Gianfrancesco Guarnieri. Logo após as aulas era comum sua turma assistir a espetáculos em cartaz como *Roda Viva*, com direção de José Celso Martinez Corrêa – do qual lembrou o episódio do figado que respingava na plateia (SOUZA, 2018) – e *O Rei da Vela*¹⁶⁴, peça que assistiu inúmeras vezes e que o marcou profundamente. Outras referências, entre elas a leitura de “Quarup”, de Antônio Calado, o filme “Terra em transe”, de Glauber Rocha, apresentações com atuações catárticas de Cacilda Becker e a convivência com a turma do Teatro de Arena, foram também estímulos inegáveis em sua trajetória.

Souza desempenhará na obra tesquiana, assim como repercutiu em seus romances, uma característica marcante: a junção entre a minúcia dos fatos e a ficção, relacionando-os, no

¹⁶² Sobre o assunto ver mais em: COSTA, Selda Vale da; LOBO, Narciso. **No rastro de Silvino Santos**. Manaus: SCA/Edições Governo do Estado, 1987; Costa, Selda Vale da. **Eldorado das ilusões: cinema e sociedade - Manaus (1897/1935)**. 1988. 478 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, São Paulo, 1988. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/20850>>. Acesso em: 12 set. 2020.

¹⁶³ O título corresponde à ortografia original do material e adotada como grafia.

¹⁶⁴ A peça de Oswald de Andrade, publicada em 1973, foi umas das principais influências de Souza. Tal proximidade, inclusive, tem heranças, pois o bisavô de Souza era primo de Inglês de Sousa (escritor, jornalista, professor, advogado e político brasileiro) que por sua vez era irmão da mãe de Oswald, Inês Henriqueta Inglês de Sousa de Andrade. (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2005). Obs.: A grafia referente a Inglês de Sousa, em algumas fontes, de pesquisa é feita com a letra z. Aqui optamos por manter a grafia utilizada pelo “Caderno de literatura: Márcio Souza”, do IMS.

TESC, com a poética da cena. Essa pesquisa, pontuada por Leão (2013, p.134) “está a serviço da ironia, da galhofa e do picaresco, elementos capazes de provocar um efeito de dessacralização na história oficial ou oficialasca”.

A transição definitiva¹⁶⁵ para sua entrada no grupo deu-se quando assistiu à montagem tesquiana *O marinheiro*. A peça fascinante foi por ele definida como uma das montagens mais meticolosas do TESC.

Curiosamente, após firmar-se no Teatro Experimental do SESC, seu primeiro trabalho não foi um espetáculo teatral, mas sim um show musical chamado *Espinhos do coração*, também de 1973, constituído por músicas compostas pelos próprios componentes e intercaladas com poesias de Júlio Cortázar, Baudelaire, Jorge Luís Borges, Oswald de Andrade, entre outros, interpretadas por Denise Vasconcelos, Herbert Braga e Gerson Albano. A proposta demandou ensaios rigorosos, exigindo preparação corporal e postura cênica, tanto dos atores quanto dos músicos.

O resultado foi uma composição cênica com luzes, *slides* de poesias, músicas originais do grupo *A gente* e de outros cantores, como Odair José e Luís Melodia (COSTA; AZANCOTH, 2009). A direção teatral foi de Márcio Souza em parceria com o experiente Ediney Azancoth e a direção musical ficou a cargo de Luís Carlos Santos. O show-concerto permaneceu em cartaz de agosto a outubro de 1973, inaugurando uma vertente do grupo que seria novamente experimentada no ano seguinte.

A produção prevista para a estreia de Souza na direção teatral era *Zona Franca, meu amor*,¹⁶⁶ escrita em 1968, no entanto a censura desviou os planos da montagem radicalmente. O que era para ser uma crítica à economia desenvolvimentista com *Zona Franca*, transformou-se em um trabalho cênico de enfoque indígena.

A paixão de Ajuricaba viria inaugurar um novo debate sobre forma e conteúdo na cena teatral amazonense, dando um passo adiante e crucial na história do TESC, do teatro nortista e, conseqüentemente, brasileiro, pois levou à cena o discurso de protagonismo indígena,¹⁶⁷ feito

¹⁶⁵ Já havia uma aproximação com o grupo, tanto como espectador, quanto como crítico e palestrante.

¹⁶⁶ *Zona Franca, meu amor* foi apresentada apenas em 1978, sob o título de *Tem Piranha no Pirarucu*, ambas escritas por Márcio Souza. Abordaremos esta peça mais adiante.

¹⁶⁷ Sabemos que no romance literário do século 19, no Brasil, a figura indígena foi muito explorada, sobretudo, por um olhar colonizador. No teatro, desde as produções de Anchieta, no século 16, tínhamos atores indígenas em produções catequéticas e de cunho pedagógico, mas que ainda preservavam, de certa forma, seus costumes originais (AZEVEDO, 2011). De lá para cá, houve um silenciamento e no teatro nenhuma manifestação parecia querer alçar o tema. Por este ponto destacamos o pioneirismo do grupo que, apesar de não serem atores de comunidades indígenas, carregam pela proximidade e ancestralidade o desejo de protagonizar esse discurso. Um exemplo próximo é o trabalho *Arena conta Zumbi*, onde não havia atores negros no elenco. Embora já se soubesse do Teatro Experimental do Negro, a discussão de representatividade parece-nos que não era a pauta do Arena naquele momento.

pioneiro. A peça rendeu a Márcio Souza o reconhecimento nacional, transformando definitivamente o cineasta e romancista em diretor e dramaturgo.

4.1 *Quem foi o herói?*

Quando a notícia de que *Zona Franca, meu amor* não poderia ser encenada¹⁶⁸ uma solução inusitada chegou após duas semanas, através de um sonho com o líder indígena manaú Ajuricaba, base para a construção da dramaturgia souziana. Mas antes de compreendermos esse processo, é necessário olharmos para a figura de Ajuricaba e percebermos como ela estava alocada historicamente, pois isso diz respeito ao posicionamento político do grupo naquele momento.

O século 18, na região Norte do Brasil, foi um período de inúmeros confrontos entre tribos indígenas e expedições portuguesas. A tribo dos índios Muhra (Mura) foi um grande exemplo de resistência contra a repressão e a colonização portuguesa, pois conseguiram, com relativo sucesso, combater e manter viva sua organização tribal. Em 1720 surgiu entre eles um líder da tribo Manaú,¹⁶⁹ do tronco Aruaque – localizada no Alto rio Negro (na época estado Grão-Pará, atual Maranhão¹⁷⁰) – conhecido como *tuxaua* (o mesmo que cacique, um chefe político da tribo) Ajuricaba,¹⁷¹ o maior símbolo de resistência e liderança indígena (SOUZA, 2006).

Segundo Souza (2006), Ajuricaba teve de enfrentar seu pai, o *tuxaua* Huiebene, considerado fraco e corrupto por ter se aliado aos portugueses e exercido sua autoridade pelo uso da força, o que contrariava a lógica de seu povo. Após o assassinato de Huiebene pelo chefe dos predadores indígenas, Ajuricaba assumiu o posto de *tuxaua* e revelou-se um líder diplomático, capaz de reunir as inúmeras tribos espalhadas pela região do alto rio Negro, a fim de prepará-las contra os invasores. As tribos indígenas tinham uma organização sofisticada e

¹⁶⁸ “E agora o que fazer? Se gastou dinheiro com produção, se gastou dinheiro com figurino, se gastou dinheiro com maquiagem, com não sei o quê, e nós estávamos praticamente quebrados financeiramente” (BEZERRA, 2019).

¹⁶⁹ Também conhecida como tribo “Manau”, “Manaú” ou “Manaós”, possível origem do nome da cidade de Manaus.

¹⁷⁰ Denominações da região: 1621-1624: Estado do Maranhão. 1654-1751: Estado do Maranhão e Grão Pará. 1752-1772: Estado do Grão Pará e Maranhão. De 1772-1774, dividiu-se em dois: Estado do Grão Pará e Rio Negro; Estado do Maranhão e Piauí.

¹⁷¹ Com provável origem do tupi, “*Ajuri*” quer dizer ajuntamento e “*caba*” significaria, como o próprio nome, caba, marimbondo, espécie de abelha. Logo Ajuricaba significaria “ajuntamento de cabas”, nome propício a quem é ativo, questiona as regras. A mesma composição de nome encontra-se em nheengatu, de pronúncia “*Aiuricaua*”, “*aiuri*” também significa reunião e “*caua*” são marimbondos de ferroadas dolorosas (DA COSTA, 2012; SOUZA, 2006).

difícilmente apresentavam um líder, o trunfo de Ajuricaba foi conseguir durante quatro anos um diálogo unificador com cerca de trinta nações espalhadas pelo vale.

Ajuricaba também sabia diferenciar os diversos europeus que iniciaram a invasão de seu território. Do Norte vinham holandeses, ingleses, franceses e esporadicamente os espanhóis. Do Sul, de forma mais violenta e hostil, os portugueses. Estes últimos foram o principal alvo do levante do *tuxaua*, além de combater também as tribos que apoiavam estes invasores. Tal diferenciação entre os europeus possibilitou-lhe êxito numa organização combativa. A negociação com os holandeses permitiu o acesso a “armas de fogo, pólvora e instrutores. Dos ingleses adquiriu pólvora, chumbo e armas brancas. Finalmente, em 1723, ele se sentiu em condições de atacar os portugueses” (SOUZA, 2019a, p. 42). Os ataques oriundos dessa organização indígena desestabilizaram os núcleos dos colonos portugueses, obrigando-os a retirarem-se para o forte da Barra.

A bandeira holandesa hasteada na canoa de Ajuricaba era o que mais provocava os portugueses que, após tomarem conhecimento dos ataques indígenas, enviaram o padre jesuíta José de Sousa para promover um acordo. Nessa conciliação Ajuricaba, por fim, trocou a bandeira holandesa pela portuguesa e comprometeu-se a libertar os cinquenta prisioneiros sob seu poder em troca de dinheiro, jurando fidelidade e obediência ao rei de Portugal. Contudo o guerreiro não reconhecia o rei português e não era sua intenção submeter-se e tampouco uma bandeira teria algum significado, sentimento ou símbolo, visto que suas “alianças” visavam unicamente muni-lo contra os ataques rivais. Afinal, nunca chegou a libertar os prisioneiros mesmo recebendo o pagamento português (SOUZA, 2019a).

Sem o cessar dos ataques João Maia da Gama, o governador da província, aprovou uma moção punitiva comandada por João Paes do Amaral. Após algumas fugas, o líder manau finalmente foi acorrentado com alguns companheiros e levado imediatamente para Belém, em 1728,¹⁷² onde seria vendido junto aos outros como escravo. Abaixo, a versão que circula nas fontes históricas sobre o guerreiro

Quando Ajuricaba estava vindo como prisioneiro para a cidade de Belém, e ainda estava navegando no rio, ele e outros homens levantaram-se na canoa onde estavam sendo conduzidos agrilhoados, e tentaram matar os soldados. Esses sacaram de suas armas e feriram alguns deles e mataram outros. Então, Ajuricaba saltou da canoa para a água com um outro chefe e jamais reapareceu vivo ou morto. Deixando de lado o sentimento pela perdição de sua alma, ele

¹⁷² No ensaio de 2013, Zemaria Pinto considera também a publicação do professor Arthur Reis, que aponta o ano de 1727 como o ano da morte de Ajuricaba (PINTO, 2013).

nos fez uma grande gentileza libertando-nos dos temores de sermos obrigados a guardá-lo (MAIA DA GAMA apud SOUZA, 2006, p. 52).

Contrariando esta versão, Souza pôs em evidência na peça a versão popular que se espalhou na época do assassinato de Ajuricaba e com ela, conseqüentemente, a alusão à ditadura e aos massacres indígenas.

Em 1729 houve novos confrontos na região entre indígenas e portugueses liderados por outro líder nativo. “Um chefe de nome Teodósio foi preso em 1729 por temor de que ele fosse tentar substituir o lugar de Ajuricaba, que já estava morto: ele foi mandado a Portugal com a recomendação de que fosse sentenciado à prisão perpétua” (FREIRE apud SOUZA, 2006, p. 55). Outros exemplos de levantes¹⁷³ seguiram inspirados pelas ações de Ajuricaba, marcando neste período a política genocida dos colonizadores europeus contra os povos autóctones,¹⁷⁴ resultando em tribos quase dizimadas “por volta da metade do século XIX, o rio Negro já estava totalmente despovoado”¹⁷⁵ (FREIRE apud SOUZA, 2006, p. 60).

Atualmente é possível encontrar o nome Ajuricaba como inspiração a ruas, avenidas, bairros, município, colégios, estabelecimentos comerciais etc., mas pouco sabe-se realmente quem foi ele e o que representou sua figura histórica, que por falta de maior destaque é valorizada enquanto lenda.¹⁷⁶

Márcio Souza ao propor para o grupo uma montagem de temática autóctone, recuperando a figura heroica de Ajuricaba, põe fim a um longo período de silenciamento a respeito dos povos indígenas e convida a sociedade a conhecer e inspirar-se, de certo modo, em seu antepassado guerreiro.

Essa premissa encontra amparo nos estudos do pós-colonial, difundidos entre os anos de 1970 e 1980, com o objetivo de questionar o discurso do colonizador, como uma “recuperação das fontes alternativas da força cultural de povos colonizados; com o reconhecimento das distorções produzidas pelo imperialismo e mantidas pelo sistema

¹⁷³ A Cabanagem foi outra revolta popular ocorrida posteriormente, entre 1835 e 1840, e um movimento de resistência com participação indígena.

¹⁷⁴ O significado de autóctone refere-se ao povo nativo, originário do próprio lugar onde habita atualmente. Mas, vale ressaltar que o “índio” foi uma categoria criada no século 15, para nomear como índio, ou tribos indígenas, todos os habitantes que aqui encontravam-se, mas que não representa as particularizações complexas das sociedades indígenas. Sobre isso, ver mais em: TODOROV, Tzvetan. **A Conquista da América: a descoberta do outro**. São Paulo: Martins, 1982.

¹⁷⁵ “O rio Negro era uma região populosa ocupada por povos culturalmente muito avançados. Até 1750 desceram pelo rio, três milhões de indígenas” (SOUZA, 2006, p. 71). Esse processo, também conhecido como “descimento”, trata-se de quando a população indígena submete-se às ordens dos colonizadores.

¹⁷⁶ Em 2019, em comemoração dos 350 da cidade de Manaus, Ajuricaba foi o vencedor em uma votação pública promovida pela rede Amazônica, que o elegeu como a personalidade que é “a cara de Manaus”, evidenciando mais uma vez a figura indígena.

capitalista atual” (BONNICI apud FERNANDES, 2016, p. 23). Entretanto vale ressaltar que a base desse pensamento já era vista em intelectuais da América Latina do século 19. Esses estudos visam identificar e denunciar na relação antagônica entre o colonizador e o colonizado, os diferentes processos de dominação e exploração. “Não existe modernidade sem colonialidade” (QUINJANO apud BALLESTRIN, 2013, p. 101). Esse fenômeno deu-se, sobretudo, numa revisão no campo literário e diversos são os teóricos que se associaram a esta corrente, entre eles: Albert Memmi, Franz Fanon, Edward Said, Stuart Hall, além de outros.¹⁷⁷

Não objetivamos aprofundar nessa questão, mas apontamos o debate promissor aplicando este olhar também ao teatro, uma vez que a obra souziana é pautada pelo viés do contradiscurso. Sendo assim, Fernandes (2016) considera *A paixão de Ajuricaba* uma peça pós-colonial, por colocar em xeque o discurso do colonizador, representado pelo Comandante português e pelo Padre Carmelita, versus o discurso libertário, protagonizado por Ajuricaba.

Na lógica dos estudos pós-coloniais podemos considerar, de certo modo, que o TESC seguiu essas premissas pois, “uma das estratégias que os povos colonizados têm para reconstruir a identidade consiste no domínio da produção inventada pelo colonizador, ou seja, a escrita, a publicação, e outros fatores” (BONNICI apud FERNANDES, 2016, p. 52). Isto é, a peça teatral seria um instrumento de contradiscurso, afinado ao pensamento benjaminiano, buscando nas reminiscências da história revelar vozes silenciadas. Portanto, Fernandes (2016) classifica *A paixão de Ajuricaba* como descolonizadora, por revisitar, refletir e evidenciar o discurso indígena. Isso poderia ser aplicado também a outras montagens do grupo, como o conjunto de comédias políticas, uma vez que confrontam os temas do imperialismo, do ciclo da borracha e da Zona Franca, haja vista que os mecanismos desses processos influíram, de alguma forma, como apagamento cultural.

Todavia, reconhecemos tratar-se de um debate complexo, pois há também outras definições em jogo, como a diferenciação entre descolonial e decolonial. O pós-colonial ou descolonial, de modo genérico, “em essência, foi e é um argumento comprometido com a superação das relações de colonização, colonialismo e colonialidade” (BALLESTRIN, 2013,

¹⁷⁷Albert Memmi (1920-) é escritor e professor tunisiano e seu livro mais conhecido é “Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador”, de 1947; Franz Fanon (1925-1961) foi um psicanalista, negro, nasceu em Martinica no Caribe e foi um dos que lutou pela libertação da Argélia. Ele escreveu “Os condenados da terra”, em 1961; Edward Said (1935-2003) foi um crítico literário palestino, intelectual e ativista político da causa palestina. Seu trabalho “Orientalismo”, de 1978, denuncia a invenção do Oriente pelo Ocidente; Stuart Hall (1932-2014) foi um teórico cultural e sociólogo jamaicano. Entre seus livros, “O local da Cultura” tornou-se popular no Brasil. Estes livros estão entre os clássicos da literatura pós-colonial. Ver mais em: BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 11, p. 89-117, mai./ago. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/sci elo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522013000200004>. Acesso em: 10 set. 2020.

p. 91). O decolonial está na mesma esteira de enfrentamento, porém, além de ser mais remota, diferencia-se na teoria epistemológica, empregando neste campo teóricos de países colonizados como forma de ruptura do saber, também incorporando a luta dos movimentos sociais. Para o teórico Mignolo “é um pensamento que não pode ignorar o pensamento da modernidade, mas que não pode tampouco subjugar-se a ele, ainda que tal pensamento moderno seja de esquerda ou progressista” (apud BALLESTRIN, 2013, p. 106).

Portanto o decolonial diferenciar-se-ia por ser um processo contínuo, mais ligado atualmente ao pensamento de estudiosos indígenas e de outros à margem do discurso eurocêntrico, enquanto o descolonial propõe uma superação imediata do discurso colonial. De todo modo, saudamos a análise de Fernandes (2016) sobre a peça, pois abre para questões que apontam reflexões e outros diálogos no campo sociológico, à luz de um aprofundamento futuro, atualizando a obra souziana.

4.1.1 A paixão indígena

O desafio de encenar *A paixão de Ajuricaba* só foi possível pelos estudos anteriores para a montagem de *Zona Franca, meu amor*¹⁷⁸. Por isso *Zona Franca, meu amor* torna-se especial enquanto processo criativo, ao caracterizar-se como o primeiro esforço de revisão crítica dos processos econômicos da região, além de apontar ao grupo uma metodologia de trabalho.

A peça foi articulada por meio de seminários¹⁷⁹ preparatórios sobre “a problemática cultural do Amazonas” (SOUZA, 1978), com técnicas de pesquisa que Souza adquiriu na faculdade de Ciências Sociais somando-as à condução do processo criativo. Ainda que diante de dificuldades¹⁸⁰ os atores dividiram-se e realizaram seminários de pesquisa embasados nos próprios escritos do diretor em torno do tema e da bibliografia que mantinha sobre a região.

Entretanto, com o veto de *Zona Franca, meu amor*, a uma semana da estreia, em fevereiro de 1974, Márcio Souza, após uma experiência onírica, propôs uma solução a partir da

¹⁷⁸ “Tenho um carinho especial por este texto, é a minha primeira peça de teatro, uma peça de um cara que tinha 22 anos [...] Acho que é uma verdadeira psicanálise e um desabafo sentido de um amazonense que descobria as possibilidades de um Brasil livre e democrático e que se debatia com as limitações impostas pela ditadura e que iriam se estreitar ainda mais com o AI 5. *Tem Piranha no Pirarucu* ou *Zona Franca, meu amor*. Texto de Márcio Souza, sem data, anexado aos documentos do TESC no Serviço Social do Comércio do Amazonas (SESC-AM), no acervo do Centro de documentação e pesquisa da Funarte (Cedoc), Rio de Janeiro.

¹⁷⁹ Aprofundaremos mais adiante sobre a metodologia do grupo.

¹⁸⁰ Os quase treze componentes, tinham dificuldades primárias de leitura e compreensão textual. Por causa disso, foram cobrados deles muitas leituras o que exigia um mínimo de grau técnico em alguma área. (SOUZA, 1984).

narrativa histórica, resultando em *A paixão de Ajuricaba*, com um desfecho diferente para o líder manaú: “nos livros de história aprendemos que Ajuricaba morreu ao suicidar-se. Mas no sonho era bem diferente. Era retirado da jaula por soldados, e lançado acorrentado ao rio” (SOUZA, 1984, p. 29). Deste modo, descreve conceitualmente sua dramaturgia:

É uma narrativa dramática, um poema épico e uma tragédia clássica sobre a guerra de resistência do líder Ajuricaba [...] O texto trazia algumas das nossas preocupações: crítica à historiografia oficial, que se limitava a dar notas ao pé de página a respeito de Ajuricaba; restauração das manifestações culturais indígenas respeitando sua integridade; e, finalmente, uma encenação teatral totalmente renovada em sua natureza cênica (SOUZA, 1984, p. 30).

Por meio da fábula, alimentada de um episódio histórico, Souza construiu sua obra dramática. Segundo Pavis (2008, p. 158) “a fábula ou mito é então o material, a fonte onde o poeta vai buscar os temas de sua peça”, exemplo recorrente em peças gregas. Ou seja, a fábula é definida do uso cronológico e lógico “dos acontecimentos que constituem a armação da história representada” (PAVIS, 2008, p. 158). Uma das vantagens na escrita dramatúrgica de *A paixão de Ajuricaba* foi justamente abrir mão da autenticidade da figura histórica e apegar-se ao contexto do período em que viveu, eximindo-se das obrigações de um historiador para obter liberdade enquanto criador teatral (A CRÍTICA, 1974b).

Este exemplo não foi isolado, o Teatro de Arena também passou por essa experiência na dramaturgia de *Arena conta Zumbi*, de Guarnieri e Boal, 1965. Conforme revela Prado (1996, p. 71) “a história de Zumbi de Palmares, não sendo bem conhecida, permanecendo entre o real e o lendário, fornecia o pretexto ideal para todas as efusões líricas ou grotescas, dirigidas respectivamente aos amigos e aos inimigos”. A peça verticalizou os temas explorados no *Show Opinião* e encontrou exemplo de luta histórica do país, pois correspondeu

A uma das mais sérias tentativas, no âmbito do teatro moderno brasileiro, de pôr em cena uma forma de luta contra a escravidão, com a vantagem de adotar o ponto de vista do escravo, e de desafiar, por esse ponto de vista e pelo recorte histórico (a tática dos quilombos), ideias até então correntes sobre a passividade com que os negros se submeteram à condição escrava – ideias cuidadosamente cultivadas e entendidas aos trabalhadores em geral (CAMARGO, 1996, p. 112).

Retratar um herói negligenciado pela história também foi, em certa medida, afirmar ao povo a resistência diante dos desmandos políticos da ditadura civil-militar. Neste contexto, aproximamos mais uma vez o líder Ajuricaba, imortalizado como herói

Sem exceção, o herói indígena é um chefe, um líder de seu povo. Há um povo, há uma cultura, um contexto étnico, uma história, uma tradição, todo um mundo (o Novo Mundo) figurado nesses personagens. Vitorioso ou não, eles nunca estão sozinhos. Em maior ou menor grau, sua especificidade se revela na indumentária, nos diálogos, nas rubricas de cenários, mas sobretudo nas ações e enredos que fazem dele um herói antes de tudo de seu próprio povo e, só depois, por analogia, um herói brasileiro (AZEVEDO, 2011, p. 6).

Assim, *Ajuricaba* não foi apenas uma escolha estética que trouxe inovação, como apontado em “O Palco verde” (1984), ou ainda simples alternativa de substituição cênica, mas sobretudo uma opção política em um momento de forte repressão do regime ditatorial somado à pressão econômica, que influíam na imposição e no apagamento cultural da região Amazônica. Souza complementa:

Se ele [Ajuricaba] nasceu da imaginação dos habitantes do Vale do Rio Negro, acho que reviver sua imagem no teatro amazonense é ainda mais justificável, pois, nesse caso, o mito de Ajuricaba seria o reflexo dos ideais de toda uma nação. E esses ideais refletidos na imagem de Ajuricaba são, em última instância, uma realidade histórica (SOUZA apud A CRÍTICA, 1974b)¹⁸¹.

A dramaturgia de Souza traça uma crítica à historiografia oficial a respeito do silenciamento dos povos indígenas representados em *Ajuricaba* quando trabalha essas representações pela nação manaú, mostrando visões diferentes de mundo carregadas de universalidade, a partir de sentimentos como “medo, da angústia dos oprimidos e de amor” (SOUZA, 1984, p. 30).

Tais sentimentos configuram, em partes, Ajuricaba como um herói mítico, pois “é a personificação de desejos coletivos. Em tempos de crise, este desejo impregna-se de força virulenta e projeta a imagem plástica e individual das esperanças em forma de personificação” (ROSENFELD, 1982, p. 36). Ainda segundo Rosenfeld, o herói ao estilo hegeliano, o clássico herói mítico, possui caráter genuíno, é exemplo excepcional de inspiração nacional e insubstituível. Para Pavis (2008, p. 193), existem algumas diferenciações do que caracteriza o herói: o herói épico é aquele determinado pelo seu destino em conflito com as forças naturais; o herói trágico seria aquele que carrega uma paixão e desejos que lhe são fatais e o herói

¹⁸¹ A referida matéria foi vinculada na mesma data de estreia de *Ajuricaba*, em 19 de maio, entretanto, saiu uma nota no mesmo jornal no dia 20 de maio de 1974 afirmando que a estreia do grupo não foi realizada por causa do atraso da censura. No dia 23 de maio, na coluna *Sim e Não*, também do Jornal A Crítica, há uma nota exaltando finalmente a liberação e reconhecendo a importância do espetáculo para a cidade. Todavia, Costa e Azancóth (2009) dizem que como alternativa à censura do texto houve uma apresentação secreta só para convidados, no teatrinho do SESC no dia 1º de maio.

dramático, por sua vez, remedia suas paixões e as necessidades compulsórias do mundo exterior. O autor afirma que este último é considerado tanto para homens nobres quanto a personagens teatrais. O herói histórico é descrito como uma forma legítima de “trabalhar a partir de um material já ‘dramatizado’, ou seja, utilizando indivíduos de importância histórica que concentrem em si um campo de forças e de conflitos sociais” (PAVIS, 2008, p. 193).

Mas, o mito em *Ajuricaba*, assim como na montagem de *Tiradentes*, do Teatro de Arena, encontra pontos divergentes pois pertence à história, a fatos verídicos, o que os difere da origem mítica. Em consonância, Krüger (2013) afirma que alguns aspectos de *Ajuricaba* podem ser associados ao mítico, por exemplo, o messianismo. Esta, embora não seja uma questão explícita na dramaturgia, tornar-se-á se considerarmos, segundo sua análise, que a vitória indígena preservaria os tradicionais “valores míticos-religiosos dos povos conflagrados” (KRÜGER, 2013, p. 13). O autor relaciona *Ajuricaba* a diversos exemplos, incluindo a tragédia¹⁸², amparando-se em aspectos históricos não abordados pela dramaturgia. Nesse caso, sua análise vai para além, nos campos literário e sociológico. Todavia, nossa análise restringe-se à cena teatral.

Importante ressaltar que o próprio autor relaciona-a, nas informações iniciais da peça, como tragédia (SOUZA, 1979), possibilitando leituras analíticas sob esta lente. Porém, há algumas diferenças conceituais que tentaremos ponderar ao longo desta análise

Pero al mismo tiempo tragedia adquirió también un significado especial. Un poema o un romance en prosa podría ser llamado trágico en virtud de su tema. Sin embargo, ya no se lo denominaba tragedia. El redescubrimiento del teatro senequiano durante la década de los años sesenta del siglo XVI dio a la palabra una clara connotación de forma teatral. En adelante, es tragedia una obra de arte que se ocupa de asuntos trágicos. Pero ¿eran todas las obras de este tipo tragedias en el sentido genuino? Los conflictos de definición crítica aparecieron casi desde el comienzo. Y no han cesado nunca en la historia del teatro occidental. Ya al inicio mismo del siglo XVII hay premoniciones de las dificultades que preocupan a Racine, Ibsen y Wagner. La teoría había empezado a acosar al dramaturgo con lo que Ibsen podría

¹⁸² Por exemplo, a *moira*, necessária para que o *pathos* ocorra, é assimilada ao mundo histórico social e não ao espiritual. Dessa forma, a imposição portuguesa estaria presente pela disseminação das doenças nas aldeias. O *areté*, as virtudes do guerreiro *Ajuricaba*, seriam principalmente: a piedade (ao seu povo), a valentia, o domínio de si próprio e a justiça. (Krüger, 2013). Entretanto, “o domínio de si próprio” é questionável, uma vez que esse domínio na tragédia é caracterizado quando o herói cumpre o seu destino silenciosamente, como fez Édipo. Há uma ruptura entre os deuses e o herói, pois ele percebe que é atingido pelas forças inexoráveis do destino, impedindo-o de fugir, e vê-se, repentinamente, no “domínio de si próprio”, restando a ele apenas cumprir sua sina, recolhendo-se em si (Benjamin, 1928). Oposto do que ocorre na trama de *Ajuricaba*, pois o herói não está sozinho em sua luta.

*haber llamado “las pretensiones de lo ideal”*¹⁸³ (STEINER, 2011, p. 22, grifo nosso).

George Steiner em “A morte da tragédia” faz uma diferenciação entre uma “tragédia absoluta” e uma “tragédia atenuada”. A tragédia no sentido mais absoluto é por ele identificada como “*una visión de la realidad en la que se asume que el hombre es un huésped inoportuno en el mundo*”¹⁸⁴, sendo as obras principais que expõem essa metafísica do desespero: *Antígona*, *Édipo Rei*, *Os sete contra Tebas* e *As bacantes*. Ao longo da análise, Steiner propõe que historicamente há autores e obras de cunho trágico, mas com características especiais, e cita o caso de Shakespeare, cujas obras seriam tragicômicas realistas, com exceção de *Timon de Atenas* e *Rei Lear*. Já outros autores trabalham a forma dramática com uma visão pessimista do mundo: Racine, Büchner e Strindberg, contudo não são considerados autores trágicos no sentido absoluto defendido por Steiner. Ele exemplifica no teatro oriental, o teatro japonês como conhecedor de forças drásticas e ritualísticas, no entanto, a forma como percebemos a tragédia é uma visão ocidental, oriunda do pensamento helênico. Outro exemplo que situa são as guerras bíblicas do primeiro testamento, apesar de sangrentas, são justas ou injustas, mas não trágicas. A tragédia está nas forças que determinam nossas vidas ou as destroem, eximindo-se de razão e justiça. Ou seja, a diferença primordial está no desfecho do enredo. As tragédias possuem um fim catastrófico, mediadas por condições irremediáveis, forças além da razão. Quando estas condições diferem-se, podendo o conflito ser resolvido por meios técnicos e sociais, isto torna-se um drama e não uma tragédia

Leyes de divorcio más flexibles no podrían modificar el destino de Agamenón; la psiquiatría social no es respuesta para Edipo. Pero las relaciones económicas más sensatas o mejores sistemas de cañerías pueden resolver algunas de las graves crisis que hay en los dramas de Ibsen¹⁸⁵ (STEINER, 2011, p. 15).

¹⁸³ “Mas, ao mesmo tempo, a tragédia também assumiu um significado especial. Um poema ou um romance em prosa pode ser chamado de trágico em virtude de seu tema. No entanto, não era mais chamado de tragédia. A redescoberta do teatro senegalês durante os anos sessenta do século XVI deu à palavra uma clara conotação de forma teatral. A seguir, tragédia é uma obra de arte que lida com questões trágicas. Mas todas essas obras foram tragédias no sentido genuíno? Os conflitos de definição crítica apareceram quase desde o início. E eles nunca cessaram na história do teatro ocidental. Já no início do século XVII existem premonições das dificuldades que preocupam Racine, Ibsen e Wagner. A teoria começou a assediá-lo o dramaturgo com o que Ibsen poderia ter chamado de ‘as reivindicações do ideal’”. Tradução nossa.

¹⁸⁴ “Uma visão da realidade em que o homem é considerado um hóspede indesejável no mundo” (STEINER, 2011, p. 8). Tradução nossa.

¹⁸⁵ “Leis de divórcio mais flexíveis não poderiam mudar o destino de Agamenon; psiquiatria social não é uma resposta para Édipo. Porém, relações econômicas mais sábias ou melhores sistemas de encanamento podem resolver algumas das graves crises nos dramas de Ibsen”. Tradução nossa.

O destino de Ajuricaba, assim como o dos povos indígenas, é marcado seguramente pela tragicidade do genocídio, no entanto, esse contexto faz parte de um plano sofisticado de extermínio que nada tem a ver com forças ocultas, por mais que a igreja tenha apoiado tais truculências em nome de uma guerra justa. Na tragédia não há reparação, não há uma explicação plausível. Ao final, movido pela vingança e injustiça, a figura errante alcança uma espécie de purificação de sua alma. Nenhum tipo de avanço técnico, material ou social poderia impedir seu fim pré-determinado.

Por sua vez, Ajuricaba não se resigna em si e tampouco sente culpa ou arrependimento de seus feitos. Ele acredita que vencerá e segue sua luta até o momento de ser preso, até mesmo na luta contra os soldados a caminho de sua execução. De todo modo, as definições do que é ou não tragédia estão num campo limiar, reconhecidas por Steiner, que não desconsidera as implicações do tema. Na contramão, poderíamos contrapor o drama referente de Steiner com o drama absoluto szondiano, entretanto, no caso de *A paixão de Ajuricaba*, por conter características épicas como o “endereço ao público”¹⁸⁶, percebemos proximidade ao pensamento de Sarrazac (2012, p. 74): “De maneira mais sutil, o conceito do drama absoluto pode apontar para uma hibridização do épico e do dramático, do individual e do coletivo, que as estéticas do século XX não cessaram de reinventar”.

O poeta, dramaturgo e escritor Zemaria Pinto organizou as peças de Souza por blocos, inspirado por Sábato Magaldi com as peças rodrigueanas, como: *Peças míticas* (Dessana, Dessana e A maravilhosa estória do sapo Tarô-Bequê), *Tragédias amazônicas* (A paixão de Ajuricaba e O pequeno teatro da felicidade), *Chanchadas amazônicas* (As folias do látex e A resistível ascensão do Boto Tucuxi) e por último as *Peças cariocas* (O elogio da preguiça e Ação entre amigos). O autor faz uma diferenciação entre a tragédia aristotélica e a por ele compreendida como tragédia do homem comum, emprestando de Camus o mesmo argumento de que “a tragédia moderna é coletiva”, cujos efeitos visam “refletir sobre a perda ou a destruição que se abate sobre determinado grupo, cabendo ao drama a representação do drama individual”. É dessa forma que classifica *A paixão de Ajuricaba* como tragédia (PINTO, 2013, p. 34).

Um espetáculo que também se utiliza de figura heroica, pertencente à fase de musicais do Arena é *Arena conta Tiradentes*, de 1967. O diretor Augusto Boal concebeu o personagem Tiradentes em um esquema dramático mais complexo que Zumbi, a fim de criar empatia no

¹⁸⁶ Configura como um dos mecanismos de distanciamento do drama, podendo causar reflexão e objetivos didáticos no espectador (SARRAZAC, 2012).

público, propondo uma mescla entre o teatro épico e o naturalista, a partir do jogo cênico do Sistema Coringa¹⁸⁷, relacionando ao enredo histórico fatos anteriores e posteriores ao golpe de 1964. A construção deu-se pelo caráter universal do mito de Tiradentes, e o imaginário que ele suscita, e o particular, que seriam os dados concretos, notas jornalísticas, discursivas, entre outros, além de fatores que se aproveitaram dos aspectos sociais nacionais do período, resultando no “particular típico”, que culminaria na análise e interpretação por parte da plateia, sobretudo a fruição estética

[...] De modo a se tecerem analogias entre a fábula mítica e o momento histórico atual. "A junção dos dois níveis era quase simultânea, o que aproximava os textos dos particulares típicos". Boal não o diz, mas deve-se supor que essa junção do típico (mítico) e do singular (isto é, dos dados empíricos da história atual, extraídos de discursos e recortes de jornais) satisfaça a exigência de tornar a arte em forma de conhecimento. Deve-se supor ainda que, graças a essa junção, se obtenha não só a reprodução da realidade, mas a sua análise e interpretação 14 em termos não puramente racionais, mas de plena comunicação estética (ROSENFELD, 1982, p. 14-15).

Rosenfeld (1982) fez uma crítica a respeito do método de Boal sem, entretanto, negar sua importância enquanto teoria e prática teatral. Em *Arena conta Tiradentes* para gerar empatia Boal, por vezes, destinou essa função ao personagem protagonista, neste caso nomeado “protagônico”. O teórico brasileiro argumenta que tal ideia, não amadurecida por parte do autor, pressupõe que a empatia só surja nas condições do teatro naturalista, o que não era a proposta do espetáculo. Para Camargo (1996) isso fez parte de uma contradição que, por fim, correspondeu o processo de trabalho de Boal em *Tiradentes*, uma mescla de vários estilos, sendo o herói “protagônico” mais próximo dos heróis de Racine do que dos antagonistas das peças de Antoine, objetivo de Boal. Quanto a essa questão, Rosenfeld (1982) concluiu que, no caso de *Tiradentes*, a decisão de Boal sobre definir o estilo do herói ficou pela metade. Não se concretizou como um personagem psicologizado e tampouco estilizado com característica de herói mítico, pensando nos objetivos concretos da peça: evocar no público a ação libertária nas lutas sociais, característica inerente do teatro político ao qual o Arena propunha-se.

¹⁸⁷ Segundo o “Dicionário Brasileiro de Teatro” configura-se como uma técnica elaborada por Augusto Boal “análoga ao efeito de distanciamento (ou estranhamento) da teoria brechtiana” (2009, p. 106). Foi sistematizada em “Arena conta Tiradentes”, junto com sua formulação teórica. Consiste na despersonalização entre ator e personagem, podendo o mesmo ator dividir-se em vários papéis, ou ainda o mesmo personagem ser feito por vários atores diferentes. A figura do coringa, neste caso, é polivalente, pois comenta, critica, sugere e assume qualquer função necessária na peça. Sua função é épica, contrapondo a figura protagônica (crítica de Rosenfeld, 1982), de função dramática stanislavskiana. O Sistema Coringa também é uma solução econômica para que as peças não dependem de um elenco numeroso.

Analisando *A paixão de Ajuricaba*, criada num modelo dramático, não há a figura do Coringa, mas identificamos no protagonista a função “protagônica” como vetor de empatia no público, pois logo no início ele é descrito pelo coro como mártir¹⁸⁸. Esse arco cíclico na obra, onde o fim é a continuação do início, foi a forma criada para prender o interlocutor: “Logo depois, em *flashback*, tomamos ciência dos acontecimentos anteriores à luta, numa progressão que nos conduz ao *pathos* [sofrimento, paixão] e à catarse [purgação ou purificação]” (KRÜGER; LEÃO, 2013, p. 18). Neste caso, Ajuricaba não pode ser associado à tragédia simplesmente porque esta não comporta em sua essência a ideia de mártir. Quanto a isso podemos recorrer ao drama trágico proposto por Benjamin (2004), quando este também diferencia o herói trágico localizando-o no limiar entre a vontade individual e a vontade dos deuses, cuja morte justificaria sua vida, marcada pelo seu silêncio e solidão, enquanto que no drama martírico o herói não encontra na morte sua razão de ser e tampouco atrai seguidores, conforme visto em Steiner (2011). Mais uma vez ressaltamos, na morte de Ajuricaba não há abandono, silenciamento e nem a presença dos deuses. Ele consegue esboçar racionalmente seus ideais de luta e sentimentos, sem passividade diante do que lhe espera, mas pelo contrário, se considerarmos o desfecho proposto por Souza, o herói não vai ao encontro de sua morte, ele é assassinado.

Outro fator que parece fazer parte do jogo poético-estilístico proposto por Souza sucede no final da primeira cena, quando Ajuricaba apresenta-se ao público como filho de Poronominaré, renegando de certa forma a origem de seu pai, Huiebene. “**Ajuricaba** - (Avançando para o proscênio) Eu sou Ajuricaba, filho de Poronominare, senhor do rio Negro, Rei dos Manau, conquistador do Parima e flagelo dos portugueses” (Ato I, Cena I)¹⁸⁹. Esse posicionamento, segundo Krüger (apud PINTO, 2013, p. 37) lhe conferia “uma ascendência acima da dos mortais comuns, como queria Aristóteles, para quem no trágico realiza-se a imitação de seres superiores”. Algo similar também ocorre em “Arena conta Tiradentes”:

É evidente que Tiradentes tem, apesar disso, uma estatura humana incomparavelmente superior aos outros, o que deixa, um pouco, a impressão de que a grandeza da inteligência cresce em proporção inversa à grandeza da estatura humana. Todavia, como já vimos, a grandeza do herói é por sua vez abalada por lidar quase só com crápulas, quando na perspectiva moral,

¹⁸⁸ Assim como o TESC fez uma leitura da figura de Ajuricaba, algo semelhante aconteceu com o herói Tiradentes, tido como um herói mártir da independência, discurso que foi sustentado pela Ditadura Civil- Militar a fim de criar a figura do “herói” conforme seus interesses. Na peça de Boal e Guarnieri, os fatos históricos são revistos e, transformam o herói em um revolucionário a favor das classes populares.

¹⁸⁹ Todas as citações do texto *A paixão de Ajuricaba* encontram-se no livro: SOUZA, Márcio. **Teatro indígena Vol. 2**. Coleção Edições do Pasquim. Editora Codecri, 1979. Utilizamos também a versão digitalizada, revista e ampliada, gentilmente cedida pelo autor (nessa versão não há numeração de páginas).

humana e estética, o herói cresce com a grandeza dos adversários (ROSENFELD, 1982, p. 27).

Segundo Aristóteles (2003) tragédia é a imitação de uma ação austera, completa e com certa extensão, em linguagem ornamentada, que suscitando o terror e a piedade tem por efeito a purificação dessas emoções, ou seja, catarse, expurgação. Por sua vez, a interpretação dos atores de *A paixão de Ajuricaba* está à serviço de contar a história e com ela revelar fatos históricos mesclados com os ficcionais. O mito busca não se aproximar da realidade empírica, “é a-histórico, visa ao sempre igual, arquétipo, não reconhece transformações históricas fundamentais” (ROSENFELD, 1982, p. 24-25). Esse trecho justamente questionava a peça *Arena conta Tiradentes*, afirmando a contradição dessa forma com os objetivos do Teatro de Arena naquele momento,¹⁹⁰ pois o mito nesta premissa choca-se com a ideia de transformação do homem como ser histórico, defendida pelo grupo.

Ainda sobre a questão do herói, um dilema é apontado por Rosenfeld (1982): concentrar nele toda a forma de transformação social e política faria o povo depender sempre de uma figura libertária, o que provocaria sua passividade à espera de uma solução dada por alguém, um líder. Um exemplo disso pode ser visto na manifestação do populismo, presente na personalidade do político paternalista¹⁹¹. Nesse caso, tanto o Arena quanto o TESC projetaram na figura heroica uma liderança capaz de convocar uma grande transformação em prol de seus ideais, que também são de seu coletivo: justiça e liberdade, temas latentes em *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes* e *A paixão de Ajuricaba*. Entretanto vale ressaltar que o público que ambos atingiram, em sua maioria, foi a classe média, ainda que no caso do Arena houvesse tentativas de se chegar a outras camadas sociais, como camponeses, trabalhadores de fábricas, sindicais etc., mas segundo Prado:

Jamais se libertou ele do seu teatrinho, daquelas escassas 167 cadeiras, o que implicava em um valor mais alto do ingresso. O máximo que conseguiu, em caráter permanente, foi trocar em parte o público burguês pelo estudantil, mais aberto às reivindicações sociais e mais afeito à linha política do grupo (PRADO, 1996, p. 67).

No exemplo tesquiano, com um teatro de capacidade bem menor que o Arena e mesmo

¹⁹⁰ Foram criticados pela rebeldia romântica por parte do herói Zumbi, conforme registrou Campos (1988). Há ademais uma visão romanceada em *Ajuricaba* e na forma como as personagens são concebidas. Por exemplo, Inhambu, a princesa Xirianá, ao procurar o Comandante português para livrar Ajuricaba da prisão, é “seduzida” para deitar-se com ele, algo que não torna crível o desmando português.

¹⁹¹ Sobre esses fenômenos abordaremos mais adiante em “*A Resistível ascensão do Boto Tucuxi*”.

contando com ingressos acessíveis, a tentativa de se chegar a plateias populares deu-se com as excursões pelos bairros e a participação no Projeto Mobral, do qual trataremos mais adiante.

A concepção do personagem Ajuricaba, pelas poucas informações históricas disponíveis, inegavelmente torna sua imagem mítica. Apesar de a peça trabalhar com a chave épica, narrando momentos do passado e distanciando-se da cena presente, não possibilita o posicionamento do ator em fazer um comentário ou uma crítica a narrativa, quando muito, refere-se em terceira pessoa. Somente o coro tece comentários no papel de revelar o pensamento do autor.

“Na dramática aristotélica, o herói é colocado, pelas ações, em situações que lhe põem a descoberto o seu ser mais íntimo. Todos os acontecimentos apresentados têm por objetivo arrastar o herói para um conflito psicológico” (BRECHT, 1978, p. 186). Em consonância, Krüger (2013, p. 19) afirma que “sendo o estilo lírico uma recordação e ligando-se ao passado, constituindo-se o épico numa apresentação e expressando o presente, resta ao dramático a tensão e o tempo futuro”, exemplificado no excerto final do monólogo de Teodósio reconhecendo-se enquanto o indígena Dideroá.¹⁹²

Assim como *Zumbi* representa uma “expressão de momento intelectual de revisão da história do país” (CAMARGO 1996, p. 112), resultado do movimento de ascensão das lutas populares, em *Ajuricaba*, o protagonismo é assumido do ponto de vista do oprimido, detentor de seu próprio discurso. Entretanto a enunciação difere entre ambos os casos. Se em *Zumbi*¹⁹³ a forma de falar do líder é mais próxima daquela realidade coloquial, em *Ajuricaba* o protagonista assume um discurso mais formal, no mesmo peso do seu antagonista, indo de encontro à verossimilhança indígena. De forte carga poética e aspectos recitativos “[...] com expressões e palavras muitas vezes desconhecidas mesmo dos nativos urbanos, o texto impõe-se naturalmente pela sua coerência interna” (PINTO, 2013, p. 25).

Quanto à interpretação do título da peça, o termo “paixão” chama atenção. A palavra vem do grego, *pathos*, e vai além da conotação amorosa é “um sentimento intenso que possui a capacidade de alterar o comportamento, o pensamento etc., amor, ódio ou desejo demonstrado de maneira extrema” (PAIXÃO, s/d). E ainda, paixão atrela-se à saga dos martírios sofridos por

¹⁹² O tema da aculturação e da exploração indígena pode ser visto pioneiramente no romance histórico “Simá” (1857), de Lourenço da Silva Araújo e Amazonas, e no mesmo ano foi publicado “O Guarani”, de José de Alencar, que se sobrepôs exponencialmente em nível de reconhecimento, relacionando o índio ao bom selvagem. (LEÃO; KRÜGER, 2013).

¹⁹³ De todo modo, mesmo o Teatro de Arena propondo-se a desmistificar o herói nos dois exemplos históricos: o Quilombo dos Palmares na peça *Arena conta Zumbi* e a Inconfidência Mineira no *Arena conta Tiradentes* o herói foi peça chave nos objetivos de Boal, contrapondo os valores do herói à realidade vigente. Porém, Rosenfeld afirma que “o herói levado às últimas consequências [sic] encaixa-se num teatro poético, nunca porém num teatro que vise analisar a realidade contemporânea, dentro de sua historicidade” (1982, p. 8).

Cristo narrados no evangelho. Não há, contudo, uma explicação objetiva pela adoção do termo “paixão” na obra de Souza, por isso muitas interpretações podem ser feitas a partir de diferentes leituras. Consoante com Zemaria Pinto (2013, p. 34) a possível intenção de Souza era associar a luta do herói ao posto de “mártir da colonização”, o que mais uma vez o distancia da tragédia. No entanto, é interessante destacar que os heróis retratados: Zumbi, Tiradentes e Ajuricaba, foram “derrotados” pela morte, mas a mensagem de liberdade não terminou na morte física. Houve marcante convocação para a luta aos demais nas três dramaturgias, ou seja, se a tragédia é individual, as personagens conclamam atitudes coletivas. A morte funciona como um mecanismo de catarse para que o ato de convocar e clamar por justiça seja exacerbado e sua “ressurreição”, ao modo cristão, seja feita através dos novos líderes que surgirão.

A relação de amor profundo entre Ajuricaba e Inhambu – camada ficcional – é tema do primeiro ato e seu desejo de luta por liberdade enfrentando a morte – camada histórica – converge em idealismo no segundo. Portanto as duas principais “paixões” de Ajuricaba, fundadas no amor romântico e no amor revolucionário, unem-se no herói souziano. Ajuricaba e Inhambu são representados sempre pelos mesmos atores, limitados ao universo de caracterização de suas personagens, reforçando o viés naturalista e dramático da peça. São os únicos que possuem adereços e figurinos condizentes com a etnia indígena. Neste sentido, o personagem é puramente dramático, ainda que o lado mítico proposto por Souza seja questionável. Enquanto isso os outros personagens são portadores e narradores de seu papel, conforme apontado Rosenfeld (1982), sob a chave épica, representados sempre pelos seus respectivos atores que dividem-se também na função do coro. Em *Tiradentes* o personagem “protagônico”, representando a “faixa universal”, era evidenciado pelo figurino e poucos elementos cênicos, sem nenhum apoio cenográfico, dificultando a leitura do espectador, pois os espaços eram apenas sugeridos – assim como em *Ajuricaba* – numa mescla dos estilos naturalista e teatral presentes, segundo Rosenfeld (1982).

Camargo acrescenta que *O Show Opinião* e *o Arena conta Zumbi* são considerados os mais importantes capítulos “dessa espécie de dramaturgia na contramão que em pouco tempo se esgota. *O Show Opinião*, por exemplo, é entendido como a primeira resposta do teatro brasileiro ao golpe militar” (1996, p. 101). É importante também considerar que a década de 1970, segundo Décio de Almeida Prado (2009), constituiu-se num período nebuloso do teatro brasileiro, após o desaparecimento do Teatro Oficina e do Teatro de Arena, com as duras prisões e exílios de seus diretores. Os dois grupos representavam, segundo ele, as mais importantes manifestações teatrais da época, sendo a primeira pela busca de uma estética genuinamente brasileira e a segunda por ser um modelo de trabalho cênico com enfoque dramático e

político.

Prado (2009) resgata estes dois exemplos como gerais, além de citar outros nomes teatrais importantes do período, sem, contudo, incluir nenhum artista ou grupo da região Norte. Sendo assim, acrescentamos aos exemplos de Prado o trabalho desenvolvido pelo TESC neste momento, pois além de dialogar com as questões pertinentes de sua região, fomentou um debate político e estético, onde procurou rever através de fatos históricos negligenciados (Ajuricaba) a ancestralidade de luta do povo amazônico. Incluindo-se em um movimento teatral estético e político mais amplo, revelou-se um grupo alinhado com as questões de seu tempo vigente.

Não podemos deixar de lado os fatores históricos mais abrangentes na atmosfera de criação. “Os acontecimentos de Cuba (1959) haviam convencido a mocidade, sobretudo a latino-americana, que um pequeno grupo de pessoas, guiadas por um chefe decidido a matar e a morrer, é capaz de mudar o destino de um país” (PRADO, 1996, p. 101-102). O episódio de maio de 1968, com a juventude francesa em ebulição também ecoava. Souza afirmou sua posição nesse momento eufórico “orgulho-me de ter assumido, junto com a maioria dos então jovens da minha geração, a luta pelo fim do estado discricionário e o restabelecimento de uma sociedade mais justa. Os anos 70 do século XX foram os anos da rebelião mundial da juventude” (A CRÍTICA, 2013).

Souza ainda ponderou que a questão do pertencimento amazonense em torno de uma identidade, aqui definida pela resistência e representada por Ajuricaba, poderia mostrar à população da cidade a “capacidade de superar o esmagamento cultural” (A CRÍTICA, 2013, p. 31). Esse propósito remete-nos a Benjamin (1940) na tese VI, “Sobre o conceito de história”:

Articular historicamente o passado não significa “conhecê-lo como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição quanto os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela (BENJAMIN, 1987, p. 224).

A exposição de Benjamin joga luz sobre o processo de colonização, silenciador e apagador de memórias ancestrais, saberes e costumes, onde emprega o termo marxista “materialismo histórico”, como possibilidade de subversão de um passado acrítico. No caso tesquiano, de um discurso dominante centenário e homogêneo.

Diante disso, podemos fazer um paralelo com os objetivos ideológicos adotados pelo

TESC após a entrada de Souza (TESC, s/d). O primeiro era a “defesa da liberdade de expressão do Brasil”, necessidade antevista desde a fundação do grupo, em 1968, no contexto da ditadura militar até sua interrupção, em 1982. O segundo objetivo trazia “a defesa da cultura amazônica relegada ao abandono e ao extermínio no confronto com a exploração colonialista”, ou ainda, segundo a introdução do livro “Teatro indígena do Amazonas”, o objetivo começava com a frase: “defesa da autêntica cultura amazônica”¹⁹⁴ (SOUZA, 1979, p. 3). Parece-nos que a pretensão de fugir da limitação de grupo regional e a urgência política de se fazer arte no Norte do país levou-os a tais afirmações, colocando a questão indígena como cerne do conflito do avanço social:

Nós entendemos como autêntica a defesa de nossa identidade expressada pelas culturas originais das etnias relegadas ao abandono e ao extermínio, no confronto com os interesses do latifúndio e do agronegócio. Neste sentido, nós nos colocamos na perspectiva dos oprimidos e consideramos a luta geral dos povos contra a opressão como uma marca permanente de nossa identidade [TESC]. Este segundo objetivo tem [sic] nos levado a redescobrir as sociedades originárias e tradicionais, suas culturas complexas, e a refletir criticamente sobre o processo histórico social da região amazônica (SOUZA, 1979, p. 3).

Neste sentido, o elenco estava alinhado e defendia esse ponto de vista, conforme apontou a atriz Dayse Ângela Azevedo:

Falava-se – alguns intelectuais e jornalistas da época – que Márcio era um escritor regional. Mas, sabemos todos que quando se fala de Manaus (cidade da borracha) ou, da Amazônia (pulmão do mundo), está se falando de assuntos com interesse global e não só local. Por exemplo, quando acontece um genocídio com indígenas temos um problema global. Porque os indígenas são os guardiões da floresta, exterminando-os, a preservação da floresta torna-se ameaçada (AZEVEDO, 2019).

O grupo foi enfático na ocasião de uma entrevista ao jornal *A Crítica*, para o *Caderno Vida*, a uma pergunta que os classificava como grupo regionalista. O ator José Fernandes (Barrote) respondeu: “Regionalista não. O nosso trabalho é regional”. Questionado pelo jornalista se havia diferença, ele frisou: “Do nosso ponto de vista existe. Nosso programa, nosso compromisso, é com a realidade que nos cerca [...] mas também voltamos nossa preocupação para a realidade nacional”. O ator Dori Carvalho também argumentou: “É neste sentido que não

¹⁹⁴ O livro “Teatro indígena do Amazonas”, publicado em 1979, é revisto em sua segunda edição pela CODECRI, onde a nota de introdução do autor é de 2014.

somos regionalistas. O regionalismo dentro da tradição literária e teatral brasileira tem sido reduto conservador. O regionalismo brasileiro, especialmente o nordestino, em geral, tem sido muito reacionário” (A CRÍTICA, 1980f). Em “O Palco Verde” Souza reforçava a necessidade de escaparem da armadilha do regionalismo nordestino, pois “aparecia com um sabor muito conservador” (1984, p.29). Neste ensaio creditou o preconceito à região como consequência da própria criação dramática dos seus artistas, pois estes reforçá-la-iam por meio dos estereótipos criados, tornando-se assim “instrumentos de manipulação simbólica para as elites locais e nacionais interessadas economicamente na manutenção das imagens folclorizadas do homem nordestino” (LIMA; LUNA, 2010, p. 186).

Todas essas referências ao regionalismo nordestino podem ter sido ácidas, mas talvez tenham sido amparadas por duas razões, a primeira ligada ao rechaço de boa parte dos intelectuais daquele período pela obra de Gilberto Freyre,¹⁹⁵ que só voltou a ser discutida nos anos noventa; e a segunda pela má compreensão do movimento artístico e dramático nordestino.

Freyre fez, através do Manifesto Regionalista e durante boa parte de seu trabalho,¹⁹⁶ um apelo ao país para que este, assim como a cidade de Recife, “não fosse descaracterizado por cosmopolitismos desfiguradores de uma cultura que, se ameaçada, poderia ameaçar o que o País possuía de mais caracteristicamente seu” (FREYRE, 1977). O conteúdo elaborado por Freyre foi resultado de uma reflexão sobre sua cidade natal, após morar alguns anos no exterior e notar a diferença na paisagem urbana, nomeada por ele de “afrancesamento”. O interessante é que uma reflexão similar aconteceu com Márcio Souza, quando retornou a Manaus e notou a brusca mudança da urbe com o advento da Zona Franca.

Mas, como todo movimento, também teve suas contradições, pois apesar de Freyre deixar claro que não se tratava de um movimento separatista, de negação ao nacional ou mesmo ao universal, e sim um contraponto às ideias da República – que atropelava a realidade e especificidade de cada região com valores europeus – por vezes ele caía no reacionarismo e conservadorismo, assunto muito discutido em torno de sua obra.¹⁹⁷

¹⁹⁵ A corrente regionalista de Recife foi difundida por Gilberto Freyre na ocasião do I Congresso Regionalista do Nordeste, lançado em 1926. Lá foi lido o “Manifesto Regionalista”, publicado somente em 1952, que discutia em pormenores diversos aspectos da vida dos nordestinos, desde a culinária até a vida cultural, política e econômica.

¹⁹⁶ Há diversos artigos escritos de 1923 a 1925 considerados as primeiras sementes que germinariam o Manifesto (FREYRE, 1977).

¹⁹⁷ David Lehman faz uma rica análise sobre o legado de Freyre, amparado por importantes cientistas políticos, discutindo justamente a heterogeneidade de suas obras. Cf: LEHMANN, David. Gilberto Freyre: a reavaliação prossegue. **Horizontes antropológicos**. Porto Alegre, v.14, n. 29, jan./jun. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832008000100015&script=sci_arttext>. Acesso em: 12 set. 2020.

Este certamente é um debate que não se esgota aqui, mas vale pensarmos na segunda razão que envolve grandes representantes artísticos do Nordeste: Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, ambos agitadores do Teatro Popular do Nordeste (TPN), de 1959, a partir das propostas do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), de 1945, e também defensores da cultura nordestina. Borba Filho esteve preocupado com a popularização dos espetáculos, trabalhando com grandes peças universais, e Suassuna pautou-se em criar uma dramaturgia a partir do imaginário poético de sua região. Suscitado por Borba Filho ele concebeu uma dramaturgia que mesclava características do povo nordestino na lida pela sobrevivência: astúcia, mentira, imaginação, fantasia etc., cuja intenção não era “a descrição das condições reais de vida no Nordeste, mas o retrato do povo como ele mesmo se vê, feito a partir de seus mitos artísticos, de suas fábulas preferidas”, contrapondo-se a um realismo burguês, simbolizado, por exemplo, na peça *A farsa da boa preguiça* (PRADO, 1996 p. 82).

Isso representou, em alguma medida, uma contraposição ao que Boal, Guarnieri e Vianinha, e por que não dizer o TESC, encaravam enquanto proposta político-teatral, pois segundo Prado nas peças de Boal a Vianinha as personagens resumiam-se “a termos universais de operário e patrão” (1996, p.79), ou seja, representavam lugares de disputa social. Outra possibilidade vinda da crítica tesquiana ao regionalismo nordestino pode ter referência ao chamado *Movimento Armorial*, iniciado por Suassuna na década de 1970, que exaltava e difundia formas eruditas imbuídas de expressões populares e tradicionais do Nordeste:

O regionalismo, em algumas de suas modalidades, aproveitando as peculiaridades locais – a seca, o cangaço, o coronelismo, a religiosidade – ou valendo-se dessas manifestações de arte popular tão frequentes [sic] no Nordeste, marca o que poderíamos chamar, um tanto abusivamente, de Escola do Recife, nome que, além de já consagrado em literatura, nos permite unir escritores tão díspares (PRADO, 1996, p. 84).

A Escola do Recife, mencionada acima, teria surgido como “reação ao romantismo do século XIX, preocupando-se com a identidade cultural dos românticos, porém buscando soluções para problemas específicos de sua época” (BARROS, 2006, p. 13). Havia também uma nítida ligação entre a reflexão de Suassuna e o trabalho de Freyre

[...] cuja concepção de raça e interesse por cultura popular certamente deixaram uma marca importante no Movimento Armorial. O próprio Ariano Suassuna reconhece a proximidade que existe entre o Armorial e o que ele chama de A Grande Escola Nordestina, que vem desde o “período barroco (século XVI, XVII, XVIII), a Escola do Recife, as obras de Euclides da Cunha e Augusto dos Anjos e o Movimento Regionalista”. Entretanto, também

assinala, em mais de um trecho, a importância das idéias [sic] de Mário de Andrade: de fato, há uma forte ligação com os ideais Modernistas, sobre o que Mário será o principal interlocutor ao longo deste trabalho (BARROS, 2006, p. 14).

Finalmente o teatro praticado por Suassuna não se tornou menos nacionalista e populista por não representar em cena o camponês, o trabalhador rural e as forças populares, mas fez protagonizar figuras particulares da região, utilizando os artifícios do circo e da comédia:

O nacionalismo, dentro dessa perspectiva, é uma consequência [sic] natural do regionalismo, com os mesmos subtons de nostalgia social e conservadorismo. Que venham o progresso econômico, as transformações, mas lentamente, cautelosamente, sem mutilar o perfil do Nordeste e do país, sem que o brasileiro perca a sua inocência e a sua identidade nacional (PRADO, 1996, p. 83).

A elaboração de Prado de certo modo resume o discurso de Freyre e Suassuna no sentido de não “descaracterizar” a cultura brasileira, no caso a nordestina, primando pela preservação dessas manifestações. Este é um debate longo no âmbito sociocultural, que merece maior aprofundamento, no entanto, nossa contribuição visou perceber nas falas dos componentes tesquianos possíveis causas do pensamento sobre regionalismo na época e, a partir disso, enxergar pela ótica do grupo como ele viu-se inserido nesse contexto.

Retornando a Manaus é possível encontrar em outros movimentos artísticos, como *O Clube da Madrugada*, e em autores da região Norte, como o médico e escritor Djalma Batista¹⁹⁸, algumas discussões que introduziram um pensamento regional sobre a Amazônia, suas particularidades e cobrança a uma maior participação no debate brasileiro. Souza em seus livros propõe uma verticalidade em torno dessa discussão. Em entrevista, Selda Vale da Costa afirmou que a ideia de Souza sobre o regionalismo já havia surgido no cinema, quando propôs o “Manifesto do Cinema Amazônico”, presente no seu primeiro livro “O Mostrador de sombras”, escrito, segundo ela, quando o autor devia ter entre dezesseis e dezessete anos. Quanto ao teatro, Costa afirmou:

Então esse pensamento de que o progresso viria através da Zona Franca é que a Amazônia precisava ser colonizada outra vez, a voz que destoa é a do TESC, a voz do Márcio quando ele entra com o teatro indígena, colocando os

¹⁹⁸ No ensaio “Cultura Amazônica”, de 1955, Batista faz dos processos sociais e econômicos que moldaram a região, apontando com olhar crítico as necessárias mudanças em um pensamento colonizado.

indígenas para falar, os vencidos para ter voz, então isso aí, pra mim é importante mais até do que a qualidade teatral, cênica, que era essa voz destoante do discurso dominante, se não foi possível muita coisa, isso foi possível. [...] Para mim o Márcio foi a voz nos anos 70, um pouco isso, foi uma voz destoante do discurso oficial (COSTA, 2019).

No ensaio-manifesto “A questão do teatro regional” Souza afirmava que a cultura indígena era compreendida pelo grupo através da resistência dos povos autóctones, apontando que a expressão popular era a chave para impor-se contra as formas capitalistas, concluindo que “por isso jamais tivemos complacência pelo exótico e sempre buscamos manifestar o nosso horror pelo folclórico” (1981, p. 4).

A atuação do grupo, neste sentido, alinhava-se com o revisionismo histórico e a tomada de posicionamento ao lado dos oprimidos, discutidos por Walter Benjamin (1987), onde afirma que o materialismo histórico deseja redimir-se com o passado, pois é necessário considerar os ecos que vieram antes, as vozes silenciadas, questionando sempre a vitória dos dominantes. Intuito que o grupo desejou levar adiante.

Mesmo com esta lógica, optando por uma escrita versada poeticamente e dando a mesma eloquência a Ajuricaba que ao branco na peça, vale ressaltar que hoje isto seria questionável do ponto de vista identitário e de resistência, uma vez que o protagonismo indígena luta por mais pautas e pelo lugar de fala no seu próprio idioma. No entanto, compreendemos o posicionamento do grupo enquanto fuga do exotismo da figura indígena.¹⁹⁹ A retórica de Ajuricaba pode ser exemplificada no seguinte trecho:

Ajuricaba - Eu quero meu povo súdito de suas próprias leis. Não conheço este rei de Portugal tão poderoso e nem dele pedimos proteção contra o herege. Meu povo quer a terra que sempre lhe pertenceu e quer continuar vivendo com Jurupari e seus antepassados [...] Como responder a esta acusação? Inocente? Culpado? Tudo por recusar uma proteção que não solicitei. Não será uma das características da tirania, outorgar-se proteções iníquas sobre um povo subjugado? (Cena I, Ato II, grifo nosso).

¹⁹⁹ Segundo Azevedo (2011) a figura dos povos indígenas só ganhou espaço no século 19 nas artes plásticas, literatura, pintura e poesia. Na dramaturgia, especialmente as do século 19, há poucos exemplos: “Itaminida ou o guerreiro de Tupã”, de Martins Pena, 1846; “Abamoacára”, de Antonio Castro Lopes, 1847; “Cobé”, de Joaquim M de Macedo, 1852; “Calabar”, de Agrário de Menezes, 1856; “A Voz do Pagé”, de Bernardo Guimarães, 1859; “O Jesuíta”, de José de Alencar, 1861; “Pacahy, chefe da tribo dos Tupinás”, de Joaquim José Ferreira da Silva; “O Guarani”, adaptação de José Alves Visconti Coaraci e Luis José Pereira da Silva, 1874 e “Caramuru”, de Ângelo Venosa, 1922. Uma das explicações apontadas por Azevedo é a falta de materialidade concreta para abordar os indígenas cenicamente, visto que qualquer alteração implicaria na verossimilhança, no exotismo e na perda de identidade.

E o Márcio, ele quis fazer com que a plateia percebesse que se fôssemos ouvir o Ajuricaba na língua dele, nós ouviríamos uma pessoa com um grande poder retórico. Lógico, ele era um líder e os líderes se fazem pela persuasão, pela maneira em que conseguem convencer o outro através da palavra. Então ele criou uma ambientação para quem era o indígena e mais especificamente o sofrimento, que tantos indígenas tiveram que passar por conta de uma colonização que nunca é boa em nenhum lugar [...] Então o TESC fez esse trabalho, tinha um direcionamento, um ritmo, um empenho por uma mudança social e essa mudança social se pretendia através do palco, que é a melhor maneira de você mover as pessoas, de você colocar as pessoas para se verem. (DE PAULA, 2019).

É válido ressaltar que o trabalho sobre uma narrativa indígena sempre foi difícil em sua ambientação. Uma peça naturalista dificilmente não cairia em armadilhas folclóricas ou exóticas. Atualmente temos oportunidades cada vez maiores de entrar em contato com atores indígenas, mas tratando-se da década de setenta, onde as possibilidades eram desconhecidas, a atitude do grupo não deixou a desejar, de acordo com seus objetivos.

Diante da discussão proposta ainda no texto “A questão do teatro regional”, debater a cultura amazônica – singular – mesmo que do ponto de vista da população autóctone, é questionável em diversos aspectos e já foi inclusive revista por Márcio Souza (2008, p. 11):

[...] A Amazônia foi reinventada pelo Brasil, que propôs para ela a sua própria imagem. Os moradores da Amazônia sempre se espantam ao ver que, talvez para melhor vendê-la e explorá-la, ainda apresentam sua região como habitada essencialmente por tribos indígenas, enquanto existem há muito tempo cidades, uma verdadeira vida urbana, e uma população erudita que teceu laços estreitos com a Europa desde o século XIX. Aliás, nisso residem as maiores possibilidades de resistência e de sobrevivência dessa região. Com efeito, os povos indígenas da Amazônia logo descobriram que nada conseguiriam se não se apoiassem nesta população urbana que é a única que se expressa nas eleições e exerce pressão sobre a cena política brasileira. A Amazônia conta com uma população de dezenove milhões de pessoas e com nove milhões de eleitores, o que não é pouca coisa.

Sobre isso, Lima e Luna (2010) esclarecem que os processos migratórios presentes na região Amazônica desde a colonização atravessaram o século 19 com o ciclo da borracha e chegaram às políticas de ocupação do século 20, acrescentando as diferentes diásporas que se mesclaram culturalmente e tornaram o processo identitário amazônico um grande fluxo híbrido, levando em consideração que o indígena faz parte do elo mais fraco dessa cadeia. Assim sendo, a forma de constituição da população brasileira está atrelada a um processo negociador, conflituoso, genocida, miscigenado e heterogêneo.

Finalmente o terceiro e último objetivo do grupo dizia respeito à criação de uma

linguagem teatral compatível com a representação da luta popular da Amazônia, cuja metodologia viesse da *práxis* e a partir desse contexto. Esses objetivos tinham ligação direta com a disciplina na condução dos trabalhos “a disciplina não é uma coisa vaga, ela é corolário dos objetivos políticos e culturais, uma união em torno de metas concretas, as mais claras possíveis, o que evita a dispersão e até mesmo a superficialidade” (SOUZA, 1984, p. 105). A preocupação em criar tais objetivos foi o veículo para fugir dos problemas inerentes ao teatro amador, entre eles a falta de tempo, de disponibilidade, a dispersão e os diferentes níveis de formação. Souza (1984) observa que a busca por uma metodologia eficiente dentro das condições objetivas do grupo possibilitava, ainda que com ressalvas, um terreno fecundo para o TESC²⁰⁰. Em tal caso havia a necessidade de os textos serem escritos especialmente para cada encenação, vinculados à realidade regional, a fim de criar um “painel teatral da Amazônia” (SOUZA, 1984, p. 108). Ele ainda declara que a unicidade de cada espetáculo tinha uma linguagem própria “e quando não aceitávamos a cristalização, fazíamos isto por sobre o alicerce de um planejamento, de uma organização de trabalho, isto é, de uma metodologia geral que a prática nos ensinara” (SOUZA, 1984, p. 108).

O elenco²⁰¹ de *A paixão de Ajuricaba* foi selecionado a partir da montagem de *O marinheiro* pois, segundo Souza (1984), auxiliaria no processo da encenação pelo fato de os atores já estarem familiarizados com o jogo poético adotado naquela montagem. A escolha dos figurinos nos dá pistas da linguagem estética, pois não usavam trajes indígenas completos, sendo Ajuricaba o único personagem que permanecia caracterizado do início ao fim, interpretado por Stanley Whibbe. Os demais atores, divididos entre os personagens e o coro, vestiam roupas neutras e somente em determinadas cenas colocavam os acessórios indígenas. Os atores que representavam tanto o Padre Carmelita quanto os soldados e o comandante, vestiam trajes representativos de seus personagens de acordo com a cena. Sobre isso há uma nota sugestiva no livro “Teatro indígena do Amazonas”, de 1979, que contém o texto de *A paixão de Ajuricaba*. Nela vê-se a preocupação do autor com possíveis adaptações da peça, assim como fica demonstrada nas anotações de Brecht (1978) sobre suas encenações. Em “O Teatro Indígena”

²⁰⁰ “Na verdade, o que acontece, nós levávamos muito a sério sem sermos profissionais, ninguém ali era profissional entendeu, fazíamos por amor mesmo, por gostar... E a gente via muito assim que: “Ah vamos fazer temporada”, “Ah nós queremos fazer uma apresentação não sei aonde”. Nós íamos, estávamos ali na hora certa sabe, tudo direitinho. E o que a gente via dos outros grupos é que não havia tanto essa responsabilidade” (VASCONCELOS, D., 2019).

²⁰¹ Elenco: Stanley Whibbe, Inhambu: Denise Vasconcelos, Comandante português e coro: Herbert Braga, Irmão Carmelita e coro: Ediney Azancoth, Teodósio e coro: Moacir Bezerra, Guerreiro manau, soldado e coro: Mardônio Rocha. (TESC, 1976).

o autor sugere aos realizadores que não se preocupem com a etnografia e nem com os figurinos da época. Quanto mais despojada a encenação, utilizando apenas poucos e significativos adereços e objetos de cena, melhor. Assim ficará evitado a tentação do exótico (SOUZA, 1979, p. 6).

Souza chama a atenção à recusa ao exotismo mais uma vez, pois tratando-se de uma peça dramática com temática autóctone é possível que considerem montá-la o mais verossímil da caracterização indígenas, com figurinos, cenário etc. Nesta sugestão mais neutra, o autor aproxima-se de uma proposta épica, preocupando-se em não cair no estereótipo da figura indígena.

Segundo a planta de cenografia, de autoria de Souza, no palco havia, em um dos lados, um praticável redondo, e do outro, um menor de formato quadrado. As paredes eram negras, com grandes folhas secas pendentes. Pendurado junto à parede central ao fundo um grande escudo português. De um lado do palco havia um grande tronco de árvore, que na cena da morte de Ajuricaba entornava e virava uma canoa. Então, o herói era levado pelo coro, vestido com máscaras indígenas e grandes saias de palha. Havia também uma grande cortina trançada de palha que descia em determinado momento, com acessórios indígenas fixados para compor a cena.

A encenação buscou amparo no teatro épico²⁰², “historiando”²⁰³ e “ficcionalizando” a narrativa de Ajuricaba, a fim de dar o caráter didático necessário a um discurso até então não visto no palco, redimensionando o trabalho cênico. Isso demonstra, na visão da direção, o desejo de projeto teatral que estava em disputa.

O *didático* é considerado aqui no entendimento das diversas manifestações que ocorreram no teatro brasileiro, especialmente no período de “nacionalismo crítico”, termo cunhado por Mariangela Alves de Lima, para as peças advindas, por exemplo, dos Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena, construídas sob perspectivas coletivas para explicar conflitos de cunho social e/ou histórico (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009). O nacionalismo

²⁰² Para Bertolt Brecht o teatro épico “[...] pressupõe, além de um determinado nível técnico, um poderoso movimento na vida social, movimento este não só interessado na livre discussão das questões vitais, visando à sua solução e dispondo da possibilidade de defender esse interesse contra todas as tendências que se lhe oponham. O teatro épico é a tentativa mais ampla e mais radical de criação de um grande teatro moderno” (1978, p. 79).

²⁰³ Segundo Brecht a “historiação” dos acontecimentos diz respeito a forma com que o ator “deve representar os acontecimentos dando-lhes o caráter de acontecimentos históricos. Os acontecimentos históricos são acontecimentos únicos, transitórios, vinculados a épocas determinadas. O comportamento das personagens dentro destes acontecimentos não é, pura e simplesmente, um comportamento humano e imutável, reveste-se de determinadas particularidades, apresenta, no decurso da história, formas ultrapassadas e ultrapassáveis e está sempre sujeito à crítica da época subsequente, crítica feita segundo as perspectivas desta” (1978, p. 84). Neste caso, não só vinculado ao ator, mas à obra.

foi utilizado como arma pela direita, numa exaltação da natureza, das questões conservadoras de religiosidade e da tradição – traço também marcante do atual governo Bolsonaro. Já o nacionalismo de esquerda, visto desde a década de 1930 na Rússia, teve característica oposta, pois era crítico da economia, com aspectos pessimistas diante das mazelas do período na busca de melhorias para o futuro. No teatro, a discussão nacionalista previa recuperar os símbolos e valores brasileiros de que a direita se apropriava. A peça *Eles não usam black-tie*, do Teatro de Arena, foi a prova cabal de que o sucesso comercial caminhava junto com as discussões sociais, mostrando um retrato mais fidedigno do Brasil (PRADO, 1996).

Os temas e a estrutura em *Ajuricaba* implicam criar uma recepção adequada por parte do público, associada também à “construção de uma resistência a favor da liberdade [...]” utilizando na narrativa recursos “para que o outro seja esclarecido de sua condição social” (PRADO, 1996, p. 120-121), como exemplo, no diálogo entre o índio assimilado Teodósio e Ajuricaba (Ato II, Cena II). Neste caso encontramos uma crítica ao processo violento imposto pela catequização,²⁰⁴ compreendido na presença do Padre Carmelita e verificada na condição do personagem Teodósio. Todavia a peça funciona também como um olhar à memória popular ancestral, visando certo reconhecimento, objetivo prevalecente nos trabalhos seguintes.

4.1.2 Estrutura narrativa de A paixão de Ajuricaba

A peça²⁰⁵ é ambientada no rio Negro, Amazonas, em 1727, escrita em dois atos. O primeiro contém seis cenas e o segundo nove. Quase todas terminam em *blackout*.

O primeiro ato inicia com o coro, portando trajes neutros e, de olhos fechados, tateiam o espaço cênico com lanternas, simbolicamente descortinando o véu da história. Trazem consigo os apetrechos que comporão o personagem Ajuricaba. O discurso do coro é um lamento, adiantando a morte do mártir e questionando as razões que o levaram a tal fim, anunciando à plateia a história que se sucederá. Segundo Rosenfeld “um dos recursos mais importantes do distanciamento é o autor se dirigir ao público através de coros e cantores” (2018, p. 159). Ou seja, logo no início observamos as razões que levaram o autor a escrever a dramaturgia pela fala do coro: reescrever a história do ponto de vista dos vencidos, não dos

²⁰⁴ Há um documentário produzido na região Amazônica por Bodanzki chamado “Terceiro Milênio”, de 1981, onde registra a ação de José Francisco da Cruz, líder da Cruz da Santa Ordem Cruzada Apostólica Evangélica, no processo de aculturação indígena. Trinta anos depois, o diretor retornou à região, dando prosseguimento ao trabalho, intitulado “De volta ao terceiro milênio”.

²⁰⁵ Pode haver algumas mudanças na conjugação das frases, dependendo da publicação. A versão analisada aqui é a que conta em “Teatro Indígena do Amazonas”, 2ª edição revista e ampliada, de 1979.

vencedores, conforme defendido por Benjamin.²⁰⁶

Em seguida o coro sai de foco e aparecem em cima de um praticável o *tuxaua* Ajuricaba e Inhambu, princesa Xirianá, filha do chefe da tribo inimiga. Os dois dialogam sobre o sentimento do medo, em diferentes perspectivas. Na fala de Inhambu destacamos: “Hoje vivemos sob domínio do medo, um medo incerto, misterioso e mais terrível que o medo dos espectros”. Todo o diálogo cria uma ponte com a situação vigente do país naquele momento, a ditadura. Ainda trazendo a perspectiva dos amantes e o medo que sentem pelo que está por vir, uma possível separação diante da brutalidade do homem branco.

A conversa permanece e com a mudança de luz, Ajuricaba dirige seu texto ao público, enquanto Inhambu permanece dirigindo-se ao herói popular. Os dois narram toda a ação que acontecerá na próxima cena, tematizada pela dificuldade de Ajuricaba conquistar o amor e perdão de Inhambu.²⁰⁷ O quadro finaliza com a sua apresentação para o público e Inhambu sai de cena. Rosenfeld aponta que o ator épico deve distanciar-se de seu personagem quando narra, num difícil jogo entre a metamorfose e o distanciamento convertendo-se em uma mescla, pois o “distanciamento pressupõe a identificação” (2018, p. 161), dividindo-se entre narrador e objeto narrado. E nesta perspectiva, Brecht (1978) defende três formas de distanciar-se na cena, em caso de não haver uma metamorfose total do ator: 1) Narração em terceira pessoa; 2) Recorrer a fatos do passado e 3) Interrupções: sugestões sobre a peça, comentários. Os itens 2 e 3 possibilitam ao ator uma atitude distanciada de forma objetiva no texto. O item 3 refere-se a agregar, entre outros, comentários pessoais do ator, numa atitude crítica diante de seu personagem. Féral (2015) complementa que o distanciamento está para além de simples teoria do campo da representação, mas diz respeito a um conjunto de operações mais complexas que se complementam: a peça, o espectador, o contexto social... Pois há logicamente espetáculos que se utilizam dos mecanismos de distanciamento e, ainda assim, provocam catarse.

Na cena conseguinte o coro entra e prossegue narrando a história do casal e, em alguns momentos, substituindo a fala de Inhambu, entrecortadas pela fala do herói. “Coro: E Inhambu lhe respondeu: Sim, eu acredito na verdade do que afirmas, que quem no céu se sente em vida, sente as forças retomadas muito mais do que ouvir dele falar” (Ato I, Cena II). À medida que o diálogo avança, acompanham-se mais os fatos históricos em torno da figura de Ajuricaba e se

²⁰⁶ Cf.: BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

²⁰⁷ “Na dramática aristotélica, o herói é colocado, pelas ações, em situações que lhe põem a descoberto o seu ser mais íntimo. Todos os acontecimentos apresentados têm por objetivo arrastar o herói para um conflito psicológico” (BRECHT, 1978, p. 186).

fortalece a mensagem ao público sobre o amor profundo entre os dois, pois em nome desse amor e da luta de seu povo Ajuricaba é capaz de buscar por liberdade e justiça até a morte. Ou seja, a partir da história dos enamorados e sua luta pela liberdade, cerne narrativo responsável pela identificação dramática no público, o autor estabelece a ponte para que, em determinados momentos, haja quebra para uma reflexão dentro da estrutura dramática. Deste modo, surge “um cunho dramático nas obras épicas e um cunho épico nas obras dramáticas” (ROSENFELD, 2018, p. 46).

Para ambientar a terceira cena, do urdimento descia uma grande cortina de palha trançada e nela fixados objetos domésticos dos Manaú. Nesta cena ocorre a ação que foi narrada anteriormente. Inhambu está reclusa após a morte do seu pai, Poararé, pelas mãos de Ajuricaba, motivo pelo qual se recusa a entregar-se ao *tuxaua*.²⁰⁸ Um índio manaú entra na cena, oferece comida e pede para que a índia aceite o amor de Ajuricaba, tentando convencê-la de que seu pai era aliado dos colonizadores e traficante de indígenas. Durante a conversa há diálogos de Inhambu em *nheengatu*²⁰⁹ e isso também ocorre quando entra Ajuricaba, continuando a discussão, o qual também responde em *nheengatu* em dados momentos. Nos momentos em que se explora a língua *nheengatu*, apesar de o público não entender os pormenores, o sentido estava impresso na linguagem corporal e na atmosfera cênica, sem prejuízos à cena. Utilizar de diversas línguas em cena já podia ser visto nas experiências do Padre Anchieta, onde se poderia encontrar no mesmo auto o português, o espanhol, o *nheengatu* e até mesmo o latim. Essas estratégias provavelmente causavam estranhamento e uma reação distanciada no público, uma vez que não se compreendia literalmente o texto falado. Em Souza poderão ser visto outros exemplos, como o francês – muitas vezes empregado com tom de gozação nas comédias políticas, às quais discorreremos mais adiante.

Ao final da cena, Inhambu entende os crimes cometidos por seu pai e fere-se com

²⁰⁸ A trama assemelha-se ao clássico *El Cid* (1637), de Pierre Corneille: No ato III, cena IV, em que há o entrave entre El Cid e Conde de Gomes, pai de sua amada. Há uma proposta de duelo, mas o Conde reluta, pois não quer matar o noivo da filha, contudo, El Cid insiste e após o combate, El Cid torna-se o vencedor. Ao saber disso, Chimena em desespero roga a Don Sancho, seu pretendente, que vingue seu pai, fiel servidor do Rei. Ela confessa à sua ama, Elvira, que a morte do pai não diminuiu seu amor por Rodrigo, mas afirma o desejo de obter a cabeça de Rodrigo, como exige a honra, ainda que ela venha a morrer de dor”. (CORNEILLE, 2016).

²⁰⁹ *Arêpêc Aiuricaua oên encoiçauêpê. Nô-aitêc Nôaitêc-ô Oipotocai iréun-né. Arêpêc Aiuricaua oên encoiçauêpê. Nô-aitêc. Nôaitêc-ô. Oipotocai iréun-né* (Ato I, Cena III). *Nheengatu* ou tupi moderno é uma língua geral falada na Amazônia, atuando principalmente hoje na região Noroeste. Trata-se de uma língua que foi muito utilizada até 1877, mais do que o próprio português, praticada inclusive por não-indígenas. Seu declínio ocorreu com o início do ciclo da borracha. Hoje há inúmeras tentativas de difusão e conscientização para preservá-la. Ver mais em: NAVARRO, Eduardo. O último refúgio da língua geral no Brasil. *Revista de Estudos Avançados*, São Paulo, v. 26, n. 76, set./dez. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142012000300024>. Acesso em: 11 set. 2020.

espinhos de tucumã²¹⁰, desejando sua morte.

Na quarta cena, coro e corifeu narram a dor de Inhambu e Ajuricaba, que em seguida faz um solilóquio descrevendo sua dúvida e sofrimento diante da recusa de seu amor pela princesa Xirianá. Passa a narrar ao público sua ação, mimetizada pelo coro, dirigindo-se em seguida a Inhambu. A cena salta temporalmente, como se Ajuricaba levasse Inhambu para testemunhar todo o sofrimento dos indígenas escravizados, para que finalmente compreendesse as razões tomadas por ele: “Onde estão os heróis muhra? Setenta mil trucidados de um só golpe. Setenta mil orelhas salgadas aos pés do rei de Portugal. Vê Inhambu, como os brancos não respeitam a floresta” (Ato I, Cena IV).

A penúltima cena é a mais curta e inicia com o coro anunciando finalmente a decisão de Inhambu em favor de Ajuricaba. A princesa reconhece o esforço do herói e o sofrimento dos índios escravizados. O coro canta uma canção, celebrando a união do casal. E a sexta e última cena do primeiro ato inicia de forma festiva, segundo a rubrica:

Sons de festa, flautas tocam melodias e ouvem-se vozes cantando. Uma parte do Coro se paramenta com trajes indígenas e realiza uma coreografia inspirada em danças do alto Rio Negro. Um membro do Coro, representando o Pajé, joga conchas para saber o futuro de Inhambu e Ajuricaba. Os dois estão casando (Ato I, Cena VI).

De acordo com Rosenfeld (2018), a música, nas peças brechtianas tem a função de comentar o texto, posicionando-se criticamente, contrariando seu emprego no drama. No teatro épico os atores assumem que estão cantando, fazendo da música um instrumento de distanciamento e não encantatório. No caso de *A paixão de Ajuricaba* percebemos que a música é utilizada para potencializar a narrativa e está como pano de fundo criando uma segunda camada dramática, intensificadora da ação. Essa percepção é possível através do depoimento dos atores que fizeram o personagem Ajuricaba, tanto na versão original de 1974, Stanley Whibbe, quanto na remontagem de 2012, Efrain Mourão. Ambos afirmaram que não havia músicas cantadas, mas que havia sonoplastia ao vivo, o que nos reforça a afirmação da utilização mais tradicional da música de cena.

Na sexta cena, em meio a música festiva do coro, são apresentadas as fontes históricas, com as poucas informações disponíveis sobre Ajuricaba, recriadas pelo autor:

²¹⁰ É um fruto típico da floresta amazônica oriundo de uma palmeira que pode chegar a 15 metros. É utilizado em diversos pratos culinários e servido *in natura*, muito popular entre os nortistas.

Coro - Mas os portugueses não podiam tolerar por muito tempo a resistência de Ajuricaba. Eles precisam fincar suas tropas na área do rio Negro, sob pena de perderem o domínio para os outros europeus. Ajuricaba impedia o avanço de qualquer tropa lusitana e guerreava os índios traidores. O Nome de Ajuricaba logo foi conhecido na capital da província. Era preciso destruir o orgulhoso caudilho da selva. Um processo é organizado em Belém para promover a guerra a Ajuricaba. Ajuricaba é acusado de manter aliança com os holandeses hereges. Ajuricaba deve ser preso e imediatamente julgado. O rio Negro deve pertencer ao rei de Portugal (Ato I, Cena VI).

Podemos fazer uma comparação com a fonte original: “Eles possuem um chefe [...], que chamam de Rei, cujo nome é Tabapari, e ele dirige várias tribos subjugadas ao seu domínio e é por elas obedecido com grande respeito” (HERIARTE apud SOUZA, 2019a, p. 141). Em outro trecho, escrito para o rei de Portugal pelo então governador-geral do Pará, João Maria da Gama, uma nota refere-se a Ajuricaba de forma semelhante: “Um chefe manaú se rebelou... Todas as tribos do rio Negro, menos as que estão conosco ou com os missionários, todas elas tornaram-se matadoras de meus vassallos e estão aliadas aos holandeses! Elas impedem a propagação da fé” (SOUZA, 2006, p. 48).

Prosseguindo, a próxima cena narra o casamento de Ajuricaba e Inhambu, rapidamente interrompido pelo ataque português à tribo. O clima bélico foi composto por efeitos de som, iluminação e expressão corporal do coro e segundo o que enfatiza a rubrica “A cena deve ser curta e descritiva, com uma expressão corporal medida” (Ato I, Cena VI). O coro representa mortos caídos ao chão e um corifeu ferido narra à plateia o resultado do ataque. Entram Ajuricaba e em seguida Inhambu acorrentados.

A primeira cena do segundo ato replica o mesmo cenário do primeiro, com um foco de luz sobre o escudo português. Dois atores do coro estão vestidos de soldados portugueses e montam a cena com duas cadeiras, uma é colocada sobre um praticável.

O coro enuncia a relação entre vencedor e vencido e é sobre isso o diálogo travado entre o Comandante português e Ajuricaba, no qual recebe a sentença de que será enviado a Belém e julgado de acordo com a corte portuguesa. Ajuricaba permanece firme em suas convicções e seu ideal de liberdade, não reconhecendo o deus cristão e o crime pelo qual é aprisionado.

Na cena seguinte, Ajuricaba aparece na cela e do lado de fora está o carcereiro Teodósio. O princípio do diálogo mostra a crítica trabalhada nesta cena:

Ajuricaba - Vós, meu carcereiro, sois também um índio?

Teodósio - Nasci tukano em Wapui-cachoeira e me chamaram Dieroá. Fui catequizado pelos irmãos carmelitas e me batizaram Teodósio. Hoje não sou mais índio.

Ajuricaba - Nem tão pouco [sic] branco (Ato II, Cena II).

É neste embate, a partir de diferentes visões de mundo, que Ajuricaba mostra a Teodósio a situação contraditória de sua condição. De acordo com a análise de Lima e Luna (2010), Souza propõe um jogo semântico em que Ajuricaba, embora preso, encontra-se mais livre que Teodósio, pois em seu ideal pulsaria a ideia de liberdade. Já Teodósio, ainda que livre fisicamente, está aprisionado às leis dos colonizadores, resultado de um processo violento que traduz todo o contexto de perseguição aos povos autóctones e do apagamento de suas heranças culturais. Especialmente nesse trecho é possível observar de forma mais didática a mensagem que o autor deseja transmitir ao público.

Na cena seguinte o pensamento catequizador da igreja é representado pela figura do Padre Carmelita, que defende o ponto de vista cristão tentando convencer o *tuxaua* a salvar sua alma perante a Deus, pois só assim alcançaria o perdão e o paraíso. Ajuricaba, por outro lado, em seu texto traduz o pensamento concreto de que a felicidade e o regozijo só fazem sentido se forem usufruídos na terra, com a liberdade de todos, e não pode crer em um Deus que compactua com condenação e torturas.

A quarta cena traz a visita de Inhambu a Ajuricaba. Ela está com vestes simples dos costumes dos brancos. Inhambu narra seu medo – podendo-se aqui fazer uma ligação com a temática da primeira cena do primeiro ato – e Ajuricaba narra o estado de Inhambu ao público, como narrador-personagem.

Na quinta cena Inhambu vai até o Comandante português, a fim de contestar a situação do guerreiro preso. O Comandante encanta-se pela índia e propõe discutir o problema somente entre os dois, insinuando a ela que se deite com ele. Há nessa cena o único momento de quebra para a plateia. “Inhambu: (À parte) Minha juventude, meus olhos molhados, meus encantos, atraíram os olhares por alguns momentos. Teria eu enlouquecido em pedir clemência?” (Ato II, Cena V).

Na sexta cena Inhambu procura o Padre Carmelita, dizendo-lhe do ocorrido. O padre afirma que a índia deve denunciar o abuso sofrido, mas quando descobre que a proposta veio do Comandante português muda de ideia e afirma que se trata de um bom homem, temente a Deus, aconselhando a jovem a ceder ao comandante. Inhambu rechaça o conselho afastando-se do padre.

Na cena seguinte a princesa Xirianá vai até o Comandante português rogando-lhe que a mate e ponha um fim em seu sofrimento. Este a abraça e a acaricia, oferecendo a liberdade de seu marido em troca de relações sexuais. Inhambu, decidida a não ceder, tira de suas vestes um punhal e trava uma luta corporal. O Comandante defendendo-se, desvia o punhal contra ela, que diz um pequeno solilóquio antes de sua morte.

A penúltima cena mostra Ajuricaba retirado da cela por Teodósio, que o agrilha para ser levado a Belém. O *tuxaua* pergunta pela amada, sentindo sua ausência, e por causa do silêncio de Teodósio pergunta-lhe se ela está morta. Teodósio abaixa a cabeça, confirmando ao *tuxaua* a morte de Inhambu. Não há dramaticidade em seus gestos, embora a rubrica sugira que Ajuricaba faz um enorme esforço para manter-se contido diante da notícia. A conversa prossegue sobre o destino final de Ajuricaba, cujo texto do herói traz a crítica do autor:

Sei que me consideras um derrotado, mas se houvéssemos entregado nossa terra sem luta, uma terra acovardada frente aos invasores, nós que sempre preferimos os perigos da liberdade à acomodação vergonhosa, como poderíamos enfrentar a voz de nossas consciências? Como poderíamos suportar o olhar de nossos filhos? No futuro os filhos desta terra poderão dizer com orgulho: nossos avós não nos deixaram a vergonha como herança (Ato II, Cena VIII).

O trecho revela a luta de resistência dos povos indígenas travada por anos, lutas que começaram antes mesmo de Ajuricaba e seguem até os dias de hoje, pelo direito básico de suas terras.

O soldado português entra para levar Ajuricaba, Teodósio se distancia descrevendo, enquanto narrador-personagem, o último dia do herói. Antes de ser levado, Ajuricaba firma sua resistência ao público: “Dos pensamentos meus que falam de amor há um de tão grande formosura, que me faz desejar-lhe continuidade. Esse amor não há com outro nome, e agora sussurro entre meus dentes, para que o inimigo não ouça: ‘meu povo lutará até morrer’” (Ato II, Cena VIII).

A narrativa de Teodósio prossegue até que há uma mudança de luz. Entra o soldado português, que porta-se como se estivesse diante de um superior e narra toda ação ocorrida no trajeto do barco a caminho de Belém: “Era muito rebelde meu comandante. Debatia -se como um louco. Fizemos tudo o que era possível para mantê-lo a bordo. Jogou-se como um insano e quase nos leva a todos para a morte. Seu corpo não foi encontrado. Que Deus tenha piedade...” (Ato II, Cena VIII).

Quanto à encenação, Costa e Azancoth descrevem da seguinte forma a morte do herói:

A árvore que estava suspensa desce, transformando-se em uma canoa. Ajuricaba é arrastado pelos soldados e colocado dentro dela. Os soldados fazem movimentos, como se estivessem remando. No meio da viagem, Ajuricaba insurge-se contra seus algozes. Os soldados atiram-no no rio. Os atores-água envoltos em tecido filó e usando máscaras gregas, recebem o herói, envolvendo-o com o tecido, fazendo desaparecer. *Blackout* (COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 128).

A nona e última cena, conforme a dramaturgia, faz alusão à primeira, com a entrada do coro segurando os adornos do herói, mas agora sem a presença dele. A fala do coro afirma a tomada de posicionamento do autor contrapondo os dados oficiais sobre o destino do herói: “Como podemos nós agora com as sensações roubadas, vendo o herói assim tão brutalmente assassinado, formular alguma declaração final sábia ou sincera? (Ato II, Cena IX, grifo nosso). E o coro retoma um trecho da fala inicial da peça, questionando as razões que levaram à morte do *tuxaua*.

O solilóquio final cabe a Teodósio, que narra a ação passada e a vivência no momento presente. Despe-se das roupas de homem branco, enquanto narra o encontro com Ajuricaba e os questionamentos que passou a ter sobre a liberdade. Em dado momento, já totalmente livre de suas vestes, o coro, como quem prepara o novo herói, entrega-lhe os acessórios e a bebida indígena de seu povo e suas ações são feitas na medida em que narra. A luz acompanha os movimentos, intensificando-se aos poucos.

Ao final, a luz aumenta revelando totalmente o índio guerreiro, ele reconhece-se enquanto Dieroá e apresenta-se da mesma forma que Ajuricaba²¹¹ na primeira cena: “Meu nome é Dieroá, antigo assimilado de nome Teodósio, guerreiro e flagelado dos portugueses”²¹² (Ato II, Cena IX).

O discurso de Dieroá é um convite à luta de Ajuricaba e traz na reflexão final do personagem a necessidade de seguir resistindo contra os padrões impostos pelo poder hegemônico, sejam de ordem cultural, religiosa, política...²¹³ É reconhecer que em cada povo existe uma ancestralidade e um saber que devem ser respeitados. Vale ressaltar que na década de 1970 a Amazônia recebia muitos projetos com intenção de integrá-la ao restante do país pelo

211 “Eu sou Ajuricaba, filho de Poronominare, senhor do rio Negro, Rei dos Manau, conquistador do Parima e flagelo dos portugueses” (Ato I, cena I).

212 Nos vídeos da encenação de *A paixão de Ajuricaba* é dito “...flagelo dos portugueses”, versão mais provável.

213 “Do ponto de vista social, os povos indígenas, aparentemente separados pelos costumes tribais pulverizados em miríades de malocas, tinham se envolvido na área do rio Negro num intenso e complexo intercâmbio tribal, canalizando esse intercâmbio aculturador, no plano social, para uma vigorosa resistência ao branco invasor” (SOUZA, 2006, p. 54). Por isso, a tática de Ajuricaba foi durante muito tempo eficaz, pois pertencia a um povo de alta linhagem de hierarquia da cultura aruaque, perdendo apenas para algo que os indígenas não tinham, a força militar de uma política de extermínio.

regime militar, o que ameaçava a permanência dos povos indígenas, considerando nesse trecho uma crítica a isso na peça.

Uma série de outras rebeliões sucederam-se e o movimento de resistência dos povos indígenas, presente até os dias de hoje, foi a mola propulsora de *A paixão de Ajuricaba*. Uma convocação ao público para pensar e refletir sobre diversos aspectos humanos e universais da situação apresentada. Segundo entrevista de Souza (2005), a dramaturgia não seria uma “reedição romântica da ideia do índio”. Para exemplificar o autor menciona um trecho da fala de Ajuricaba: “Mesmo que os pajés tivessem falado que eu seria derrotado, nós deveríamos ter feito o que fizemos para que no futuro não dissessem que herdaram a covardia de nós” e prossegue “Isso é Demóstenes, entendem? Existem valores maiores do que o ‘regionalismo’, digamos assim, indica. Não se deve temer o universal” (2005, p. 34). O objetivo a partir deste posicionamento recupera o que discutimos anteriormente, a fuga do rótulo de exótico e primitivo que o grupo temia.

A partir da análise proposta por Mariana Balduino da Costa (2012), entrevemos a lógica do autor em criar na dramaturgia possíveis metáforas enquanto recurso pedagógico. Elas têm como objetivo impulsionar “a atividade intelectual do público ao ocultar, sob a representação, uma ‘verdade’ que é preciso descobrir” (GUINSBURG; FARIA; LIMA; 2009, p. 20). Recurso que foi utilizado com a retomada do teatro político na década de 1960, trabalhando sobre a contradição de determinadas ideias. Ou ainda, de acordo com Pavis (2008, p. 270), poderia representar uma “ostensão simbolizante” que tira “do objeto propriedades que sugerem uma outra existência (ideal, religiosa ou moral). O que é mostrado sugere a existência de uma face velada das coisas: a gaivota é a inocência morta etc.”. Como exemplo, podemos considerar as personagens Padre Carmelita e o Comandante português representantes do ponto de vista do opressor, da ganância, do poder. Outra associação interessante é a de Da Costa (2012) que considera Inhambu, o Comandante português e o índio Teodósio como partes fundantes representativas da miscigenação brasileira, incluindo o processo dialético inerente à visão de mundo por detrás dessas figuras.

Portanto, Souza constrói personagens que transpõem valores e discussões para a sociedade, aproveitando-se do seu arquétipo presente no inconsciente coletivo, manifestando-se “na consciência dos indivíduos e dos povos por meio dos sonhos, da imaginação e dos símbolos (PAVIS, 2008, p. 24). Ajuricaba pode ser interpretado como um grito de resistência silenciado pela história, mas que, em nome do seu ideal de liberdade, não se entregou. Seu final ambíguo dá margem para interpretações, aproximando-o dos milhares de mortos e desaparecidos na ditadura. O destino de Inhambu, trama que corre em paralelo, morta pelas

mãos do Comandante português, representaria as centenas de nações indígenas exploradas, dizimadas, assim como as mulheres indígenas violentadas ao longo de todo o processo colonizador. O Comandante português, figura antagonista, representaria os objetivos opostos aos de Ajuricaba: injustiça, cobiça, exploração, ganância... Objetivos dos colonizadores para com as terras e os povos autóctones que também representariam a causa do medo e da opressão, tão presente naqueles dias do regime ditatorial. Teodósio, por fim, simbolizaria remissão para uma nova consciência de pertencimento e reconhecimento de sua ancestralidade, convocação para uma luta que dever ser prosseguida. Podendo este também ser um paralelo com as lutas sociais e o movimento em prol da de revolução que tanto moveu o país, mas que foi interrompido pelo golpe.

4.1.3 O resultado do trabalho

Ediney Azancoth, atuante como Padre Carmelita e coro, descreveu o processo de direção de Souza: “O Márcio, como diretor, armava a cena e explicava aos atores como deveria desenrolar a ação. Marcava as posições e deslocamento dos atores, mas não definia como deveria ser o personagem a não ser pelas suas características históricas” (1993, p. 50). A solução de Azancoth foi recorrer às experiências pessoais que traziam significado mais próximo de o que representaria tal personagem. Buscou referências na cena de julgamento do filme “A Paixão de Joana D’Arc”, de 1928, cujo padre é interpretado por Antonin Artaud, e aliando à vivência enquanto aluno de Filosofia, em que tinha como professor um padre que pregava contra o comunismo nas aulas. Segundo ele, o personagem comportava dialeticamente o padre inquisidor e o conselheiro benevolente, características-chave para interpretar suas cenas.

Com todos os elementos cênico prontos, faltava pouco para a estreia e o texto ainda não obtivera liberação. A estratégia foi organizar uma apresentação secreta para familiares e amigos no teatrinho do Sesc, na data prevista, 1º de maio. O “boca a boca” correu. O teatrinho lotou com pessoas que inclusive não foram convidadas oficialmente. E, apesar de um susto inicial,²¹⁴ a estreia foi exitosa.

No cartaz da peça, a figura de um índio estilizado, acorrentado. Era essa imagem forte que convidava o público para *A paixão de Ajuricaba*. A temporada teve um total de cinco

²¹⁴ Costa e Azancoth (2009) comentam que no dia da estreia, por motivos de segurança, a entrada foi encerrada dez minutos antes. A peça mal começava e fortes batidas na porta tensionaram a todos os presentes, o medo latente de que pudesse ser a Polícia Federal. No entanto, para alívio do grupo, eram dois convidados que estavam atrasados.

meses,²¹⁵ com apresentações de sexta a domingo,²¹⁶ foi considerada um sucesso, um grande trunfo para o teatro amador e mesmo para o profissional, fato inédito conquistado por um grupo teatral na cidade. Mas, a atividade sofreu uma pausa em seu decorrer graças ao convite recebido para o *I Festival de Teatro de Campina Grande*, na Paraíba (COSTA; AZANCOTH, 2009). Houve muita discussão interna para saber se valia a pena interromper o sucesso alcançado com a peça, como também para avaliar os benefícios que poderiam surgir com tal experiência – afinal Souza e Azancoth já haviam participado de um festival promovido por Paschoal Carlos Magno, em 1968, com a peça *A exceção e a regra*, e sabiam da importante troca oriunda desses eventos.

O Festival sem dúvidas redimensionou o trabalho do grupo, projetando o nome de Márcio Souza nacionalmente ao conferir-lhe o prêmio de melhor dramaturgia. Uma nota da revista *Veja* atesta o êxito alcançado:

[...] Mais significativas, no entanto, foram as inúmeras revelações dos autores e intérpretes. Especialmente os amazonenses, de cujo grupo surgiu Márcio Souza, 25 anos [sic], de Manaus, autor premiado como “o Melhor do Festival” que escreveu *A paixão de Ajuricaba*” (VEJA apud COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 131).

Além desse prêmio mais cinco foram conferidos ao grupo: melhor espetáculo, melhor ator para Stanley Whibbe, melhor ator coadjuvante para Moacir Bezerra, melhor figurino e melhor cenografia (A CRÍTICA, 1974a). Muitas críticas de destaque, como a do jornalista Jefferson Del Rios, impulsionaram o grupo amador:

[...] Talvez seja mais um poema épico do que uma peça teatral, mas suas possibilidades cênicas são visíveis (e o próprio autor encarregou-se de sua montagem). A obra tem três qualidades que a recomendam com urgência ao teatro nacional: originalidade temática, qualidade literária e tomada de decisão do autor que não se limita a contar os fatos [...] Nesse sentido, a peça tem afinidade com o teatro mais recente de Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Queirós Teles: o uso de dados históricos para ilustração de problemas que persistem. E embora quase estreante, Márcio Souza escapou aos vícios do gênero, como o panfletarismo. E redimensionou o drama de *Ajuricaba* numa bela linguagem poética e fiel, ao mesmo tempo à Amazônia e às suas preocupações políticas e sociais (DEL RIOS, 1974).

²¹⁵ Segundo Azancoth (1993). No portfólio do grupo, de 1976, consta que a temporada foi de quatro meses. Em Costa e Azancoth (2009) correspondem aos meses de maio, junho, julho e agosto.

²¹⁶ Márcio Souza afirma em um ensaio que as apresentações iam de quinta à domingo, com sessões duplas aos finais de semana, como era costumeiro no teatro naquele período (SOUZA, 2011).

Quanto a isso, Moacir Bezerra, em entrevista Costa e Azancoth, afirmou que a participação de Souza no grupo reforçou o “mergulho nas raízes culturais, míticas, da Região Amazônica” [...] Ora, tudo isso era novidade numa época em que as nossas próprias escolas não tocavam nesses assuntos” (2009, p. 135).

Importante destacar que ninguém recebia pelo trabalho, a verba custeada pelo SESC arcava somente com as produções, sendo o resultado da bilheteria²¹⁷ investido em algumas despesas mínimas do elenco. Os comerciários tinham entrada livre.

O grupo retornava à sua cidade vitoriosamente para mostrar ao secretário de cultura que em Manaus existia teatro de qualidade.²¹⁸ A louvável repercussão também trazia novas responsabilidades, inclusive o questionamento de como seguir com os futuros trabalhos. Outros integrantes somaram-se ao grupo, surgindo a partir desse momento a vontade por “continuar o processo de investigação da região pelo teatro e aproveitar a repercussão nacional do trabalho para impulsionar o movimento” (SOUZA, 1984, p. 32).

Figura 15 – *A paixão de Ajuricaba*, 1974. Apresentação no teatrinho do TESC. (1)
(Ajuricaba de costas, Inhambu e índio manau)

Arquivo TESC/Museu Amazônico da UFAM.

²¹⁷ “Sim, ingresso sim, aí do ingresso era dado umas pontinhas para a gente também, mas era pouco, mas também dava pouca gente né, não dava quase ninguém. E o teatro era muito pequenininho, 30 convidados e 20 pagantes, não dava quase nada. E elenco grande, sempre foi com elenco grande” (SAHDO, 2019).

²¹⁸ Em “O Palco Verde” (1984) Souza afirma que o Ministério da Educação e Cultura (Governo do general Emílio Médici) fez uma consultoria pública para saber o que se fazia no Amazonas em termos artísticos. O Governo do Estado respondeu que nada existia, anulando toda produção artística existente. Tempo depois, o Secretário de Cultura foi à TV reafirmar tal posicionamento, causando protestos até das classes mais conservadoras.

Figura 16 – *A paixão de Ajuricaba*, 1974. Apresentação no teatrinho do TESC. (2)
(Padre Carmelita e Ajuricaba)

Arquivo TESC/Museu Amazônico da UFAM.

Ainda em 1974 apresentaram *Ajuricaba*²¹⁹ no interior do Amazonas, em Itacoatiara, para em seguida embarcarem ao *I Festival de Inverno de Teatro Amador*²²⁰, em Campina Grande, Paraíba, segundo Costa e Azancoth (2009). Com todo este movimento, o grupo ainda conseguia dividir-se em núcleos para continuar com as atividades. É nesse sentido que surge o “Show do Beco”, protagonizado pelo grupo *A Gente* e alguns atores do elenco que permaneceram na cidade, com músicas do show *Espinhos do coração*, além de outras novidades. O show foi apresentado três dias num local conhecido como Beco do Macedo, que deu origem ao nome “Show do Beco”.

Outro show produzido pelo TESC através do grupo *A Gente*, e que merece destaque, é “Corre, Cometa, Corre”²²¹ – nome inspirado pela passagem do cometa *Kohoutec* – que ocupou a temporada no primeiro semestre do 1974, durante três meses com relativo sucesso.²²² O TESC ficara conhecido como “o único centro de produção de uma economia cultural vivo e atuante dentro da comunidade amazonense” (A NOTÍCIA apud COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 137). A escassez de entretenimento na cidade, por causa do fechamento de várias salas de cinema,

²¹⁹ Vale destacar que o grupo Teatro Cena Aberta, do dramaturgo Luís Otávio Barata, em 1978 e 1979 encenou *A paixão de Ajuricaba*, adaptando ao contexto sociopolítico belenhense (FERNANDES, 2016).

²²⁰ Sobre a participação nesse Festival não há mais informações.

²²¹ É possível acessar a gravação do show de outubro de 1974 na íntegra. O show contava com a mesma formação e novas músicas somadas ao repertório anterior. Cf.: **A GENTE**. 2017. 1 h 7 min 5 s, áudio. Canal Carmen Filgueiras. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KRft-84918>>. Acesso em: 11 set. 2020.

²²² O jornal *A Crítica* do dia 2 de maio de 1974, afirma que o show entrou em temporada no primeiro semestre, para posteriormente dar lugar para *A paixão de Ajuricaba*. O livro de Costa e Azancoth (2009) não informa o ano de realização.

tornava o teatrinho do SESC opção efervescente das noites manauaras.

A preparação para o que viria a seguir partiu de estudos e muita leitura. É interessante entendermos a ideia de grupo nesse momento, pois essa metodologia técnica buscou sistematizar um *modus operandi* próprio, que caracterizasse os objetivos almejados. Se na fase de Nielson Menão havia forte caráter de produção coletiva, na fase souziana as funções eram mais bem definidas.

Para conceber um espetáculo partiam, aprioristicamente, em busca de um tema, gerando nichos de pesquisa até transformarem-se em seminários. Os seminários eram fundamentais para localizar apontamentos de estética e linguagem. A “chuva de informações” advinda desses estudos servia principalmente para ajudar Souza a redigir a dramaturgia. A partir disso, seguiam-se diversas formas de leituras do texto, adaptação com a participação do grupo até sua finalização, distribuição das personagens e finalmente a encenação, que compreendia uma série de novas etapas.

Diante de tudo isso, a partir da proposição de *A paixão de Ajuricaba* um novo caminho foi lançado para o ano de 1975, período intenso que resultou nos três trabalhos cênicos que veremos a seguir.

4.2 Caminhos para verticalizar o enunciado

A montagem principal de 1975 foi *Dessana, Dessana*, mas a peça não viria sozinha, o grupo aventurou-se em mais duas montagens, excursões, participação em festivais e ainda a organização de um Festival de Teatro Amador pelo SESC. Todos esses eventos ocorriam quase concomitantemente.

Começemos por *Dessana*, a cantata teatral amazônica. Escrita por Márcio Souza e Aldísio Filgueiras, envolveu um árduo trabalho de pesquisa e uma grande equipe técnica. O desejo de dramatizar a gesta indígena já havia aparecido após a tentativa da montagem de *Zona Franca, meu amor* e, em 1973, motivos técnicos e financeiros inviabilizaram sua concretização. Finalmente a repercussão nacional de *Ajuricaba* possibilitou o levantamento financeiro da produção de *Dessana*.

Os atores tiveram contato com o documentário “O começo antes do começo”, uma animação em quadrinhos sobre a criação do mundo a partir das ilustrações do dessana Feliciano

Lana, produzida pela TV Educativa do Amazonas e dirigida na época por Renan Freitas Pinto²²³ (AZANCOTH, 1993; COSTA; AZANCOTH, 2009).

O grupo já vinha de uma experiência exitosa que explorou a temática autóctone e os próximos passos para a verticalização da pesquisa vieram com a presença do padre antropólogo Casimiro Beckstá, mediando uma palestra no grupo. A experiência de Beckstá como ex-missionário, pesquisador e professor do Centro de Estudos e Pesquisas do Comportamento Humano (CENESC), órgão ligado à igreja católica, incluía vinte anos de convivência com a tribo Dessana²²⁴. Seu trabalho tinha enfoque linguístico sobre as culturas tukano e aruaque, povos do alto rio Negro. Foi por meio desses encontros e debates que se realizou uma divisão para o trabalho cênico.

Souza e Filgueiras assumiram a escrita do libreto, criando uma versão sobre o mito da criação do mundo a partir dos dessana, povo do tronco aruaque. Filgueiras também encarregou-se, junto ao maestro Adelson Santos, da criação musical, enquanto o restante do grupo investigava “técnicas etnográficas e teatrais, a respeito da área cultural do rio Negro, levantando dados sobre a economia, a produção material e a relações sociais imperantes naquela parte do estado” (SOUZA, 1984, p. 33).

Além de Casimiro Beckstá, houve a participação de professores da “Universidade Federal do Amazonas das áreas de Antropologia, Sociologia, Psicologia, História e Letras”. Dentre eles: “Neide Gondim, Renan Freitas Pinto, Ribamar Bessa, Marilene Correa, Heloísa Lara da Costa, Manoel Galvão e o psicanalista Aloysio” (COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 145).

Os seminários estenderam-se por dez dias e o TESC contou com a colaboração especial de Luiz Lana, responsável por receber o padre Beckstá em sua tribo Dessana, do rio Tiquié. Lana visitou Manaus pela primeira vez dias antes da estreia do espetáculo e, na época, já havia iniciado a escrita de seu livro “Antes o mundo não existia”, registrando as tradições de seu povo, editado pela antropóloga Berta Ribeiro, com a primeira edição lançada em 1980.²²⁵ De acordo com Souza (1984), Lana participou de alguns ensaios, apontou correções no libreto, ensinou danças e costumes dos Dessana, mas o fato curioso é que se mostrou surpreso com o

²²³ Renan Freitas Pinto, diretor de Rádio Difusão da TV Educativa, descobriu e encantou-se com o material de campo de Beckstá, e produziu o documentário em cores “O começo antes do começo”, de vinte minutos de duração, exibido no Brasil e exterior (TESC, 1976).

²²⁴ “Os dessana são alguns milhares de indivíduos, habitantes das florestas úmidas equatoriais do extremo norte do Amazonas, na fronteira com a Colômbia, no território compreendido pelos rios Papuri (Colômbia) e Tiquié (Brasil), afluente do rio Uaupés [...] Os dessana chamam-se Wirá (vento), ou Wirá-Poná (filhos do alto)” (SOUZA, 1984, p. 35-36; TESC, 1976).

²²⁵ Tornou-se o primeiro índio a ter um livro publicado no Brasil em 500 anos, além de incentivar o surgimento de uma ativa e original literatura que hoje se escreve no Rio Negro, revelando autores de diversas etnias (LANA; LANA, 1995).

teatro feito pelos brancos, pois segundo o autor, reconhecia-os pejorativamente como agentes da FUNAI, missionários religiosos e ladrões de terra. O pensamento de Lana vem ao encontro da situação de seu povo, quase extinto, principalmente pela imposição cultural e influência católica, do lado brasileiro, e protestante, do lado colombiano, onde estão concentradas suas comunidades.

Lana também surpreendeu a todos quando, emocionado com as cenas que se referiam ao Branco, o transporte da Cobra-Barco e o nascimento de Jurupari, agradeceu ao grupo com voz embargada (TESC, 1976; SOUZA, 1984).

A versão dramatúrgica de Souza e Filgueiras²²⁶ foi baseada no mito escrito por Feliciano Lana, primo de Luiz Lana, representando os primeiros cem anos da cosmogonia Dessana, portanto incompleto, mas foi a melhor alternativa para o trabalho da encenação. Feliciano Lana forneceu um manuscrito de duas páginas datilografadas e ainda criou mais de 96 aquarelas com ilustrações da criação do universo e o surgimento da humanidade (SOUZA, 1984). “O espetáculo impressionou de tal forma toda uma geração de espectadores amazonenses, que hoje o estado tem muitas garotas batizadas com o nome Dessana, sem falar em nomes de empresa de táxis, barcos e outros” (SOUZA apud CHAYB, 2005). O comentário de Souza parece-nos um indicador da dimensão alcançada pelo mito: identificação e reconhecimento por uma parcela da população.

Pavis (2008, p. 256) explica o mito (*mythos*) como um termo da poética aristotélica, onde se traduz geralmente como fábula e implica na junção das ações e na ordenação dos fatos contados. Na sua concepção original “o ‘*mythos*’ é a fonte literária ou artística” recorrida pelo seu criador na construção de suas tragédias, caracterizando-se, segundo Aristóteles, temporalmente, com começo, meio e fim.

Na peça, o mito retrata a origem do mundo, com “entidades astrais e forças mágicas em processo” assim como é projetado em outros mitos (SOUZA, 1984, p. 37). A diferença é a presença de Jurupari, figura heroica, mas deturpado pelos missionários como um ser diabólico. Jurupari representa aquele que instituiu as leis do rio Negro, destruindo o matriarcado e instaurando a organização patriarcal.

A criação do mundo na peça divide-se em três etapas: O aparecimento da avó do mundo (Yepá-Bokô ou Yebá-Beló), na figura de uma menina que luta para criar o mundo a partir do nada. Pede ajuda dos quatro trovões, seus irmãos, que também não conseguem, até

²²⁶ Todas as citações do texto *Dessana, Dessana ou O começo antes do começo* encontram-se no livro: SOUZA, Márcio. **Teatro indígena Vol. 2**. Coleção Edições do Pasquim. Editora Codecri, 1979. Utilizamos também a versão digitalizada, revista e ampliada, gentilmente cedida pelo autor (nessa versão não há numeração de páginas).

surgir a figura do Neto-do-Mundo que assume a missão. O menino vai até o Avô-Trovão-do-Mundo, que oferece-lhe presentes, possibilitando ao menino criar o mundo a partir do presente que escolher. Logo aparecem os homens dançando e cantando. Uma Cobra-Barco surge para levar a humanidade em sua barriga. Um homem branco, representante da tentação e ganância, busca convencer a humanidade a deixar o Neto-do-Mundo e segui-lo. Os homens não se deixam enganar e o expulsam violentamente:

Branco - Será que vocês não me entendem? Fiquem aqui, e seremos felizes. Teremos muitas riquezas, roupas bonitas, muitos enfeites, dinheiro e bebidas.

Dessana - Cuidado com esta pele branca que desbota e queima com o sol. Cuidado com esta pele branca que mente e ilude com fervor.

Boleka - Fora, fora, fora, pele branca, filho da violência. Fora, fora, fora, pele branca filho da mentira. Fora, fora, fora, pele branca filho do engano (Quadro VIII).

O Branco é então condenado a viver em sua doentia ganância. Assim, a Cobra-Barco, que também é um trovão, espalha os homens em suas terras para começarem suas vidas em um sistema matriarcal. Até esse momento, observamos semelhanças com a versão cristã da criação do mundo: o homem criado a partir do barro e a mulher da costela do homem; a cobra, símbolo do pecado, instituinte de uma nova condição de vida aos humanos, pelo pecado praticado pela mulher; a cobra, associando-se ao homem branco do mito, na tentativa de convencer os outros a abandonarem o caminho “certo”, em troca de riqueza. Entretanto na versão Dessana, os homens não se deixam ludibriar pelas promessas.

Na terra, a Filha-do-Trovão é atraída por uma fruta, após comê-la engravida e no mesmo dia dá luz a Jurupari, que sobe ao céu espalhando visões extraordinárias. As mulheres com medo fogem, e os homens assumem o comando da aldeia (SOUZA, 1984).

A preocupação do grupo ao encenar os mitos era não cair na armadilha do misticismo e do preconceito que poderiam ocorrer entre distintas concepções filosóficas de cada crença. A precaução foi considerar, enquanto premissa, a essência do mito como explicação ideológica da criação do mundo, igual a qualquer outra crença:

Ao contrário de outras cosmogonias, como a da Bíblia, a dos Dessana se aproxima muito da moderna concepção científica proposta pela física quântica: como a teoria da grande explosão inicial, que na sua versão amazônica é a aparição fabulosa de Yebá-Beló em seu clarão de quartzo no meio do vazio; a idéia [sic] de que o universo é entrópico e não caminha para a perfeição; a fragilidade da vida e o fato da espécie humana necessitar de

experiência e conhecimento para se tornar verdadeiramente humanidade. No caso do homem branco (civilização ocidental) este é banido logo no começo dos tempos do convívio das gentes, condenado a acumular riquezas exteriores em detrimento do crescimento espiritual (SOUZA apud CHAYB, 2005).

Foram realizados estudos musicais por meio das fitas gravadas por Beckstá, nelas continham os cantos indígenas dos Tukano e Dessana²²⁷. De acordo com Costa e Azancot (2009) os ouvidos ocidentais estranharam o som monocórdio, sem grandes variações, levando o grupo a optar por uma sonoridade mais “ocidental” das canções. Para isso, ritmos populares foram incorporados, como o samba e a balada, além dos ritmos próximos ao cerimonial religioso. A estratégia foi contrapor o texto que se aproximava fidedignamente do contexto Dessana com a musicalidade ocidental, já familiarizada para quem acompanhou *Ajuricaba* (FRANÇA; SÁ, 2012).

Após todo o processo de estudos era necessário eleger a linguagem. Costa e Azancot (2009, p. 146) afirmam que Souza optou pela forma de “Oratório Dramático” ou “Cantata”²²⁸ inspirado em Monteverdi,²²⁹ o que exigia atores preparados vocalmente. Para isso, inclusive, foi realizada uma chamada no jornal convocando novas pessoas ao trabalho. Feitos os testes, ninguém foi reprovado, somando-se à equipe, entre atores e colaboradores, quase trinta pessoas.

Havia laboratório de canto com o maestro Adelson Santos e aulas de dicção com a professora Socorro Santiago, introduzindo novas técnicas vocais necessárias ao trabalho, e em paralelo, a produção e os estudos continuavam aprofundando os aspectos culturais do rio Negro. Eram feitas pesquisas sobre a economia e os bens de consumo, assim como visitas ao Museu do Índio dos Salesianos, para pesquisas referentes à estética indígena. A partir dessas visitas, o figurino produzido foi autêntico, confeccionado pelos índios Tukano e Dessana. Ainda sobre o processo criativo, De Paula explica como Souza costumava trabalhar na direção, principalmente de trabalhos mais complexos:

Quando o Márcio Souza ficava muito preocupado com o desempenho, ele sempre chamava alguém [...] Quando ele sentia que os atores não estavam se movimentando, ele chamava outra pessoa para nos ajudar nos movimentos físicos, mas era um ambiente muito tranquilo para trabalhar, justamente porque a proposta ia além de vaidades pessoais (DE PAULA, 2019).

²²⁷ Na grafia também pode ser encontrado como “Desana”.

²²⁸ Palavra originada do italiano, cantata é uma composição poética para ser cantada, em coro ou solo, acompanhada por instrumentos, incluindo partes faladas (CANTATA [verbete], s/d)

²²⁹ Claudio Monteverdi (1567-1643) é considerado o maior inventor da música moderna ocidental, adotando nas suas óperas o canto falado ou recitativo. Compositor de madrigais, unia as técnicas já existentes, como elementos do Renascimento, combinando-as de tal modo que se caracterizava uma nova forma musical, o estilo polifônico, definindo a transição do estilo Renascentista para o Barroco (TOSCANO, 2017).

O espetáculo é descrito no portfólio do grupo da seguinte forma:

Era a tentativa de restaurar um texto sagrado e aproximá-lo com um público que comumente procurava esconder suas origens indígenas. Era um musical, um ritual mágico, com coreografias sobre danças do Rio Negro e momentos obscuros da narrativa superados pela linearidade pela música de conotação ocidental. A encenação era simples, sem cenários, apenas objetos de cena, coreografia, luz e vestes: um espetáculo coletivo de celebração (TESC, 1976).

Criado em forma de cantata, o texto tem ar lírico, reverente e com nuances humorísticas, de acordo com Pinto (2013), sem fatalmente cair no misticismo, rompendo com o teatro convencional feito no período, seguindo a linha ritualística. Quanto à linguagem, similar a *A paixão de Ajuricaba*, o autor elege uma enunciação próxima à plateia, rica em sua simbologia, prevenindo-se assim do caricatural.

Foram cinco meses de trabalho “em que desafinadíssimos atores pudessem enfrentar o desafio com desenvoltura e chegaram a um resultado final de bom nível artesanal” (TESC, 1976, p. 21). A produção custou ao grupo Cr\$ 46.000,00 (cruzeiros), que incluíam: figurinos, objetos de cena e material de divulgação. Para a gravação do playback foi montado no teatro do SESC um pequeno estúdio com mesa de seis canais, envolvendo um aparato eletrônico relativamente novo na época.

Foi o trabalho mais complexo realizado por um grupo teatral de Manaus, quanto à pesquisa e produção. Sem a pretensão de ser um concerto musical, mas sim espetáculo teatral, reconheciam os limites vocais dos atores. Souza e Filgueiras (TESC, 1976), ao registrar parte desse processo, afirmam “Certamente que se comparado com uma produção profissional, o custo foi bastante baixo, mas para [o] grupo amador do Amazonas, ele representou um desafio constante e a tenacidade de sete anos de existência do TESC”.

O elenco composto por dezoito atores estreou no dia 7 de janeiro de 1975, na abertura do I Festival de Teatro, promovido pelo TESC com apoio do SESC-AM, e integrava a programação de reabertura do Teatro Amazonas, fechado para reforma desde 1972.

A noite do dia 20 de julho de 1975, na ocasião do Congresso Eucarístico,²³⁰ marcou a última apresentação da peça e contou com a presença, no mesmo teatro, dos povos de diversas etnias do Rio Negro: Tukano, Uanano, Piratapuya, Barassana, Tariana, Tikuna, Mawé-saterê,

²³⁰ Evento Nacional que reuniu representantes da Igreja Católica, membros do Centro de Estudos do Comportamento Humano (CENESC) – instituição superior de formação religiosa – além de representantes estrangeiros, indígenas agregados às missões católicas no interior e público diverso, que reuniam-se e debatiam os espetáculos (COSTA; AZANCOTH, 2009).

Hyskaryana, Baré, Cubéua, Xirianá e Desana. Ao término, os índios subiram ao palco e foram aplaudidos junto com os atores (SOUZA, 1984; AZANCOTH, 1993).

Azancoth (1993, p. 56) registrou o depoimento do jornalista, crítico, poeta e cineasta paulista Jairo Ferreira presente na plateia do Teatro Amazonas:

E quebra-se o monopólio da Broadway e do Teatro Revista: *The Great Indian Show*. Megalomania e piração nos 250 refletores *rank-Strand* do Teatro Amazonas. Um trabalho superlativo e de ponta de flecha. *Dessana, Dessana* a criação do mundo do Teatro Amazonense, do teatro brasileiro (FERREIRA apud AZANCOTH; 1993, p. 56; FERREIRA apud COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 154).

O papel de Yebá-beló foi dividido entre quatro atrizes: três sopranos e uma contralto, seguindo a lógica indígena “não existe chefe tribal, é um velho que representa a autoridade grupal” (TESC, 1976), sendo o *oxpê* (aquele que pode), o pajé e o feiticeiro os guias da tribo. Então a escolha da encenação foi trabalhar na figura da Avó-do-Mundo a multiplicação de vozes e também uma forma de representar seus quatro elementos: o cesto, banco sagrado, o *ipadu* (tipo de alucinógeno) e o cigarro.

Entre a versão original de Lana e a versão dramatúrgica há mudanças. Por exemplo, na versão de Lana a Avó-do-Mundo cria os quatro Trovões, mas estes não criam o mundo por preguiça ou bebedeira. Na versão tesquiana os Trovões aparecem como irmãos da Avó e não podem conceber o mundo por incapacidade de seus poderes. Outro exemplo é o menino que cria o mundo, Sunlã-Panlâmin, que no original é concebido pela fumaça do charuto de Yebá-beló e na peça é uma figura que já existe, sendo invocado por ela. Essas adaptações foram feitas por uma questão metodológica para a encenação, pois o mito original é maior e mais complexo.

Outro detalhe da encenação é a forma como o personagem Branco foi caracterizado, como o personagem “O vagabundo”, de Chaplin, incluindo os trejeitos. A única substituição foi em relação à bengala, pois no seu lugar Branco usava uma espingarda. Ao final da peça surge um indígena aculturado, simbolizando o apagamento das culturas tradicionais, narrando ao público que o ocorrido foi antes da presença dos brancos. Em seguida, os atores, representando os Dessana, aparecem no palco celebrando a lua cheia, em uma despedida. O Branco reaparece no final trazendo seu novo “invento, um indígena civilizado que lembra a criatura de Frankenstein” (SOUZA, 1984, p. 41). Este índio-monstro aponta para diversas leituras, inclusive a nós mesmos enquanto povo mestiço, fruto de um choque de culturas ocasionado por uma mestiçagem genocida e esmagadora pelo modelo civilizatório imposto.

Muitos comentários foram feitos a respeito da encenação, como o de Suely Rolnik, na

ocasião professora da Universidade Paris III: “Entrei no Teatro do Sesc com a maior descrença. Esperava assistir uma dessas manifestações ditas folclóricas e descobri um trabalho sério, de grande precisão. É incrível que Manaus possua um grupo como este” (COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 153-154). A Assembleia Legislativa do Amazonas também reconheceu a atuação do grupo: “Votos de congratulações e louvor ao (TESC) pela magnífica apresentação da Cantata Amazônica *Dessana, Dessana*, ontem no Teatro Amazonas e que da decisão do Plenário seja dado conhecimento aos atores” (COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 155).²³¹ O ator Custódio Rodrigues (2019) considera *A paixão de Ajuricaba* e *Dessana, Dessana* montagens de qualidade que transpassam o rótulo de teatro amador, no esmero de exigido de uma produção profissional: “quando nós fomos para o Rio de Janeiro para se apresentar [sic] no teatro de Arcozelo, nós tivemos que tirar uma carteira de ator lá na federal, sem isso você não poderia entrar no palco”,²³² realidade dos grupos de teatro brasileiro. Refazer teatralmente a experiência humana dos Dessana foi o que motivou o mergulho ainda maior na pesquisa indígena, originando outras peças do grupo²³³.

Retornando à experiência do Festival de Arcozelo, o grupo, mais uma vez aventurou-se em uma peça infantil, encenando uma comédia da moral Tukana. Sem o caráter de competição, esta edição voltou-se ao público infantil, com debates e seminários paralelos à programação. O seminário foi idealizado por Orlando Miranda, diretor do Serviço Nacional de Teatro (SNT) e coordenado pela atriz e jornalista Luíza Barreto Leite, e contava com aulas práticas de Antônio Domingues, Niette Luma, Ilo Krugli, Noêmia Varela e Zeca Liggiero. Ao lado de *Tarô-Bequê* também apresentaram-se: *D. Chicote M. Manca*, de Oscar Von Pfuhl, pelo Teatro Pesquisa de Belo Horizonte e *Viagem do Faz de Conta*, de Walter Quaglia, pela Escola Técnica Federal, de Belém (HERMÍNIO, 2002).

O TESC já havia apresentado três peças infantis, de autores renomados, mas o desafio foi escrever uma dramaturgia inédita e ainda continuar com os propósitos de pesquisa do grupo. Foi então que o fio condutor proposto por Souza partiu de uma história da moral Tukana, transformada em comédia indígena. O texto foi apresentado ao elenco antes dos ensaios de

²³¹ A Câmara dos deputados também saudou o grupo em 2008, na ocasião de comemoração dos 40 anos do TESC, com a reunião de parte do elenco antigo e atual e um discurso proferido pela Deputada Vanessa Grazziotin, do PC do B (GRAZZIOTIN, 2008).

²³² “Todo mundo tinha: bailarina, puta, atriz, dançarina da noite, cantora, músico... [...] Quem andava pela noite fazendo alguma coisa tinha a “carteirinha de puta”, tinha que apresentar. E aí de quem não tivesse!” (LANGBECK, 2019).

²³³ *Jurupari, a guerra dos sexos*, sob a perspectiva lúdica e material do mito de Jurupari, e ainda o infantil *A maravilhosa estória do Sapo Tarô-Bequê*, estreada no Festival de Arcozelo, em 1975. A montagem foi concebida pela incumbência de Paschoal Carlos Magno para participarem da edição do VII Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em março de 1975 (SOUZA, 1984).

Dessana e recebido com certo entusiasmo, entretanto, com a ressalva necessária em se fazer vários ajustes. A primeira proposta textual, segundo Costa e Azancoth (2009), era demasiada reflexiva, com diálogos longos e filosóficos, deixando as ações do texto em segundo plano, atrapalhando a dinâmica das cenas.

Souza disponibilizou o texto para ser revisto e Stanley Whibbe, diretor e ator da montagem, e Ediney Azancoth, assistente de direção, deram a limpeza e sofisticação necessárias à dramaturgia.²³⁴

A peça fala sobre um sapo, Tarô Bequê, que desejava ser gente. É atendido pelo Pai do Mato, uma espécie de gênio da selva. Transformado em homem, apaixona-se pela moça Juruti. Para satisfazer a esposa, Tarô Bequê rouba o fogo do poderoso Urubu Rei. Porém, ao chegar em casa, Juruti havia sido raptada. Tarô Bequê, com o auxílio de Dona Cobra, vai até a Casa dos Mortos para salvar Juruti. Luta e vence o Urubu Rei e sua assistente, Dona Mucura. Entretanto Tarô Bequê comete um erro: pronuncia a palavra proibida: NÃO. Transforma-se novamente em sapo e Juruti, sua esposa, vira um Tajá²³⁵ (AZANCOTH, 1993, p. 57).

Podemos traçar relações com outros mitos universais gregos, como *Orfeu e Euridice*, onde Orfeu desce até o inferno, pedindo ao deus Hades o retorno de sua amada Euridice; também como o mito de *Prometeu*, responsável por criar os homens à semelhança dos deuses, entregando o fogo à humanidade, dentre outros exemplos da literatura universal. O uso da mitologia grega como modelo contrapõe a mitologia amazônica, envolvendo aventuras, mistérios, comédia, metáforas, ingredientes importantes para prender o público infantil, sem solucionar facilmente a saga do protagonista. O final apresenta perspectivas críticas: o sapo que tinha como desejo tornar-se humano, quando finalmente o consegue, continua a perseguir outros anseios, não se satisfazendo por completo com sua nova condição. O escritor Zemaria Pinto (2012) faz uma análise da peça, ressaltando o valor didático do texto, com ar trágico. Ele finaliza: “encerra o postulado didático do ‘final infeliz’, muito mais próximo da realidade cotidiana, onde a felicidade é fragmentada e, quase sempre, imperceptível [...] no remate mais sensato dessa história”.

²³⁴ “Nós sentimos a necessidade que a pessoa pudesse acompanhar as coisas que aconteciam, de usar o texto, eu me lembro que quando eu cheguei com o Márcio, eu e o Ediney, nós passamos um dia escrevendo. Nós falamos: ‘Márcio’, ele olhou, não disse nada. ‘Se vocês acham que é isso então deixa assim’. E depois ele adotou o texto” (WHIBBE, 2019).

²³⁵ Na peça, a moça Juruti é gerada a partir da planta. “O Tambatajá, palavra derivada do tupi – *Tābata’ya* – é uma trepadeira vertical das matas úmidas. O verde é brilhante. Na parte inferior de suas folhas maiores, têm outra folha menor, com interior às vezes avermelhado”. É muito comum no Brasil, principalmente nas casas em Belém e Manaus (COELHO, 2009).

Outra rica análise em torno de *A maravilhosa estória do sapo Tarô-Bequê* é a do professor Krüger (2003), no livro “Amazônia: mito e literatura”, com ensaios sobre mitos e as tradições culturais indígenas. Ele faz considerações sobre alegorias da Amazônia representadas nos personagens souzianos, visto, por exemplo, em Juruti, associada à flora e por isso o dever de permanecer no seu estado natural, e Cainhamé, símbolo da sabedoria dos povos da floresta, renegados e dizimados ao longo dos séculos. Outro livro que também reúne um ensaio de Krüger sobre a peça é “A literatura no Amazonas: 1954-2010”, de 2018. Neste trabalho ele propõe um diálogo entre as obras *Tarô-Bequê* e “Moronguetá, um Decameron indígena”, de Nunes Pereira,²³⁶ um dos fundadores da Academia Amazonense de Letras e um dos primeiros pesquisadores mestiços brasileiros a receber reconhecimento científico internacional.

Ao que parece, *Tarô-Bequê* alcançou sucesso geral em sua estreia, inclusive entre os jurados presentes, como Luíza Barreto Leite, que afirmou que a peça atendia também o público adulto, por sua “atualidade e inteligência” (COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 166). O próprio Paschoal Carlos Magno elogiou o texto, enaltecendo sua grande beleza poética:

A gente ensaiava [das] 4 horas da manhã até às 6, todos os dias. Quando chegou no dia, às 10 horas, foi uma ovação naquele teatro... Tem um teatro que é ao ar livre, que é uma arena maravilhosa, não sei como está a Aldeia hoje. Mas tinha um teatro italiano, que a aldeia era um lugar que tinha hospedagem, sala para ensaios, essas coisas, exposições, era um centro cultural. Era uma fazenda de café que o Paschoal pegou para transformar em um local onde o jovem pudesse fazer residência, onde pudesse fazer oficina. Residência mesmo, artística. Olha, quando terminou o espetáculo foi um negócio assim, o mundo... E aí foi, vieram os convites, logo, fomos fazer Brasília, e fomos em Belo Horizonte fazer com o Grassi, lá no Palácio das Artes, fomos... Foi um negócio assim impressionante, ninguém esperava, nós não esperávamos [...] igual [a] “Trate-me Leão”, o “Tarô-Bequê” no Festival de Paschoal Carlos Magno, lá na Aldeia de Arcozelo (WHIBBE, 2019).

Tarô-Bequê também participou do II Congresso Nacional de Literatura e Dramaturgia Infantil, promovido pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), evento paralelo ao Festival de Inverno de Ouro Preto, além de serem convidados a participar de uma temporada no teatro Gláucio Gil, no Rio de Janeiro, e ainda, apresentações em Brasília, à convite do Serviço Social do Comércio de Brasília, para uma temporada de uma semana no Teatro Galpão

²³⁶ Selda Vale da Costa tem uma pesquisa sobre o etnólogo, veterinário e naturalista Manuel Nunes Pereira (1891-1985), responsável por contribuir com estudos sobre a Amazônia e um pensamento em torno da região envolvendo diversos aspectos: econômicos, culturais e científicos. (COSTA, 1997).

(COSTA; AZANCOTH, 2009)²³⁷.

Explorar uma outra linguagem das narrativas indígenas foi o grande trunfo do grupo, pois o habitual, até então, era transformar em tom trágico estas experiências, quando as populações indígenas têm apuro no humor. Esta é uma autocrítica feita por Souza (1984), lamentando o fato dessa pesquisa em torno da comédia dos mitos não ter seguido adiante.

Quando retornaram a Manaus, excursionaram pelo interior do Amazonas, também participando, na ocasião, do Congresso Eucarístico Nacional, com duração de uma semana, realizado no Teatro Amazonas. Junto a “Tarô-Bequê” também foram remontadas *A paixão de Ajuricaba e Dessana, Dessana* para a programação do Congresso.

Para finalizar a etapa das peças indígenas, no segundo semestre de 1975 um novo espetáculo – prosseguindo a pesquisa de *Dessana* – foi elaborado, protagonizado pela figura de Jurupari, o legislador e civilizador do rio Negro. A ideia foi aprofundar na gesta heroica através do caráter político e material do mito. O texto *Jurupari, a guerra dos sexos*²³⁸, com título que representava o confronto entre o matriarcado e o patriarcado, elaborado em três atos, resultou da extensa pesquisa de *Dessana* e pretendia abordar o nascimento de Jurupari e a instituição de suas leis na terra.

A experiência de *Dessana* facilitou o trabalho tesquiano, articulado de maneira minuciosa em *Jurupari*. Sobre a cenografia, a rubrica de introdução aponta que “a reprodução gráfica desse universo simbólico é sempre abstrata, o que pode ser um caminho para a total concepção cenográfica da cena”. Dentro da tradição dos povos do Rio Negro, o dramaturgo enfatiza que “o espaço cênico deve adquirir grande mobilidade, sendo os locais pedidos pela ação representados por detalhes, fragmentos arquitetônicos e objetos de cena”²³⁹. No espaço havia praticáveis inclinados em direção à plateia, que lembravam uma pirâmide baixa; a feitura de máscaras indígenas foi obra do ator Moacir Bezerra; os figurinos foram adaptados de *Dessana* e o restante adquirido pelo Museu do Índio.

Com o processo em andamento desde setembro de 1975, a estreia foi prevista para janeiro de 1976, tempo confortável a ensaios e ajustes. Contudo, quando o texto retornou de Brasília, a montagem de duas horas transformou-se numa encenação de quarenta minutos,

²³⁷ Importante ressaltar que, embora o grupo tenha tentando conseguir patrocínio das passagens aéreas com a Superintendência da Zona Franca de Manaus (SUFRAMA), não passaram da entrada do gabinete. Em outra oportunidade, após repercutir nos jornais, frente ao Secretário Executivo, levaram uma resposta negativa que demonstrou total desinteresse pela cultura. Sem desistir, compraram as passagens com dinheiro próprio (COSTA; AZANCOTH, 2009).

²³⁸ Todas as citações do texto *Jurupari, a guerra dos sexos* encontram-se no livro: SOUZA, Márcio. **Teatro indígena Vol. 2**. Coleção Edições do Pasquim. Editora Codecri, 1979. Utilizamos também a versão digitalizada, revista e ampliada, gentilmente cedida pelo autor (nessa versão não há numeração de páginas).

²³⁹ Nota introdutória de *Jurupari, a guerra dos sexos*.

impossibilitando sua realização. A justificativa foi o erotismo contido no texto – proveniente do próprio mito (COSTA; AZANCOTH, 2009; SOUZA, 1984).

Interessante notar a similitude do erotismo em questão, como no título, com *Lisístrata, a greve do sexo* (séc. V, a. C.), comédia de Aristófanes. Vejamos primeiro nesta comédia algumas passagens para exemplificar temas semelhantes, embora ressaltemos que o sexo em Jurupari diferencia-se pela enorme carga poética e simbólica do próprio mito como característica de civilidade.

Sob o contexto de guerra, a greve do sexo é anunciada pelas mulheres para que haja um acordo de paz e os homens possam retornar ao lar, entretanto, elas também denunciam a falta de participação em assuntos políticos e de negócios: “**Comissário** - Mas donde veio essa idéia [sic] de se meterem na guerra e na política?”. Ou ainda neste outro trecho: “**Lisístrata** - As regras patriarcais impõem que mulher não deve abrir a boca, ou melhor, só deve fazer isso silenciosamente, boquiabrindo-se de admiração diante da inteligência, da beleza ou dos atos de valor do amante, pai, marido, irmão” (ARISTÓFANES, 2003, p. 14).

Em outro momento, lideradas por Lisístrata, as mulheres tramam estratégias para atrair ainda mais os homens até que eles possam ceder às suas reivindicações, todas unidas por um juramento: “**Lisístrata** - Ao trabalho, então! Tua tarefa é inflamá-lo, torturá-lo, atormentá-lo. Seduções, carícias, provocações de toda espécie, tudo e, no fim, a total negação. Faça tudo com ele – exceto o que está proibido pelo nosso juramento” (ARISTÓFANES, 2003, p. 19).

A peça *Jurupari, a guerra dos sexos* enceta sua narrativa com uma grande epidemia que eliminou todos os homens, restando somente as mulheres, poucos velhotes e um velho pajé, que nada conseguiu resolver. Por isso, as mulheres julgaram-no incapaz e são por ele amaldiçoadas: “**Pajé** - A geração que nascerá amanhã excluirá a mulher para sempre de tudo o que for sério e grave” (Ato I, Cena III).

Há Naruna, descrita como mulher chefe, líder da organização matriarcal. É mãe de Ceucy que gera Jurupari, o legislador. Ceucy gera-o através de um fruto proibido, cujo sumo a engravida imediatamente e faz dar à luz após dez luas. Passagem que também remete-nos à bíblia, a Eva e o fruto proibido, cuja curiosidade fez a mulher cometer o pecado original. Ainda nesta temática, o nascimento de Jurupari também remete ao de Cristo, quando este foi visitado pelos reis magos, oferecendo-lhe presentes. No caso de Jurupari, sabe-se que um novo herói surgirá:

Homem - Será que ele é o que os nossos antepassados chamaram de Tuxáua?

Mulher – Tuxáua [sic]?

Homem - Aqui está uma acangatara, para o tuxáua de Tenui.

Naruna - O que está dizendo, homem?

Homem - Estou oferecendo um presente para o tuxáua.

Homem - Trouxe um colar de onça para o tuxáua.

Homem - Um pote de curare para o tuxáua.

Naruna - Afastem, homens. Estão sufocando a criança com tanto presente.

Homem - É o tuxáua da tradição (Ato I, Cena VI).

Jurupari cresce com a missão de restituir o patriarcado, confrontando todas as mulheres. Sua missão é o que caracteriza-o como herói trágico, totalmente comprometido com sua missão e consciente de seu destino pré-determinado:

Jurupari - Antes, contigo, minha mãe, eu era o menino que sugava o leite e agora sou tuxáua [sic] e vingador. Não vim para fundar um novo povo, pois sou a marca da ressurreição, o oráculo e o profeta, o esperma do sol no corpo das estrelas. Sou a marca da terra fecunda e a força do marido. Sou apenas o homem, companheiro da mulher e a junção de tudo isto. Eu estou aqui para restituir o homem e saciar a mulher (Ato I, Cena VII).

Jurupari, no final do segundo ato, mata sua mãe Ceucy. As mulheres fogem horrorizadas, causando a separação entre homens e mulheres. Unidas por uma promessa, assim como em *Lisístrata*, as mulheres comandadas por Naruna, devem evitar encontrar os homens para não perder o matriarcado, lidando com os desejos e as restrições. Entretanto diferente da comédia que pressupõe um desfecho feliz, com a vitória das mulheres e o retorno da paz em *Lisístrata*, em *Jurupari, a guerra dos sexos* há o retorno do patriarcado, a morte de Naruna e a partida de Jurupari.

Retomaremos o assunto dessa peça mais adiante, mas aqui ressalta-se que, apesar de todo o trabalho e energias empregadas para sua encenação, o veto da censura, consequentemente, desviou o grupo às pesquisas históricas presentes em textos como *Zona Franca, meu amor*. Ou seja, a decisão recaiu em abordar uma fatia da história do Amazonas: os processos econômicos e sociais que moldaram a cidade de Manaus, instaurando uma disforia

social das novas propostas cênicas do grupo.²⁴⁰ Mas, antes de discorrermos sobre o eixo das comédias políticas tesquianas, considera-se de igual importância conhecer as estratégias de circulação das peças pelo Amazonas e o que isso implicou politicamente no grupo.

4.3 *No banzeiro do encontro popular*

Para quem fazer teatro? Quem é o público que assiste? Quais alternativas tornam-se exponenciais para ampliar o raio de atuação do teatro? São questões que perpassam a todos os grupos, ou pelo menos aos mais críticos na função teatral. Questionamentos que fizeram parte, por exemplo, de grupos politizados do período, ligados a partidos, movimentos e com propósitos concretos de atuação, como o TESC.

O pequeno teatro do TESC, localizado na rua Henrique Martins, dentro do Serviço Social do Comércio, no Centro de Manaus, tinha assentos para 50 pessoas (A CRÍTICA, 1980f). Dificilmente, nesses moldes, alcançar-se-ia, na prática, uma plateia diversificada

Naqueles tempos de sonhos adolescentes, o teatro era uma espécie de dádiva a ser conferida ao povo. O senso comum parecia indicar que o papel do teatro era levá-lo ao povo para que este encontrasse condições de escapar da indigência. Esta primeira visão que alimentamos por muito tempo, estava embebida por nossas origens de classe. E no conjunto do movimento teatral brasileiro imperava a simplista visão populista em vias de se transformar em círculo vicioso (SOUZA, 1984, p. 78).

Boal no texto “O que pensa você da arte de esquerda?”, incluído no programa da “Primeira Feira Paulista de Opinião”, em 1968, manifesta a necessidade de a esquerda reavaliar seus objetivos na arte e unir-se, apesar das divergências, contra o esquema autoritário do Estado. Diante disso, no texto, Boal é categórico “o primeiro dever da esquerda é o de incluir o povo como interlocutor do diálogo teatral [...] povo é aquela gente de pouca carne e osso, que vive nos bairros e trabalha nas fábricas [...] desejam trabalhar e não encontram emprego”. Ele enfatiza o pensamento de que é imprescindível para o teatro chegar a estas pessoas e é um dever de toda a esquerda ser o meio: “é necessário fazer com que o teatro frequente os circos, as praças públicas, os estádios, os asdros, os descampados em cima de caminhões. A inclusão sistemática dessas plateias fará mudar o conteúdo e a forma do teatro brasileiro” (2016, p. 26).

²⁴⁰ Nesse momento também foi remontado o show concerto *Espinhos do Coração n° 2*, protagonizado pelo grupo *A Gente*, mas o trabalho recebeu pela censura um corte de vinte minutos, entre músicas e sonetos. Apesar disso, o show estreou no Teatro Amazonas e depois seguiu para o Teatrinho do TESC (COSTA; AZANCOTH, 2009).

A ideia de levar o teatro acompanhava o discurso vigente de que “a cultura também deve participar do processo social de mudança ao procurar superar suas determinações de classe”²⁴¹. No caso do TESC houve um posicionamento crítico a isso, ao passo que passava ao largo da experiência tesquiana, conforme Souza:

Nos primeiros tempos, ainda que a ambição fosse apanhar os mais vastos segmentos da cidade de Manaus, o verdadeiro público do TESC estava composto pelos amigos e familiares dos componentes do grupo. Mais tarde, na medida em que os objetivos foram sendo mais bem definidos, e circunscritos, o grupo passou a contar com um público numericamente mais expressivo [...] o grupo deixava de ser familiar para se tornar um polo de convergência da produção cultural amazonense (SOUZA, 1984, p.71).

Historicamente, e em linhas gerais, o termo “Teatro Popular” está atrelado a alternativas que eliminam a hierarquização entre palco e plateia, ou seja, estimulando práticas livres nas ruas, em espaços abertos, garantindo principalmente a gratuidade e o acesso democrático da população. Tal proposta firmou-se de fato com Jean Vilar na direção do Teatro Nacional de Paris (TNP), em 1951, oferecendo ao público grandes clássicos do teatro francês (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009).

No Brasil esse pensamento teve impacto somente no século 20 e um dos primeiros exemplos veio de Hermilo Borba Filho, em defesa do acesso e principalmente de um teatro que dialogasse com os desejos do povo. Isso culminou na fundação do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), em 1946, em Recife. Fizeram parte desse movimento nomes como: Ariano Suassuna, Aloísio Magalhães, José de Moraes Pinho, Joel Pontes, Genivaldo Wanderley, Gastão de Holanda, entre outros, incluindo o alagoano Gebes Medeiros, figura importante das artes no Amazonas, fundador do Teatro Escola Amazonense de Amadores, grupo considerado o pioneiro do teatro do Amazonas (COSTA; AZANCOTH, 2014). Gebes Medeiros²⁴² foi um dos fundadores do TEP e também exerceu o cargo de diretor executivo do grupo, participando da montagem inaugural “1830”, de Paulo Gonçalves, dirigido por Raul Prysthon com orientação de Valdemar Henrique, patrono do grupo, em 1940. Assim como Gebes Medeiros, o ator Davi Melo também foi participante do TEP, ator da referida montagem e fez parte do Teatro Escola posteriormente.

²⁴¹ Nota de introdução de Mayor et al, p.11, do livro: VIANNA. Oduvaldo. **Peças do CPC**: a mais valia vai acabar seu Edgar e mundo enterrado. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

²⁴² Agradecemos a colaboração do pesquisador Leidson Ferraz, que contribuiu com estas informações.

Figura 17 – Programa de 1830, com Gebes Medeiros, no Teatro Santa Isabel, Recife, 1940.

Acervo pessoal de Leidson Ferraz.

Do TEP surgiu o “Manifesto do Teatro Popular do Nordeste”, em 1961, reafirmando o ensejo de trabalhar com grandes dramaturgias, relacionando-as aos interesses do povo, influenciados pelo mesmo propósito do TNP, de Jean Vilar. Outras discussões sobre teatro popular surgirão ao longo do tempo. Na década de 1970, por exemplo, Augusto Boal buscou uma forma de conceituar o teatro popular no texto “Categorias do teatro popular”, teorias e reflexões oriundas da sua prática com o Teatro-Jornal, publicado em 1972. O texto foi recebido com entusiasmo por representar uma nova base teórica a respeito do teatro popular (TOLEDO, 2018). Nesta reflexão, Boal define o teatro popular em três grandes grupos:

- Teatro do povo e para o povo (de propaganda, didático, cultural), [exemplifica com as ações do CPC];
- Teatro de perspectiva popular, mas para outro destinatário (de conteúdo implícito; de conteúdo explícito) [considerado importante e realizado após o golpe de 1964];
- Teatro de perspectiva antipopular, cujo destinatário é o povo (de caráter antipopular explícito; de caráter antipopular implícito) [...] A distinção entre teatro popular e não-popular, é, portanto, para Augusto Boal, mais de natureza ideológica do que estética (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009).

O primeiro trabalho corresponde ao teatro feito para a grande concentração de público,

nas praças, nas ruas, sindicatos etc., o teatro “do povo e para o povo” (BOAL apud TOLEDO, 2018, p.149). Podemos tomar como pertencente desta primeira definição o teatro produzido pelo Gruta, discutido no segundo capítulo, por possuir natureza de agitação e propaganda, privilegiando apresentações em diversos espaços e promovendo discussões didáticas e transformadoras no âmbito social, ainda que o grupo produzisse o material a ser apresentado sem a intervenção do público.

O TESC poderia ser associado à segunda categoria, que consoante Boal, atende à visão popular de forma explícita ou implícita, propagando-a para outros agrupamentos sociais, categoria que tem como premissa dialogar com os setores médios da sociedade. E por fim, a terceira estaria associada às produções direcionadas ao povo, mas com vistas de atender, sobretudo, a indústria cultural.

Toda esta discussão sobre o conceito de popular envolve outras gamas de significados que continuam modificando-se conforme o período e a cena, de acordo com Guinsburg (2009). Posteriormente, Boal organizou melhor o pensamento sobre o teatro popular com a sistematização do Teatro do Oprimido (TO), combinando diversas técnicas teatrais a fim de fazer o público repensar sua realidade e transformá-la, dando-lhe a capacidade de ação. É um dos preceitos do Teatro do Oprimido “[...]denominação ampla a envolver os mais diferentes aspectos de opressão, visivelmente expostos ou mascaradamente disfarçados” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 254).

“Quem assistia aos nossos espetáculos? Para quem fazíamos os nossos espetáculos? [...] Todo grupo teatral mais consciente, assim como os artistas mais conscientes de seu papel social, se preocuparam com estas questões” (SOUZA, 1984, p.71). Essa reflexão, que parte do pressuposto da relação do artista com seu interlocutor, reconhece a necessidade de se estabelecer objetivos. No início, ambicionavam abranger todo o público da cidade, mas, segundo Souza (1984), foram estabelecendo-se as preferências com o amadurecimento do grupo, de acordo com os seus objetivos: quanto mais concreto o trabalho e suas definições, mais prodigiosa seria a discussão sobre a produção teatral brasileira²⁴³. Esse era um dos projetos

²⁴³ Sobre isso, no “Palco Verde” (1984, p.73-74), Souza afirma que o teatro “se manifesta na estrutura de classes e é quase sempre uma forma de reprodução do sistema. Na concepção populista, por exemplo, o processo de contato do teatro tende a se manifestar ao nível do social, movendo-se pela inércia, porque a produção cultural é sempre uma dívida a ser aceita pelas ‘massas’ como uma forma de bem disfarçada coerção cultural”. Nesse sentido, faz uma crítica às peças de esquerda originadas do populismo, que em sua maioria, são simplistas porque subestimam a capacidade de entendimento do público, reproduzindo metáforas pseudopolíticas e tintas coloridas do folclore. Para ele, assim como para Brecht, o teatro também é diversão, “criado antes da sociedade capitalista, portanto bem antes do aparecimento das massas”. A concepção de “massa”, a que se refere o autor, é destituída – segundo esses parâmetros – de consciência social e acaba por separar-se nesta confusão “a ideologia de sua historicidade, é negá-la enquanto estrutura material, lugar onde a consciência e individualidade se manifestam enquanto reelaboração da realidade”.

explícitos do TESC naquele momento. Para isso, olhar e analisar sua prática tornaram-se ações constantes.

O principal público frequentador, nesse período, não era um público proletário e tampouco somente comerciário, mas formado por estudantes universitários, secundaristas, funcionários públicos, professores, intelectuais, liberais, que conseguia sustentar um ritmo de cinquenta espetáculos ao longo de quatro meses. Esse reconhecimento foi o propulsor do grupo para fazer movimento a outras partes e chegar a um público que jamais sairia até o centro da cidade para ver uma peça. Mas não era apenas a questão econômica que separava esse público, era também uma questão cultural, uma vez que a maioria da população periférica era originária do interior, atraídos pela perspectiva industrial em expansão na capital, o que comprometia seus valores e modo de vida procedentes, causando muitas vezes um choque cultural. Entretanto o TESC não esteve imune ao risco de encarar o teatro como “dádiva ao povo”, ao “explicar ao povo seu atraso pela exploração e ao mesmo tempo revalorizar a cultura da pobreza como portadora de mudança” (SOUZA, 1984, p. 78). Esse discurso era muito propagado pelos CPCs, havendo tensões no campo da estética, mas sem posicionamento crítico, criando uma espécie de “missão política catequizadora” (SOUZA, 1984, p. 79).

Souza (1984) avança na discussão ao criticar a incoerência de acreditar que o teatro é uma ponte para todos os usos, no sentido do teatro produzido em meio urbano poder facilmente chegar às margens, passando por cima da estrutura de classes. Aqui ele critica diretamente o discurso do nacional-popular com o *slogan* “levar teatro ao povo”, um fenômeno pré-político, disfarçado de idealismo, considerando a “massa” carente de tudo, inclusive de racionalidade e, ao mesmo tempo, detentora de todas as verdades. Considerando que o discurso da arte popular esteve arraigado na herança dos CPCs, principalmente na difusão das ideias pós-golpe, sintomático no Brasil inteiro.

O projeto do grupo estava interessado em observar as dinâmicas de classe e os padrões culturais envolvidos, com olhar crítico tanto para a classe dominante quanto à falta de complacência para com as “massas”, sem a mediação de uma política panfletária. Isso implicava em lidar de frente com os processos de sua região: cultura erudita *versus* cultura popular (que pela ótica do grupo, eram os costumes dos ribeirinhos), o folclore (representado pelas imbricações nordestinas do bumba meu boi, que virou boi-bumbá) *versus* as culturas indígenas, o choque entre o atraso *versus* o paternalismo.

Havia outros interesses enquanto projeto: enfrentar e provocar o discurso dominante possibilitava encontrar fissuras ao reforçar suas posições críticas. Essa consciência sobre o posicionamento foi responsável por diferenciar o grupo, segundo Souza (1984), dos outros

amadores, porque o “verdadeiro teatro” era tido como aquele que vinha de fora, logo, a prática teatral de Manaus era vista como atividade temporária e de interesse momentâneo, resultando na brevidade dos grupos. O ator e poeta Dori Carvalho desabafa sobre grupos teatrais dos anos 80:

Havia efervescência teatral e pensávamos, que o barco iria navegar com vigor [...] Infelizmente os grupos foram de dispersando, muita gente foi embora, uns morreram e outros viraram burocratas da arte, ou foram cuidar do estômago, que também é preciso, já que ninguém vive de teatro; pode morrer mas viver... (CARVALHO apud GRAÇA, 1985, p. 87).

A opção política pela qual foram estabelecidos os objetivos do grupo foi o fator determinante da longevidade do TESC, segundo o autor.

Esse reforço crítico encontrou momento oportuno no convite da Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização), programa desenvolvido no governo militar do general Emílio Médici, com frases que propagavam otimismo e esperança, a fim de responsabilizar a nação através da campanha “Você também é responsável”²⁴⁴. Quatro programas foram desenvolvidos dentro desse projeto: a alfabetização funcional, no período de cinco meses; a educação integrada, de doze meses; o desenvolvimento comum, com práticas de integração, de dois meses e as atividades culturais com práticas alheias à sala de aula, com vistas de desenvolver o universo cultural desse público. O último quesito foi o campo de trabalho do TESC.

O contrato com o Mobral foi assinado em 1975, com o objetivo de levar algumas peças por bairros de Manaus e pelo interior do estado. A oportunidade em si era boa, mas, como parte integrante de um regime autoritário, as peças deveriam ser escolhidas pela organização, assim como os trajetos e as ações realizadas durante essa jornada. Um esforço por parte do TESC garantiu que as apresentações fossem das peças de seu repertório: *Os ciúmes de um pedestre*²⁴⁵ e *A Maravilhosa estória do sapo Tarô-Bequê*, apresentadas aos finais de semana. A primeira contou com certas dificuldades de adaptação espacial e equipagens, a segunda, pelo seu despojamento, era facilmente adaptável para qualquer contexto, levando-se em consideração que os espaços a serem utilizados em sua maioria não eram teatros, mas sim adaptações de:

²⁴⁴ Criado pela Lei nº 5.379, no dia 15 de dezembro de 1967, pelo Ministério da Educação, com a meta de alfabetizar 11,4 milhões de adultos até 1971, objetivando a eliminação total do analfabetismo no país até 1975. Mas, efetivamente, só concretizou-se em 1970. O projeto iniciou objetivando alfabetizar a população urbana iletrada de 15 a 35 anos, entretanto, em 1974 o programa também concentrou-se nos jovens de 9 a 14 anos (MOVIMENTO Brasileiro de Alfabetização [verbete], 2009).

²⁴⁵ No livro de Souza (1984) consta o título de Martins Pena, mas o nome adotado pelo TESC ao espetáculo foi “*O terrível ciumento*”.

praças, salões paroquiais, cinemas desativados. Uma das motivações para participar do projeto foi a oportunidade ímpar de viajar e conhecer o interior do Amazonas – uma realidade difícil ainda hoje – e, à primeira vista, contar com uma infraestrutura que garantiria esse acesso, mas na prática o que existia era a precariedade do transporte, com capacidade além do permitido, má alimentação e condições de trabalho, conforme relatou Souza (1984).

As viagens pelo Mobral duraram apenas seis meses. A falta de “postura” do elenco, o estreito diálogo com as comunidades, com líderes rurais de oposição à prefeitura e os debates promovidos pelo grupo causaram desentendimentos com o Programa, inclusive com o SESC, provocando o “primeiro estremecimento de relações com o grupo” (AZANCOTH, 1993) e convocando Márcio Souza e Stanley Whibbe a darem explicações. Outro fator conflitante foi a sobrecarga de tempo, prejudiciais às atividades individuais (trabalho e escola) do elenco. No entanto toda essa experiência serviu para reafirmar os objetivos teatrais, fazendo-os entender, na prática, a relação entre teatro e paternalismo, chamando atenção para a não-necessidade de porta vozes, como visto e constatado por Souza, que abaixo faz uma reflexão sobre o teatro popular:

Com isto, aprendíamos que o povo, ao longo de sua história esquecida, desenvolvera suas próprias formas de condição cultural. Estas formas, como a nossa própria forma, urbana e erudita, também estavam carregadas de contradições. Era ilusório e simplista imaginar que a recriação daquelas formas populares fizesse de nosso grupo um produtor de teatro “popular”. O mesmo se dava em relação ao povo. A tentativa de intromissão de nossa arte, rompendo apenas ao nível da estrutura dramática, ou buscando “elevar o nível” das produções populares consideradas primitivas, era uma violência abominável. [...] Nossa tarefa era teatral, portanto, feita para a diversão e o entretenimento. E se nos colocávamos a serviço de algum tipo de combate contra o sistema, isto vinha logo depois de nossa função de divertir com invenção artística (SOUZA, 1984, p. 100).

Uma frase que geralmente acompanhava o grupo pelos diferentes lugares do interior era: “A que horas vai começar a brincadeira?” (COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 217; SOUZA, 1984, p.76). Essa frase diz muito se pensarmos na forma como o teatro foi visto e recebido por essas comunidades, onde muitas delas jamais haviam tido contato com essa arte.

O grupo claramente usou de uma estrutura comprometida com o regime para tentar alcançar outros públicos com seu repertório e difundir a prática teatral,²⁴⁶ mas essa atitude foi

²⁴⁶ Inclusive foram formados alguns grupos de teatro pelo interior, a partir do contato com o TESC, como aconteceu, por exemplo, em Anori com a montagem da peça de Ediney Azancoth *A vingança do carapanã atômico*, e Maués com *A paixão de Ajuricaba*. No documentário de Jairo Ferreira “O ataque das Araras” (1975) há alguns registros dessas viagens e apresentações.

bastante discutida entre próprios atores, com pontos de vistas diferentes, e não foi vista com bons olhos por alguns grupos do período, aumentando a fama de que o TESC beneficiava-se desse mecanismo. O fato é que não havia ganhos financeiros envolvidos para além das despesas da viagem e da produção das peças e, assim como a participação na ação da Mobral, a atuação em Festivais dava-se por meio de convites e indicações pela repercussão do trabalho, pois era o único grupo com trabalhos constantes em temporadas e, de certa forma, reconhecido pelas instituições culturais do Estado, também apontado por Costa e Azancoth (2009). O que manteve as convicções do grupo era que sua autonomia seguiu firme até o fim do contrato e as experiências adquiridas pelas vivências com comunidades muito simples, carentes de meios culturais e entretenimento, faziam do grupo um alento àquela realidade.

Um exemplo de revisionismo pode ser encontrado em Augusto Boal. Boal reavaliou sua prática de teatro político nas teorizações de “O Teatro do Oprimido” (1975) e em sua biografia “Hamlet e o filho do padeiro” (2000), quando durante as apresentações teatrais percebia equívocos e contradições das próprias ferramentas que pregava e a partir dessas situações reformulava suas teorias.

Janeiro de 1975 também foi o período de o teatrinho abrir suas portas, durante treze dias ,para diferentes grupos e o TESC organizar do I Festival de Teatro do SESC, de caráter premiativo, sob o *slogan* “O ano cultural inicia hoje”.²⁴⁷ Por questões éticas, o grupo não concorreu à premiação, mas apresentou dois espetáculos de repertório: *Dessana, Dessana*, na abertura e *O Terrível Ciumento*, no encerramento.

O Terrível Ciumento é uma comédia amazonense, inspirada na peça de Martins Pena que originalmente chamava-se *Os ciúmes de um pedestre*, posteriormente intitulada *O Terrível Capitão-do-Mato*,²⁴⁸ e foi dirigida por Gerson Albano. Souza afirma que esse trabalho foi fundamental enquanto experiência cênica para a montagem de *As folhas do látex*, antecipando a escolha da metalinguagem proposta ao texto “com boas doses de distanciamento e alguns EFEITOS cômicos visuais irresistíveis em algumas cenas” (1984, p. 33). A comédia irreverente adotada pelo grupo foi um passo às futuras comédias satíricas que imprimiriam uma nova identidade ao grupo.

²⁴⁷ Costa e Azancoth (2009) relatam alguns grupos que compuseram a programação: Grupo Mutação com *Quati Papa-Ovo* (de Jorge Amado); Grupo Liberdade com *Aprendiz de Feiticeiro* (de Maria Clara Machado); Teatro Jovem de Santa Luzia com *Escravo do Pecado* (de Julieta Karssadian); Grupo Laboratório com *Transe* e Teatro Escola de Itacoatiara com *Espectros* (de Francisco Carlos).

²⁴⁸ A comédia de Martins Pena de um ato foi escrita em 1845 e teve a mudança de título por causa da proibição pela censura, na ocasião de sua leitura no Conservatório. Após as considerações do censor, Pena alterou o título para *O Terrível Capitão-do-Mato* e apresentou-a pela primeira vez no ano de 1846. Essas informações apareciam no programa da versão tesquiana (COSTA; AZANCOTH, 2009).

Voltando ao Festival, o evento ao todo atraiu um público de 1.520 pessoas, segundo registram Costa e Azancoth (2009) através dos relatórios estatísticos do SESC, além de contar com a cobertura da revista *A Crítica*, veiculada nacionalmente. Os prêmios de melhores espetáculos foram para os grupos Laboratório da Aliança Francesa, Mutação e Liberdade, respectivamente. Dos integrantes do primeiro grupo destacamos Haydeé Cohen, vencendo melhor direção no Festival – a primeira mulher encenadora de Manaus, que apesar da boa repercussão de seu trabalho, não prosseguiu sua vida no teatro; Zezinho Côrrea, que integrou outros grupos além do TESC e consagrou-se na carreira musical com a Banda *Carrapicho* e Nereide Santiago, em atividade até os dias de hoje com seu grupo *A Rã-Qi-Ri*.²⁴⁹ Do grupo *Liberdade*, ligado a atividades paroquiais, surgiu a figura de Nonato Tavares, grande artista de Manaus, participe do TESC e fundador da *Cia Vitória Régia*, ainda em atividade com uma pesquisa voltada ao popular e à região Amazônica (COSTA; AZANCOTH, 2014; BORGES; MENDONÇA, 2016).

As premiações abrangeram as categorias de melhor direção, melhor ator ou atriz e ator ou atriz coadjuvante. Na noite de encerramento estiveram presentes na plateia o cineasta Luiz Sérgio Person e a atriz Tereza Raquel, prestigiando o evento.

O ano de 1975 brindou o grupo com diferentes experiências, aprendizados, perdas e ganhos, mas o saldo final permanecia positivo. Após o desânimo da censura de Jurupari, a guerra dos sexos, uma nova rota foi pensada culminando em um novo eixo de trabalho: as comédias políticas. Permanecendo o lado satírico e debochado do grupo, com refinamento teórico e estético, viria a seguir *As folias do látex*.

4.4 Projeto político: a comédia como estratégia

Ao deixarmos o terreno da poesia indígena, e ao invadirmos o terreno pantanoso da medíocre história regional, tocamos no nervo exposto, ferimos as sensibilidades [...] e o que vimos foi crescer pouco a pouco uma barreira de má vontade contra o nosso trabalho (SOUZA, 1984, p. 44).

Como visto até aqui, os anos 1950 e 1960 foram permeados de peças realistas que mesclavam arte e política, mas a década de 1970 representou um novo olhar para formas e temas muito discutidos nas escolas teatrais, como a Escola de Arte Dramática (EAD), fundada

²⁴⁹ Sua pesquisa envolve a obra do dramaturgo gaúcho Qorpo Santo, precursor do teatro do absurdo no Brasil. Diretora e dramaturga, é uma importante referência feminina da região.

em 1948 e a Escola de Comunicações e Artes – Departamento de Teatro (USP), fundada em 1966. E não há como não citar *O Rei da Vela*, ainda no fim dos anos 1960, como peça-chave desse período, tanto pelo conteúdo que revela assuntos privados ao âmbito público, quanto pela forma tropicalista e antropofágica adotada pelo diretor Zé Celso na montagem do Teatro Oficina. Essas premissas seguiram nas peças *Galileu Galilei* e *Na Selva das Cidades*, cujas estéticas adotadas podem ser assemelhadas à proposta tesquiana, pois o Oficina trabalhou sob “a carnavalização e a subversão de normas e comportamentos” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p.178), aspectos também explorados em *As folias do látex*.

Guinsburg e Patriota afirmam que há uma diferença contundente nos artistas que faziam teatro até o golpe de 1964 e os que permaneceram em atividade. Antes não havia uma rede de comunicação que integrasse a todos e divulgasse o que estava sendo feito ou em voga,²⁵⁰ situação essa ainda mais agravante no norte do país, pois Manaus recebeu a televisão somente na década de 1970. O TESC atravessou esse período, ainda que limitado em vários aspectos, afinou-se a uma pesquisa histórica, unindo forma e conteúdo no mesmo processo, promovendo um debate político único sobre a história moderna da região.

A montagem de *As folias do látex* representa um ponto de virada das encenações que vinham sendo produzidas, resultando num posicionamento político objetivo e estratégico envolvendo a comédia, caminho norteador para mais duas montagens: *Tem Piranha no Pirarucu* e *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, categorizadas pelo autor como comédias políticas. Assim como o Teatro Oficina, dadas as suas proporções, a plateia do TESC também era, geralmente, composta de uma classe média de universitários, intelectuais da cidade, professores, artistas..., e o discurso do Oficina era de brutalizar o espectador, escancarando sua verve mais doentia. O “Oficina atacava as idéias [sic] e imagens usuais da classe média, os seus instintos e sua pessoa física”, como identificou Schwarz (1992, p. 86), ainda que haja sérias contradições em seu discurso. O projeto do Oficina, muito mais aliado ao estético do que necessariamente ao político, apostava no espectador individual como elemento de transformação, não pela via da empatia, mas pela via da identificação satírica e grotesca

Se tomarmos este público em seu conjunto, a única possibilidade de submetê-lo a uma ação política eficaz reside na destruição de seus mecanismos de defesa, de todas as suas justificações maniqueístas e historicistas [...] Trata-se de pô-lo em seu lugar, de reduzi-lo a zero. O público representa uma ala mais ou menos privilegiada desse país [...] O teatro tem necessidade hoje de

²⁵⁰ A atriz Walderez de Barros, em depoimento, afirma que a geração de 1970 não fazia ideia do teatro desenvolvido cinco anos antes, cobrados muitas vezes por coisas que não se tinha dimensão, e que sua geração (1970) fez seu teatro surgir a partir de uma turbulência política, ambas as convivências por vezes era difícil (GUINSBURG e PATRIOTA, 2012).

desmistificar, de colocar este público em seu estado original, frente a frente com a sua grande miséria, a miséria do pequeno-privilegio obtido em troca de tantas concessões, tantos oportunismos, tantas castrações... (CORRÊA apud SCHWARZ, 1992, p. 85).

O conjunto de comédias políticas do TESC certamente trouxe consequências e impasses nas relações estabelecidas, principalmente com o poder público, e à medida em que o grupo avançava num debate estético e político, era cada vez mais atacado, perdendo espaço na imprensa. Por outro lado, tais montagens tinham êxito de público e mais uma vez demonstravam a capacidade de alcance e nível técnico, tornando-se trabalhos memoráveis e importantes no cenário teatral.

O projeto de *As folias* foi anunciado na ocasião do sétimo aniversário do TESC, com direito a coquetel, exposição de croquis dos figurinos, maquete de cenário etc. (AZANCOTH, 1993) e no mês de janeiro de 1976²⁵¹ iniciou-se efetivamente o processo da peça, escrita e dirigida por Márcio Souza. *As folias*, segundo Azancoth (1993), foi a montagem mais cara do grupo, por consumir toda a verba anual de produção, uma ajuda da Fundação Cultural do Amazonas, e mais uma contribuição pessoal do grupo.

O trabalho de pesquisa da fase do ciclo da borracha foi tão intenso quanto o processo de montagem. Novamente a realização de seminários e pesquisas foram metodologicamente adotados e por meio dos estudos do período, já realizados por Souza para seu livro “Galvez, imperador do Acre”²⁵² facilitavam a leitura desse contexto histórico²⁵³. A peça basicamente é uma releitura do passado, sob o viés do ciclo da borracha, revelando as contradições e o interesse internacional sempre presentes na Amazônia. Assim, constroem-se metáforas e figuras alegóricas que evidenciam a alienação em que as camadas, sobretudo a burguesia, estavam envolvidas.

O que poderia ser uma tragédia em torno dos fatos tornou-se, pela comédia, um meio de ferir e instigar (SOUZA, 1984). A linguagem assumida por Souza foi a de um *vaudeville*, segundo ele, esta forma fragmentária de teatro contribuía a um acúmulo de informações de um mosaico às avessas sobre o período:

²⁵¹ Segundo Souza (1984) os primeiros encontros de discussão sobre a peça ocorreram em setembro de 1975 e no livro “Tesc: nos bastidores da lenda”, de Costa e Azancoth (2009), consta o mês de dezembro de 1975.

²⁵² Inclusive a peça foi o mote para que Souza reformulasse inteiramente o manuscrito de *Galvez*, escrito em 1967 e publicado em 1976 (SOUZA, 1984).

²⁵³ Importante ressaltar que no ano seguinte, em 1977, foi publicado o seu livro “A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo”, com ensaios críticos sobre a região amazônica, principalmente do período do fausto, a que dedica alguns capítulos de análise, sendo um deles intitulado “A vida como um *vaudeville*”. A pesquisa balizou o grupo, por sua vez, que retroalimentou a publicação do livro.

E por que um *vaudeville*? Porque o que moveu o ciclo da borracha foi o ódio e a cobiça. *Vaudeville*, modelo de teatro de irresponsabilidade burguesa, voz dos centros urbanos, sofisticação trocada em miúdos para as plateias menos exigentes. Um teatrão arrastado para os temas baixos e para a irreverência consentida [...] *As folias do látex*, um *vaudeville* da ironia da história, uma releitura sem preconceitos e uma advertência que caminhando de um caso histórico também pretende discutir a linguagem e as possibilidades do teatro brasileiro. É um teatro feito na província, grosso, sem técnica, limitado e arrebatado apenas pela necessidade de pôr em debates os problemas de sua região e de seu tempo (SOUZA, 1984, p. 45-47).

Diante de tal afirmação faz-se necessário entender a lógica do autor para utilizar esta definição, pois no nosso entendimento a peça não se encaixa no modelo de *vaudeville*.

Figura 18 – *As folias do látex*, 1975. (1)

Arquivo TESC/ doação Márcio Souza. Museu Amazônico da UFAM.

Figura 19 – *As folias do látex*, 1975. (2)

Arquivo TESC/ doação Márcio Souza. Museu Amazônico da UFAM.

Figura 20 – *As folias do látex*, 1975. (3)

Arquivo TESC/ doação Márcio Souza. Museu Amazônico da UFAM.

Uma possível associação pode ser feita pela diferente compreensão que o termo recebeu em distintos países. Nos Estados Unidos, por exemplo, Veneziano (1996) – referência na pesquisa sobre teatro de revista – citando David Evan, explica que por volta de 1842 havia um gênero chamado “trovadoresco” que mesclava, em sua primeira parte de três (na chamada “miscelânea”) o teatro de variedades e o *vaudeville*. Nesta categoria havia trocadilhos, intervalos com músicas ou danças, virtuosos dos atores, números de coro, entre outros. Aponta-

se que tal miscelânea foi o que deu origem ao *vaudeville* moderno. Nos Estados Unidos e na Inglaterra seu significado diferencia-se da França, onde teve origem, “aplicando-se ao teatro de variedades, às sequências de canções, danças e esquetes que se constituem um show” (VENEZIANO, 1996, p. 24).

Veneziano afirma que o *vaudeville* são peças de intriga complicada e que, assim como a revista, nasceu nas feiras no século 18, mas está diretamente ligada às canções de estribilhos e bordões do poeta francês Oliver Basselin, numa região conhecida como Vale do vira (*Val de vire* ou *Vau de vire*), por isso “*vaudeville*”. As ações do gênero, por sua vez, estão ligadas a equívocos e acontecimentos extraordinários ao protagonista. No entanto, sua ação não se pauta no detalhamento dos acontecimentos.

No “Dicionário do Teatro Brasileiro” *vaudeville* é uma palavra de origem francesa que designa comédia musicada “cheia das mais complicadas situações” (PAVIS, 2009, p. 345), conhecidas como “quiproquó”, surgida *a priori* como canção popular e posteriormente como *comédies en vaudeville*, cujas paródias eram cantadas também pelo público. Ou seja, o gênero francês surgido no século 15, desenvolveu-se no século 18 e sofreu uma grande variação no século 19. Enquanto comédia ligeira “consiste na comicidade das situações, no encadeamento dos acontecimentos, de uma forma que se assemelha a uma reprodução mecânica da vida”, segundo Guinsburg (2009, p. 346), para Pavis (2008, p. 427) o *vaudeville* é “um exagero muito artificial de uma certa rigidez natural das coisas” e tem no teatro de *boulevard* seu herdeiro.

O Dicionário afirma que não se teve, em essência, um repertório de *vaudeville* no Brasil, o nosso teatro musicado ficou conhecido como “teatro de revista” ou “operetas”, e o gênero “burleta”²⁵⁴ seria o exemplo mais próximo do *vaudeville*. Neves (2015) afirma também que houve um processo de “abrasileiramento” dos gêneros, incluindo os costumes nacionais à dramaturgia:

A presença da música em cena revela um terreno fértil para a recepção das operetas a partir de meados do século 19, por sua vez, a sua nacionalização é mediada por um dos gêneros dramáticos mais persistentes do teatro brasileiro, a comédia de costumes, cujo aproveitamento pelos autores passa pela incorporação de ritmos musicais como o lundu, a modinha, etc. (MACIEL apud NEVES, 2015, p. 66).

²⁵⁴ Seu maior exemplo é *A Capital Federal* de 1986, de Artur Azevedo, “cuja estrutura tem o movimento do *vaudeville* francês com todas as suas convenções” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009). Segundo Veneziano (2006) *A Capital Federal* é uma opereta, apesar de ser comumente confundida com revista, pois Azevedo eliminou as alegorias, o *nonsense* e o sobrenatural característicos deste gênero.

Para completar a discussão, Faria comenta que a “burleta” pode ser considerada uma criação brasileira, justamente por vir das experiências dos autores trabalhando sob formas diversificadas do teatro cômico e musicado:

Depois de escrever comédias, operetas, paródias, revistas e mágicas, homens de teatro como Artur Azevedo e Moreira Sampaio, para citar os mais proeminentes na época, podiam exercer sua criatividade com a elaboração de peças que não precisavam seguir um modelo pré-determinado (FARIA, 2016, p. 157).

Entretanto a “burleta”, apesar de possuir viés satírico, não permite a caricatura de pessoas reais, ao contrário do teatro de revista. O teatro de revista é um espetáculo ligeiro que mescla “prosa e verso, música e dança e faz, através de vários quadros, uma resenha dos acontecimentos, passando em revista os fatos da atualidade, utilizando caricaturas engraçadas”. Seu grande intuito é a diversão do público, sem excluir uma constante: é político e muito crítico (VENEZIANO, 2006, p. 34). No decorrer do tempo sua composição tornou-se fragmentada, após o prólogo, o fio narrativo funciona apenas para ligar os quadros, criando unidade. “A Revista transformou-se em show de variedades ou revistas de virar a página” (VENEZIANO, 2006, p. 35).

No caso da peça tesquiana provavelmente Souza inspirou-se no modelo de *vaudeville*, mas concretizou de fato um espetáculo de variedades. Rodrigues (1988) aponta-o como *music-hall* em uma avaliação sobre a obra. O *music-hall* (sala de música) foi um gênero de teatro surgido nos Estados Unidos, que chamava-se *cabaret* na Idade Média e na França ficou conhecido como café-concerto, com número de músicas, esquetes, circo e cenas de grande efeito visual. No final do século 19, os ingleses batizaram como *music-hall*, também conhecido como espetáculo de variedades, pois passaram a produzir números mistos, assim como as revistas francesas.

O primeiro *music-hall* de Paris chamava-se Folies-Bergère, criado em 1860 e funcionou até 1992. Por sua vez, a palavra *folies* que nomeia essa casa significa “loucura e extravagância” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 346). No Brasil, a palavra “folias” foi empregada para denominar o gênero e nos Estados Unidos os significados de *follies* e *music-hall* são praticamente os mesmos. Portanto notamos que a semelhança entre os gêneros: café-concerto, *music-hall*, *vaudeville* e teatro de revista à francesa, aconteceu a partir de 1900, quando as apresentações adotaram números de teatro de variedades e, posteriormente, difundindo-se e sendo adaptado pela *Broadway*.

Baseando-se nestes preceitos, o título *As folias do látex* remeteria a “As loucuras do látex”, “As extravagâncias do látex”, referindo-se à derrisão social dos tempos gomíferos²⁵⁵. Rodrigues (1988) faz uma leitura da estrutura da peça tesquiana como um *music-hall*, emprestando elementos de outros gêneros, como o *vaudeville*. Essa assimilação já fora realizada por grandes dramaturgos e diretores do século 19, como Brecht e Meyerhold, que empregaram em seus trabalhos elementos circenses e formas populares, questionando o limite do teatro no teatro e contrapondo-se às formas tradicionais comumente utilizadas. Sendo assim, Souza propõe uma paródia – jogo consciente com a inadequação entre forma e conteúdo (ROSENFELD, 2018, p.156) – do gênero como metáfora ao período histórico em questão, através da deformação, do exagero e da caricatura, acentuando-se a teatralidade²⁵⁶ como meio farsesco de representação da classe burguesa.

Pinto (2013), ao organizar a obra de Souza, classifica *As folias* como “Chanchada Amazônica”. Tendo como elo principal o cinema, as chanchadas basicamente eram comédias populares de baixo custo. Segundo o autor, ao organizar as peças como chanchadas referia-se apenas à ligação de Souza com o cinema, “sem a pretensão de mudar os gêneros nos quais ele classificou suas criações – *vaudeville* e revista” (PINTO, 2013, p. 40).

Alguns exemplos no Brasil misturaram, a seu modo, as diversas estéticas e estruturas vistas até aqui. *Farra da Terra*, por exemplo, foi o último espetáculo do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, em 1983, é considerada uma peça-show, que convidava o espectador a uma viagem por estações em cenas independentes e simultâneas, utilizando recursos eletrônicos e imbuindo-se de elementos épicos. Segundo Fernandes: “Personagens, movimentos, imagens, músicas, são propostos de forma concomitante, num mecanismo de amearhar referências totalmente despreocupado com linearidade narrativa ou tensionamento dramático” (2000, p. 15-16).

Em 1985, foi montada *Ubu, Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes*, pelo grupo

²⁵⁵ Adjetivo referente àquilo que dá ou tem goma (látex).

²⁵⁶ Sílvia Fernandes (2011) problematizou o conceito de teatralidade, convergindo com o pensamento de diversos estudiosos, principalmente do campo da performance e performatividade. Pavis (2008) atrela o significado do termo à encenação, aquilo que no texto teatral ou no espetáculo é especificamente cênico e contrapõe-se à realidade. Toda essa visão corresponde, segundo a autora, a um olhar sobretudo ao trabalho dos diretores desenvolvidos no início do século 20, tendo em Meyerhold, com a biomecânica e suas técnicas, o exemplo maior do uso da teatralidade. Féral (2015) afirma que a teatralidade pode ganhar conotação pejorativa, dependendo de quem a opera. Para Stanislávski, tem a ver com o desvio do real, efeitos excessivos. A teatralidade do teatro realista estaria na busca do “natural” como artifício teatral. Em contrapartida, Meyerhold designa o teatro enquanto teatro, e não como realidade, privilegiando em cena o realismo grotesco, lembrando ao espectador que está no teatro. Nos limitaremos aqui a considerar a teatralidade proposta pela peça como um jogo cênico, que evidencia os recursos do próprio teatro, estilizando e reforçando os aparatos ilusórios e artificiais. Sarrazac (2012) expõe ainda tratar-se de diversas teatralidades, a do texto, a do ator, a da cena... ligadas à historicidade que fundamentam suas obras.

Ornitorrinco, dirigida por Cacá Rosset, baseada em cinco peças do chamado “ciclo Ubu” do autor francês Albert Jarry.²⁵⁷ Em *Ubu* a anarquia e a mescla de linguagens já era utilizada, o que prospectou no diretor Cacá Rosset montar um espetáculo arrojado e moderno, misturando circo, música e teatro. Seu modelo seria o “*music-hall* e o circo, pois do ponto de vista formal ele se aproximaria de um show” (FERNANDES, 2000, p. 224). Assim como as produções do grupo Pod Minoga, que encontrava sua força na criação coletiva e na plasticidade, arriscando linguagens de mímica, circo, artes plásticas e teatro de revista. Certamente todos estes foram representantes importantes deste ecletismo de linguagens e apropriação desses estilos, “abrasileirando-os”.

Voltando-nos ao teatro engajado, encontramos um exemplo de peça brasileira com alguns desses elementos em *A revolução na América do sul*, escrita em 1960 por Augusto Boal e dirigida por José Renato. A peça apresentava certa anarquia, porque originalmente foi concebida para passar-se num circo, seu intuito, portanto, não era fazer uma análise de personagem diante de um problema e para isso recorreu a elementos técnicos do cinema e às formas épicas do circo. Embora o trabalho não fosse realista, Boal afirma que partiu do realismo para realizá-lo. As raízes da peça encontram-se em Aristófanes, com similaridade a Brecht pelo didatismo, inclusive das canções (segundo crítica de Sábato Magaldi), contendo a alegria da farsa primitiva misturando-se “com estímulos imediatos da experiência nacional – a revista e o circo” (CAMARGO, 1996, p. 58-59). A peça foi bem recebida, mas alguns críticos da época consideraram-na como uma revista da praça Tiradentes (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, s/d). Camargo (1996) ainda propõe que a peça de Boal é uma das primeiras experiências de teatro épico no Brasil, por conter traços do teatro de revista que, por sua vez, traz elementos usados pelo próprio Brecht.

Convém ressaltar que até pouco tempo atrás, conforme Camargo analisou, o teatro de revista ainda passava por associações rasas com o “teatro de rebolado” e chanchadas. Nos anos de 1940, no Brasil, houve diversos espetáculos de revista luxuosos, principalmente promovidos pelo premiado produtor de teatro musicado Walter Pinto, e por isso alguns produtores, visando aumentar sua bilheteria, passaram a nomear todo o tipo de show de variedades como revista, insistindo

na exibição nudista como chamariz e produziram espetáculos às pencas. Em pouco tempo esgotou-se o filão. Pior. Contribuiu para que as pessoas tivessem uma idéia [sic] totalmente distorcida em relação ao gênero que desaparecia.

²⁵⁷ Jarry (1873-1907), foi um poeta, romancista e dramaturgo simbolista francês e mais conhecido pela obra *Ubu Rei*, de 1893. A peça é considerada precursora de algumas tendências do século 20, como o teatro do absurdo, responsável por uma nova concepção de teatro assumidamente teatral (FERNANDES, 2011).

E, pior ainda, mostravam espetáculos muito malfeitos e mal-acabados. Estavam, agora, longe de serem tomados como espelho da produção da época. Difícil enquadrá-los como espetáculos de revista (VENEZIANO, 2006, p. 281).

Esse tipo de produção recebeu o nome de “Teatro de rebolado”.

Vemos como exemplo de uma maior falta de recepção do teatro de revista o crítico Sábato Magaldi, que ignorou a produção de Artur Azevedo, considerado um dos maiores autores do gênero, enfatizando em sua obra somente o “teatro sério” composto por comédias e dramas. Por outro lado, Camargo destaca a opinião do crítico Delmiro Gonçalves, entusiasmado com a peça de Boal:

Pela primeira vez em nosso teatro, todas as formas e técnicas foram usadas descaradamente e sem medo (digamos assim) para atingir a um efeito desejado: circo, revista, canções, chanchada, farsa, com um despudor, uma entrega total que nos faz vislumbrar caminhos até agora impensados e que ansiávamos ver empregadas em nosso teatro, para uma nova procura, para uma revisão necessária e total (GONÇALVES apud CAMARGO, 1996, p. 59).

A autora ainda afirma que a peça de Boal aproximava-se do novo rebento (o cabaré) produzido na França no século 19, o *music-hall* e a revista do ano, que chegou ao Brasil através de Portugal.

Para pensarmos em pontos semelhantes, vamos pontuar algumas características do teatro de revista que estão presentes na peça tesquiana, e vale ressaltar que neste gênero é possível encontrarmos de tudo: “músicas, piadas, cômicos, vedetes, críticas políticas e satíricas, bailados, esquetes e até quadros dramáticos” (VENEZIANO, 2006, p. 151).

Contudo a revista tem um esquema matemático e obedece a uma sólida estrutura. Iniciaremos pelo prólogo, elemento obrigatório, geralmente contém música e apresenta a companhia ao público, o que ocorre em *As folias* quando o Mestre de cerimônias anuncia a companhia Vitória Régia. Logo após, há diversos quadros que são interligados por um fio condutor, que não necessariamente obedece a uma sequência lógica. Nesses quadros, como já visto, são contidos diversos tipos de números e um que destacamos na peça é o “número de cortina”. Consiste em uma breve apresentação em dupla, trio, monólogos, canções, piadas, servindo para distrair o público na mudança de cenário. Isso ocorre, por exemplo, no diálogo entre os seringueiros no quadro retratando a guerra do Paraguai. Há ainda os quadros de fantasia com bailados e glamour; as alegorias (seringueiras, Amazônia); o *double-sens*, expressão

francesa para denominar duplo sentido, que trazia o caráter sexual ao espetáculo, mas sem se rebaixar; as finalizações apoteóticas de cada quadro; personagens-tipo, sem aprofundamento psicológico, muitas vezes representando figuras históricas e, é claro, a presença forte da sátira política no texto.

Contrariando as opiniões divergentes, eram comuns as sátiras políticas nas revistas, ao passo de muitos atribuírem seu esfacelamento à proibição pela censura. Essa era uma marca registrada desde as peças de Aristófanes. Veneziano (2013) compara a semelhança entre o teatro de revista e o épico quando o primeiro desarticula-se até as fronteiras do burlesco, eximindo-se de uma análise de comportamento ou de personagem. Assim, afasta-se do modelo aristotélico e aproxima-se do épico, conforme Brecht escreveu, em 1931, no “Ensaio sobre a ópera”, onde refaz a cena de *Mahagonny* explicando que cada cena existe por si mesma e não em função de outras. No caso, a ação no teatro de revista não obedece à ordem aristotélica de conflitos, mas costuma ser estimulada pelo físico, pelo comentário e pela narração, que resulta nessa aproximação ao teatro de Brecht.

Partindo desses pressupostos *As folias do látex* carrega as mesmas fontes de concepção, desde a arquitetura cênica (elementos), à criação das personagens, figuras alegóricas pioneiramente vistas na criação de Artur Azevedo, que empregava alegorias onde os atores representavam: ruas, teatros, países etc., avançando também em conceitos mais complexos como política, calamidades públicas, entre outros.

O caminho seguido por Boal optou por caracterizar as alegorias de forma mais específica: a imprensa representada por um jornalista a favor da política vigente; o capital nacional representado por um milionário e o imperialismo pela figura dubia um anjo que fala inglês. A personagem do anjo é identificada por Camargo (1996) em Artur Azevedo como o “anjo da humanidade”, citado na revista “O Rio de Janeiro em 1877”. Outra figura de anjo explorador pode ser vista também na peça *Roda Viva*, escrita em 1967 por Chico Buarque.

Tais recursos utilizados como alegorias, figurando dubiedades e contradições, foram ferramentas importantes de críticas sociais para desmascarar, de certo modo, o esquema imperialista, trazendo à tona a exploração do capital internacional e o processo de dependência, neste caso da economia brasileira, que por sua vez, explorava a classe proletária e subdesenvolvida, exemplificada nas peças de Boal e Souza.

4.4.1 Processo criativo

O processo de *As folias do látex* significou um caminho norteador nas futuras montagens, aproximando-se dos desejos almejados pelo grupo. Para isso, partiram de duas premissas de investigação: o quanto a temática do ciclo da borracha poderia “render em termos de espetáculo teatral” e como desarticular esse período da visão dominante (SOUZA, 1984, p. 109).

O grupo foi dividido em três equipes, a primeira encarregada das informações do processo histórico-social do Amazonas, no período de 1880 a 1918; a segunda levantou no mesmo período a relação da Amazônia com o mercado internacional e a terceira buscou informações sobre as produções culturais e o teatro desenvolvido na mesma época. O trabalho de campo envolveu consulta a acervos, livros, jornais, entrevistas, iconografias e tudo o que pudesse colaborar com os temas, entretanto, o material escasso indicava um grande desafio, pois constatou-se que a maior parte dos estudos interpretativos sobre a região foram escritos por estrangeiros, de modo superficial. A primeira equipe levantou dados e estatísticas que entraram no trabalho. A segunda, encontrou ligações interessantes entre a Amazônia e a segunda revolução industrial. E a terceira, segundo Souza, foi a mais satisfatória por encontrar uma produção cultural de arte e literatura “alienada e medíocre”, apoiada na escola parnasiana, com um teatro afeito ao liberalismo burguês cuja linguagem, segundo o autor, era o *vaudeville*, “ainda que muitos dramalhões, comédias e óperas participassem dos repertórios das companhias” (SOUZA, 1984, p. 110).

A descoberta maior foi ver que os artistas do período, em sua maioria, eram também comerciantes e empresários de seringais, representando em suas obras um mascaramento da brutalidade ocorrida neste ambiente de exploração, segundo uma visão dominante, romantizando tais relações sociais. Importante salientar que a visão sobre a literatura e a música são discutidas por Márcio Souza no livro “A expressão Amazonense”, de 1978, e a partir desse estudo é construída uma crítica da arte feita no período, reforçada em *As folias* como trilha sonora.

O título da peça surge então da análise desses dados, unindo as fontes encontradas pelas três equipes, para mostrar o lado oposto da história oficial, o lado da crítica e do revisionismo não pueril, e para isso, a elaboração dos seminários teve papel fundamental na coesão do trabalho. A peça resultou, portanto, em uma sucessão de quadros semiautônomos que desmistificam a modernização urbana e social do Amazonas.

Os seminários poderiam ser abertos, com convidados, ou fechados, e a partir deles

notava-se inclinações na escolha da linguagem, pois se a época indicava um delírio coletivo e frenético e ainda um espírito derrotista e moralista, a comédia serviria para atacar estas figuras sociais. Surgiu, desse modo, a ideia de se fazer um *vaudeville*, descrito como um “tipo de teatro fragmentário, capaz de suportar um painel bastante amplo, dramaturgicamente suficiente para levar ao público os diversos desdobramentos do período histórico, sem a chatice dos catecismos políticos primários” (SOUZA, 1984, p. 112). De forma a fugir do panfletarismo ideológico ou messiânico, a sátira – peça que ataca os vícios e os ridículos de seu tempo (SARRAZAC, 2012)²⁵⁸ – foi a arma estratégica para diluir a versão hegemônica, ou ainda, “o humor é a arma mortífera contra a alienação” (JORNAL DO BRASIL, s/d).

Enquanto isso, a dramaturgia era escrita e discutida continuamente pelos outros membros, redigida conforme o avanço do trabalho de leituras, apontando para o excesso de dados históricos responsáveis por enfraquecer a força dramática textual. O passo seguinte foi a realização de um estudo crítico e analítico da dramaturgia, etapa que muitas vezes já definia a escolha dos atores para certos personagens, respeitando a disponibilidade e as aptidões técnicas. No caso de um musical como *As folias*, envolvendo números de canto e dança, a escolha dos atores entre um elenco de dezesseis componentes foi decisiva para alguns papéis.

Todos os exercícios atoriais empregados pelo grupo eram especificamente pensados para cada trabalho, focando nos objetivos de acordo com a necessidade da peça.

Em *As folias* além dos desafios de estudar técnicas específicas, ressaltamos que o grupo vinha de uma linha de peças com temáticas indígenas que privilegiavam o lado dramático, portanto, para este processo foram necessários muitos exercícios práticos, improvisos livres e de construção de estereótipos reproduzidos intencionalmente para chegar ao refinamento da peça. Partindo desse pressuposto, as cenas-chave foram criadas pelo improviso dos atores, culminando na adesão de uma nova personagem, a pianista Ernestina Rio Negro, criada por Ediney Azancoth. O ator questionou o diretor durante a cena inicial, interpretada por dois atores mais jovens que deveriam dar uma carga saudosista dos tempos áureos. Pela juventude nitidamente presente, era difícil alcançar o que se esperava, logo, a personagem de uma senhora, Ernestina, que tocava no piano marchinhas e maxixes, traria o tom saudosista para a cena (AZANCOTH, 1993).

Embora o trabalho de construção de personagens se apoiasse nas técnicas de Stanislávski, como a gênese da personagem, reconhecido por Souza (1984), o foco não estava no viés psicologizante dessa construção, mas na ideia de apoiar-se na “compreensão histórico-

²⁵⁸ Sarrazac ainda afirma que a sátira, acentuada pela comicidade caricatural, baseia-se na realidade das situações e dos problemas sociais, misturando fantasia poética e convencionalismo.

política dessas personagens. Uma compreensão tanto dramática quanto nas suas relações com a estrutura de classes” (SOUZA, 1984, p. 115). E para isso, junto à biografia fictícia elaborada para cada personagem, os atores incluíam também seus dados históricos, evitando, segundo o autor, o psicologismo exacerbado e a excessiva carga de subjetividade. Entre os personagens históricos destacam-se: o governador Eduardo Ribeiro (realizador da construção do Teatro Amazonas, nomeando Manaus como “A Paris dos Trópicos”); o casal de cientistas Luiz e Elizabeth Agassiz (defensores do criacionismo e do racismo científico); o Conde italiano Ermanno Stradelli (etnólogo voltado às culturas indígenas); Euclides da Cunha (escritor e jornalista) e Plácido de Castro (guerrilheiro que arregimentou seringueiros contra a posse do território do Acre pelos bolivianos). O processo dessas biografias, escritas minuciosamente, serviu também como meio de promoção da peça, pois uma semana antes da estreia pequenas notas foram veiculadas nos jornais que abordavam o ciclo da borracha. Essas notas despertavam a curiosidade e a legitimidade dos fatos, pois a existência de uma personagem, como Ernestina Rio Negro, ganhadora de uma importante biografia numa coluna do jornal *A Crítica*, extrapolava os limites da ficção, de acordo com Costa e Azancoth (2009).

Outra parte importante da estrutura foi a dança, cerne do trabalho e grande desafio para um elenco despreparado corporalmente. A coreógrafa Ida Vicenzia, presente desde o início do processo, alimentou-se dos dados mostrados nos seminários, buscando uma qualidade nas paródias das danças. Uma das cenas-chave da peça era a inauguração do Teatro Amazonas, quando da estreia da ópera “La Gioconda”, de Amilcare Ponchielli, e do balé “A dança das horas”. A partir de uma investigação em torno das fontes, Vicenzia optou por demonstrar na paródia do balé a loucura do governador Eduardo Ribeiro, cuja causa da morte foi suicídio. Logo, transformou a coreografia numa mescla entre “o cômico e o desesperador”, a fim de evidenciar a disputa pela Amazônia, simbolicamente representada na figura de uma mulher (SOUZA, 1984, p.116). Outro exemplo onde a dança teve papel fundamental enquanto narração foi na demonstração das relações de poder na exploração da borracha. A ideia surgiu de uma frase dita durante os seminários por Plácido de Castro: “exploração bárbara e vampírica da seringueira”. A concepção dos exploradores, representados pelo americano, pelo britânico e pelo coronel de barranco, eram trajes de vampiros que atacavam as seringueiras, alegoricamente representadas pelas coristas dançando *cancã*. Em seguida, entravam os seringueiros que, ao tentar explorar, acabavam entrando na dança das seringueiras, demonstrando, mais uma vez, a cadeia opressora do processo.

A estética do cenário revelava o tom paródico, com seringueiras pintadas em um tecido ao lado do palco ornamentado de galhos e folhas suspensos, simulados por retalhos, e ao fundo

uma rotunda negra com uma pequena tela branca, também suspensa, para a projeção de *slides*. Ao centro, uma grande pintura do Teatro Amazonas. Toda a estética era em preto e branco, inclusive os figurinos dos atores (COSTA; AZANCOTH, 2009).

Geralmente as produções demoravam em média doze semanas, com quatro horas de ensaio por noite, e estipulava-se terminar o processo sempre uma semana antes da estreia, pensada para a preparação da iluminação e ensaios abertos com amigos convidados, já com figurinos e cenários.

4.4.2 *Forma e conteúdo*

O texto possui dois atos, prólogo e epílogo que se passam no presente e abrangem a história da ostentação do látex em Manaus no período de 1743 a 1918.²⁵⁹

Prólogo: cortinas fechadas e um velho piano no proscênio. A personagem Ernestina Rio Negro entra com o auxílio do mestre de cerimônias, saúda o público e em seguida toca a música de Ernesto Nazareth “Coração que sente”, de 1903. Durante a canção, algumas notícias de jornais são projetadas, como a repressão de uma manifestação pacífica da classe operária na Rússia, em 1909, e a apresentação de *A dama das Camélias* no Teatro Amazonas, em 1910. O mestre de cerimônias rememora em seu discurso o período como se fora um sonho ou mesmo um doce pesadelo, fazendo alusão aos soldados da borracha, aos seringueiros afetados pela malária e às condições deploráveis em que se encontravam. Dona Ernestina prossegue dizendo que não faz mais sentido lembrar disso: “Alguém mais sabe o que aconteceu? Na verdade, acho uma graça tudo aquilo, uma graça” (Prólogo). A fala demonstra certa indiferença e alienação da personagem, em um saudosismo que desconsidera o processo histórico para dar vazão ao senso estético, algo que permeará a personagem e muitos outros. Outra fala sua refere-se aos amazonenses como “refinados” por causa da influência europeia na cidade.

Uma atriz, vestida elegantemente, aproxima-se e prossegue na conversa. Todos comentam tematicamente sobre Manaus, uma terra sem memória. O mestre de cerimônias tem falas em francês ao longo do espetáculo e neste prólogo é usada como referência ao seu avô, denotando a estreita relação da cidade com a Europa. Ao fim da trilha musical entram dois índios caricaturados para levar a pianista, posicionada sobre um praticável, à lateral do palco. Este início estabelece o horizonte de expectativas da peça, lançando mão da memória popular

²⁵⁹ Todas as citações do texto *As folias do látex* encontram-se no livro: SOUZA, Márcio. **Comédias políticas**. São Paulo: Marco Zero, 1997, pp. 69-121. Utilizamos também a versão digitalizada gentilmente cedida pelo autor.

através das personagens – tanto de quem viveu a época, como Ernestina, como de uma geração mais jovem que ouve falar, representada pela atriz – na intenção de recuperar episódios do período gomífero. Interessante notar esta camada do presente, nomeada de prólogo e ver como Souza brinca com essa ordem, pois enxergamos o exemplo do “prólogo” – da estrutura do teatro de revista – quando a fictícia Companhia Vitória Régia desfila suas figuras.

Cena um do primeiro ato: as cortinas abrem-se, o cenário simula uma floresta tropical e na tela branca projetam-se notícias históricas relevantes, enquanto o mestre de cerimônias narra a expedição de La Condamine, ao som de “*Allegro*”, de Offenbach. Entram Charles de La Condamine e os dois indígenas de caracterização estilizada. No lugar das penas que ornamentam os cocares e as tangas, há plumas de espanador e outros apetrechos carnavalescos e usam maquiagem caricata. Os dois índios correm atrás de uma bola de *cernambi*,²⁶⁰ como numa partida futebolística. Durante o jogo, Condamine narra, simulando a escrita de uma carta destinada a *Mon Cher* M. de Voltaire, essa curiosa experiência e também descobertas sobre a floresta e os nativos da região. Ao final, tira um apito do bolso e interrompe a partida. Todos saem. Na cena seguinte, o mestre de cerimônias retorna e anuncia ao público o espetáculo que se sucederá, confirmando o código da metalinguagem e do circo:

Respeitável público. Senhoras e senhores. Gostaram de nosso primeiro número? Teatro também é cultura! Bem vindos ao nosso espetáculo de vaudeville. A companhia Vitória Régia preparou um espetáculo cheio de canções, números de prestidigitação, chistes e facécias, sempre dentro do maior respeito às tradições. (À parte, para os camarins). Tudo pronto aí? (Ato I, Cena II).

O linguajar formal do Mestre de Cerimônias direciona-se figurativamente ao público burguês, classe frequentadora do Teatro Amazonas, remontando aos tempos dos barões da borracha de 1900. A sua figura e a forma como apresenta-se diante do público aproxima-se do apresentador circense. Esse ambiente circense encontra familiaridade também nos seringueiros, que entrarão caracterizados como palhaços. A representação desse mundo dentro da peça é um modelo popular visto pelas vanguardas russas e europeias desde o início do século 20. Segundo Kholer-Rodrigues (1988), este tipo de representação propõe metáforas ao mundo burguês.

O Rei da Vela, de Oswald de Andrade, encenada pelo Teatro Oficina faz referência ao mundo circense e ao teatro de revista, propondo em cena, assim como em *As folhas*, uma sátira

²⁶⁰ Palavra de origem tupi: “é o látex natural que após ser extraído da seringueira é deixado nas canecas para que sofra um processo de coagulação espontânea ou pode ser feito a adição de uma solução ácida para que antecipe sua coagulação” (VIANA AGRO, s/d)

à burguesia com uma encenação de “deboche, anarquismo, irreverência e violência verbal e gestual” (FARIA, 2001, p. 10). Prado reforça abaixo as alegorias presentes na peça, que faz menção

ao confronto imperialista entre nações ricas, representadas no palco por Mister Jones, o Americano, e nações pobres, entre as quais figurava um país de economia arcaica e feudal como o Brasil. Socialmente, que a sexualidade era posta em questão de um modo cru, cínico, debochado, que feria a moral burguesa mais do que qualquer polêmica séria. E teatralmente, que o espírito paródico, corroendo por dentro o próprio texto... (PRADO, 1996, p. 112-113).

Retornando a *As folias*, toda a cena prossegue ao som de “*Chouer des gamins*”, da ópera “Carmen”, de Bizet. O Mestre de cerimônias entretém a plateia até finalmente anunciar o número da fictícia Companhia Vitória Régia, *Caça à riqueza*. Ele narra o desfile, na medida em que aparecem as personagens alegóricas: dois seringueiros maquiados como palhaços; uma moça de vestes simples é a personificação da Amazônia, acompanhada pela figura do português, de longos bigodes; o britânico com trajes do clássico homem desbravador e o americano vestido de *cowboy*. Esses dois últimos passam também a disputar a Amazônia. Consequinte, entram duas prostitutas, nomeadas na peça como cocotes, que parodiam a cultura europeia, além das correntes representadas pelo parnasianismo e positivismo. Os personagens em questão são utilizados pelo autor para instaurar o universo da crítica, tematizando diversas perspectivas do período: ambiental, econômico, cultural e social. A terra cobiçada e disputada é simbolicamente o corpo de uma mulher virginal, aludindo ao campo de atuação de diversas lutas, muitas delas ambivalentes, desde a resistência dos povos indígenas à atuação dos seringueiros, aos donos de terras, sob constante ameaça dos interesses do capital estrangeiro. O ciclo de abuso é representado por figuras genéricas, alusão aos países exploradores da região em diferentes períodos, mostrados ao longo da peça: Portugal, Inglaterra e Estados Unidos. Assim, o dramaturgo enfatiza que “os nomes históricos surgem para reiterar os fatos por suas contemporaneidades, os tipos simbólicos entrelaçam a história da ludicidade crítica da estrutura cômica”²⁶¹.

As cocotes francesas são, em diversos momentos, referência à prostituição, estabelecendo um jogo múltiplo de leitura pelo espectador: a cultura como imposição hegemônica dos exploradores, uma política para o progresso da província pelas nações “mais desenvolvidas” e ao próprio jogo de prostituição fortemente presente no período. Assim, o autor

²⁶¹ Retirado do texto “As Folias do látex: um meta-vaudeville”, sem data, encontrado no acervo do TESC na Funarte.

também critica a classe artística que se alimentou deste ambiente. É possível identificar com este exemplo a pesquisa dos seminários e a tomada de posicionamento do grupo, ao satirizar correntes culturais, como o Parnasianismo.

O universo da obra não se limita à linguagem metateatral, ao jogo do teatro dentro do teatro, mas adota uma postura reflexiva e lúdica. Assim, conforme Pavis (2008), os elementos do espetáculo empregam a enunciação como uma atitude metacrítica.

Os seringueiros são anunciados como “a plebe ignara que nada sabe”. Esses, por sua vez, reclamam da omissão e avançam ao proscênio, tomados por uma atitude de distanciamento, para anunciar o surgimento de teorias de pensadores importantes, como Marx e Tolstói, e noticiando a extinção dos índios Cambebas, descobridores do látex retratados na primeira cena. “O distanciamento faz a obra de arte passar do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica da obra de arte” (PAVIS, 2008, 106). Assim, o mesmo recurso serve para contar as duas fábulas retratadas cenicamente, uma concreta e a outra metafórica.

Enquanto isso, o palco é ambientado como uma plantação de cana de açúcar, próximo a Belém. Em cena estão o português deitado numa rede na casa grande, a Amazônia fazendo bordados, as cocotes à sombra de uma árvore seringueira e, ao longe, o americano e o britânico observando atentamente. A cena é subintitulada como “De como uma nova era tem início sem que ninguém note”.

O lusitano conversa sobre a importância da borracha com os dois seringueiros, subestimando a matéria-prima. Já os seringueiros demonstram saber mais da importância do látex do que seu explorador. A discussão vai virando mímica para evidenciar o foco no britânico e no americano. O diálogo trata do progresso de cada um com a exploração do látex e dos benefícios de ser o abastecedor da cidade, como é o caso do britânico. O americano demonstra a ambição de tomar o lugar do português, insultando seu povo de “semicivilizados nativos”. A cena retorna o foco sobre o lusitano, que expulsa os seringueiros e acalma a Amazônia.

No diálogo seguinte, o português vangloria-se do fato de a Amazônia pertencer ao Grão-Pará, ligado diretamente à Portugal, porém, aparece o britânico e noticia a adesão da Província ao Império do Brasil. Logo, o lusitano transforma-se imediatamente na figura do coronel de barranco, arrancando seu bigode e vestindo-se como tal, saudando a todos como cidadão brasileiro. Os seringueiros aparecem e, compreendendo a nova situação, anunciam ao coronel a alta do látex nas exportações. Rapidamente o britânico e o americano passam a cortejar a Amazônia, que até então não compreendia sua importância. *Slides* são projetados com datas marcantes: o massacre e a extinção da etnia Waiká, em 1834; o fim da escravidão do Amazonas, 1884 e a promulgação da primeira Constituição do Brasil, 1891. A passagem dos

slides, recurso de distanciamento como instrumento narrativo, utilizado desde o teatro de Erwin Piscator, funciona também como transição das cenas.

A Amazônia, o americano, o britânico e o coronel de barranco cantam uma música em formato de tango, composta por Aldísio Filgueiras. A canção romântica carrega a dubiedade da conquista, a disputa dos amantes pelo coração da amada virginal, coração esse cheio de riquezas, objeto de interesse dos exploradores, entretanto, a moça, confusa, não sabe para quem “entregar-se”. *Blackout*.

A cena três se passa em Manaus, no salão do Paço Municipal, na ocasião de uma festa requintada, ao som de “Faceira”, de Ernesto Nazareth. O mestre de cerimônias explica à plateia o envolvimento da Amazônia com outros exploradores, para em seguida anunciar o casal de cientistas Agassiz. Todos bailam e é oferecida ao casal uma bebida típica da região, o tacacá, servido em cuia. Elizabeth recusa com asco, mas o cientista aceita, iniciando uma breve discussão sobre os diferentes costumes entre as duas culturas. O cientista anuncia que quando Manaus for acometida por um período glacial vindo do Equador, finalmente se tornará o centro do mundo, pois sob o calor dos trópicos não há cultura que resista. Após a discussão, entra o vice-presidente da província, Dr. Ramos Ferreira, questionando os ilustres convidados sobre as impressões da cidade. Ramos afirma que seu desejo futuro é aterrar os igarapés para que a cidade acompanhe o progresso, embora tal desejo seja rebatido por Agassiz. O vice-presidente deixa evidente que só quem sofre diariamente com os pernilongos sabe das dificuldades. *Blackout*.

A cena seguinte é narrada pelos seringueiros com dados sobre a valorização do látex. O mestre de cerimônia anuncia o extraordinário progresso da cidade em poucos anos, ilustrado pelo coronel de barranco que fuma notas de mil réis. Entra o britânico cochichando ao americano sobre seu feito de contrabandear setenta mil sementes de hévea plantadas na Ásia. O americano compara a cidade como a nova *Klondike*,²⁶² mas o coronel afirma que a riqueza do látex, diferente do filão áureo, é eterna, pois a seringueira é a árvore que se regenera e compara o ouro com o pecado e a borracha com uma dádiva divina. A cidade dá os sinais de ascensão. As cocotes surgem oferecendo “cultura francesa”, retratada aqui por um jogo sexual: “Cocote dois: Trazemos a moda, o parnasianismo, a civilidade, já fizemos a revolução sexual do século XVIII [...] Uma noite comigo e você sairá culto” (Ato I, Cena V). O coronel de

²⁶² A Corrida do Ouro de Klondike ocasionou uma migração de dezenas de milhares de garimpeiros, entre 1896 e 1899, ao noroeste do Canadá. Quando o ouro foi descoberto por mineradores desencadeou uma grande agitação de garimpeiros para a região. O episódio registrou-se em filmes, minisséries, na literatura, fotografias etc. (BISPO, 2015, p. 05).

barranco beija a cocote e passa a ser influenciado pelo maneirismo francês e pela boa vida regada a produtos importados, crítica ao consumo exacerbado. Ostenta com os exploradores, exigindo companhias de óperas estrangeiras e permitindo a exploração do serviço público pelo britânico. O elenco entra produzido com roupa de gala e dança *a la Broadway*, com direito a *grand finale*, e o que antes era o cenário de uma floresta, por meio de adereços, passa a ambientar uma cidade europeia. O coronel de barranco e o coro de atores cantam uma música sobre os delírios do Coronel, enquanto são projetados dados da crescente economia gomífera. Ao fim, entra o cineasta Silvino Santos com sua câmera à manivela, registrando os feitos.

A quinta cena inicia-se ao som da música “Caboclo Amazonense”, de Babí de Oliveira. Entram os dois seringueiros e narram ao público a quantidade dos produtos de maior importação naquele momento e, posteriormente, fatos marcantes do período. Aparece Eduardo Ribeiro vangloriando-se de seus feitos e de suas obras urbanísticas na cidade, mas em contraponto é xingado pelos seringueiros que contradizem suas afirmações. Na tela são projetadas informações históricas que variam do período de 1890 a 1898. Os atores modificam e recriam o templo das artes, montado como um quebra cabeça, ao som de serras e marteladas que introduzem o musical. Todos cantam “vestidos de operários de romance, de Émile Zola”²⁶³, conforme a rubrica, e inicia-se uma coreografia cuja letra musical destaca as partes do teatro que foram importadas, desde a cúpula de escamas em vitrais vindas da Alsácia às escadarias de ferro forjado de Glasgow. Durante o número, algumas frases curtas são ditas pelo elenco em inglês, italiano e francês. Todos preparam-se para a chegada da cultura e da civilização, simbolizada pela inauguração do teatro com a ópera “*La Gioconda*”, de Ponchielli. Na coreografia paródica de “A dança das horas” entram a Amazônia, o americano e o britânico, todos bem vestidos. Do outro lado entram o Coronel de barranco e os seringueiros, em maltrapilhos, misturando-se aos soldados acreanos e bolivianos, com suas bandeiras hasteadas. Ao final, Amazônia é erguida pelo americano como um troféu. Aparecem *slides* com os principais fatos socioculturais do mundo: a posse do Acre pela *Bolivian Syndicate*,²⁶⁴ em 1901; a direção de Stanislávski na peça de Gorki, *Ralé*, em 1902; o aumento do custo de vida em

²⁶³ Zola (1840-1902) foi um consagrado escritor e jornalista francês, representante da corrente naturalista. Foi influenciado pelo romantismo, preocupava-se em escrever realisticamente os problemas e mazelas sociais do período.

²⁶⁴ Como forma de estabelecer colonização boliviana e sustento econômico, o governo boliviano negocia a criação do *Bolivian Syndicate*, organizado em Londres em 1901, que contava como diretor um primo do presidente americano do período, tornando o capital predominantemente americano. O capital correspondia a um montante de cinco milhões de libras e seria vendido em troca de um aluguel de 30 anos do Alto Acre. A organização tinha total autonomia administrativa do território, em todos os segmentos econômicos, políticos, urbanístico etc. “A região em disputa acabou em mãos brasileiras após o fechamento das vias fluviais, a ocupação da região pelo Exército brasileiro e a compra do *Syndicate* pelo governo brasileiro por 110 mil libras” (FERNANDES, 2020, p. 5).

Manaus, quatro vezes maior do que em Nova York, em 1903; a comercialização de 145 toneladas de borracha pela Ásia; o início da revolução armada contra *Bolivian Syndicate*, liderada por Plácido de Castro, entre outras notícias. Finda o primeiro ato.

No entreato, típico de teatro de revista, surge o mestre de cerimônias para anunciar a morte do governador Eduardo Ribeiro, ao som da “quarta valsa” de José Siqueira, dizendo o texto do laudo médico que sugere um suicídio. Curiosamente, em sua homenagem é nomeado de “Eduardo Ribeiro” o único hospício da cidade.

O segundo ato nomeado de “Com toda a febre amazonense” passa-se entre os anos de 1900 e 1914, e inicia-se com projeções de notícias marcantes, dentre elas a emigração de 15.773 nordestinos para o Amazonas. A coreografia ágil de abertura mostra a produção e exploração da borracha, com o britânico, o americano e o coronel de barranco caracterizados como vampiros, com capas e presas afiadas. Entram a Amazônia e outras atrizes representando as seringueiras, vestindo malhas sensuais estilizadas como o tronco da árvore, ornamentadas com folhas na cabeça e tigela no meio das pernas, para a retirada do leite do látex. Os exploradores perseguem as árvores para sugar o leite, em seguida entram os seringueiros que passam a ser perseguidos também pelos vampiros. No auge da cena, as seringueiras caem no chão desfalecidas e um dos seringueiros agarra a Amazônia e a sodomiza. “No mesmo instante o outro seringueiro repete o ato com seu companheiro e é sodomizado pelo coronel de barranco, que logo é atacado pelo americano. No final, o britânico encerra a cena traçando o americano” (Ato II, Cena I). *Blackout*.

A próxima cena traz Euclides da Cunha cercado por dois jornalistas do *Jornal do Comércio*, representados pelos mesmos seringueiros, que o interrogam sobre as impressões da cidade. Cunha analisa lucidamente a condição social dos seringueiros diante da visão ignorante dos jornalistas a respeito do tema. Mais *slides* são projetados ao som de Offenbach, “*Gaité Parisienne*”. Das notícias, destacam-se a chegada de mais nordestinos emigrante a Manaus: 88.709, em 1900 e a visita do presidente Nilo Peçanha a Manaus e seu passeio pela primeira vez de automóvel, em 1905.

O mestre de cerimônias anuncia a continuidade do espetáculo, citando uma poesia de um amazonense de grande projeção nacional do período, Raimundo Monteiro, poeta de laços estreitos com a Europa. Os seringueiros entram e cobram maior participação na peça, são lembrados somente por Euclides da Cunha, mas o mestre de cerimônias em tom ameaçador ignora-os: “E quem disse que vocês existem. Não passam de vultos na floresta, de fantasmas impessoais...”, e prossegue falando com o público. Os dois seringueiros permanecem no palco, enquanto entram as cocotes, a Amazônia, o Coronel de barranco, o americano e o britânico

trazendo uma mesa redonda. Os personagens participam de uma sessão espírita guiada pelas cocotes, à procura de uma comunicação com espíritos elevados culturalmente.

A cena prossegue em tom jocoso e farsesco. O seringueiro recebe o espírito de um seringueiro nordestino, que reclama sua miséria. Decepcionado, o coronel esbofeteia o seringueiro para expulsar o espírito. Novamente outro espírito de seringueiro aparece, até que o americano decide fazer um número de mágica com a Amazônia. Entra um soldado boliviano com uma caixa grande escrita “*Bolivian Syndicate*”, o americano convida Amazônia a entrar na caixa, pega uma grande serra e começa o trabalho. Plácido de Castro observando a ação indaga se os outros deixarão que ele chegue até o fim, mas os demais não veem mal nenhum, apenas os seringueiros demonstram atitude de tirá-la da situação. A cena retrata indubitavelmente a disputa histórica do território do Acre, vencida por Plácido de Castro²⁶⁵ contra os interesses americanos.

A cena dois, nomeada como “Guerra da borracha e Plácido de Castro” divulga na projeção notícias, entre elas: o total de 158.125 nordestinos, entre 1900 e 1910 na região; Plácido de Castro e a guerra no Acre com a tomada de Xapuri, em 1902, e o exército boliviano recebendo o apoio bélico americano, também em 1902. Uma música romântica é cantada pelo coro e o mestre de cerimônia, fazendo alusão ao desprezo de uma mulher – Amazônia – enquanto arma-se a cena seguinte, de guerra entre acreanos e bolivianos liderados por Plácido de Castro. Nas trincheiras, os soldados dividem-se em lados opostos e Castro discursa a um seringueiro os propósitos idealistas de sua luta. Posteriormente, o som da flauta tocada por um seringueiro chamado Abílio estabelece um elo com um soldado boliviano nomeado Nicolau, do lado oposto. Sabemos de seus nomes porque chamam-se assim, conferindo-lhes vínculo. A conversa inicialmente amistosa revela para ambos os malefícios da guerra: doenças, fome e morte. Ainda assim, seguindo a linha ácida da dramaturgia, quando o soldado boliviano pede para ouvir uma música animada, o seringueiro o ataca com tiros.

A cena é cortada para uma conversa entre Plácido de Castro e um oficial boliviano, que após o rápido diálogo é cortada para o mestre de cerimônias, exaltando satiricamente o efeito patriótico do episódio bélico, anexando, por fim, o Acre ao território brasileiro.

A música “*Les contes d'Hoffmann*” de Offenbach é pano de fundo para novas projeções da cena três, dentre elas: Manaus atinge 28 mil habitantes em 1906; em 1903 o Brasil

²⁶⁵ Márcio Souza junto a outros companheiros do grupo tentou dar prosseguimento à pesquisa com um trabalho cênico em torno da figura de Plácido de Castro intitulado “Plácido de Castro contra o Bolivian Syndicate”, com base no diário do guerrilheiro. Entretanto, o texto apresentava alguns problemas de ordem dramática, levando ao desinteresse do grupo.

paga uma indenização no valor de US\$2.000,00 à Bolívia e aos investidores da *Bolivian Syndicate*, quantia emprestada pelo barão Rotschilde e ainda firma acordo para construir uma estrada de ferro da Bolívia ao oceano Atlântico (a Madeira-Mamoré).

Em cena surge o britânico com muitas ações, o americano com sacos de libras esterlinas, as cocotes francesas cheias de joias, o coronel de barranco trajado elegantemente e a Amazônia com roupa decotada. Percebe-se pela descrição a transformação ocorrida na personagem, de moça simples e pura a devassa e despudorada. A Amazônia e o coronel de barranco discutem a “venda da Amazônia”, que passa a envolver-se amorosamente com os estrangeiros:

Coronel de Barranco: E tu, uma menina tão pura, tão humilde. Viraste a cabeça, se entregou pra tudo que foi homem que apareceu. Pensas que teu casinho com o britânico ali me passou despercebido? Eu não sou cego não.

Amazônia: Era só assunto de negócios

Coronel de Barranco: Eu sei, estavas querendo um porto flutuantes. Que sobe e desce com o movimento das águas (Ato II, Cena III).

O diálogo procede com intervenções das cocotes, representantes da cultura estrangeira, chamando atenção para as manchetes sobre o Amazonas na Europa, até que os seringueiros chegam, em maltrapilhos e cada vez mais penosos, e pedem esmolas aos exploradores. São rechaçados por todos, nem mesmo a Amazônia acode-os. Os seringueiros cantam então a canção título da peça *As folias do látex*, narrando a situação da Amazônia enquanto mulher vendida e deslumbrada pelos interesses internacionais, responsáveis pela mudança de sua personalidade. Destacamos abaixo um trecho da canção, composta por Aldísio Filgueiras:

Seringueiro 2: Ora, deixem que ela seja dona do seu próprio corpo. Ela quer guardar seus mistérios. Deixem que ela escolha os braços em que vai repousar. Porque ela foi criada para as folias do látex! As folias do látex.

Seringueiro 1: Eu sei que não é culpa dela e nem mesmo há culpados. Tantas foram as novidades que confundimos o caminho. Certo é que como ela, todos nós queremos saber das folias do látex! As folias do látex (Ato II, Cena III).

A música cantada na perspectiva das personagens revela uma faceta ingênua sobre a exploração do látex, ocasionando desequilíbrio do uso dessa riqueza, numa cadeia de exploração motivada por melhores condições de vida, como no caso dos seringueiros.

Ao final do número, entram policiais estrangeiros chamados pelo britânico para

perseguir os seringueiros.

Os personagens seguem comentando sobre o baile de carnaval no famoso clube da cidade, o Ideal Clube. Todos decidem ir fantasiados de bloco Madeira-Mamoré, todos de vagão e a locomotiva comandada pela Amazônia, a Mad Maria.²⁶⁶ A cena finaliza com as cocotes despedindo-se, pois são solicitadas para “civilizar” outros lugares.

A próxima cena, intitulada “Um recado do Conde Stradelli”, abre projetando manchetes como: a criação do *Serviço de Proteção aos Índios*, em 1910; a ocupação 60% da compra da borracha brasileira pelos Estados Unidos, em 1910 e o início da revolução mexicana, em 1911. Ao fundo a música de Alberto Costa, “Canto da saudade”. Entra em cena o Conde Stradelli, aparentemente débil de uma doença tropical (a lepra), apelando ao mestre de cerimônias sobre a necessidade de proteger a Amazônia, afirmando que sua verdadeira essência não deve ser submetida aos padrões hegemônicos, e sim reconhecida e valorizada pela humildade de seu povo, que conhece seus rios como colo de mãe. Aqui a Amazônia a quem o etnólogo refere-se é a floresta amazônica, região estudada em suas obras. O italiano despede-se e o mestre de cerimônias apresenta um novo quadro à plateia, que reproduz o baile carnavalesco de 1918, no Ideal Clube, ao som da música “Marcha o rancho do seringueiro”, cantada por ele, juntamente com o coro.

Todos os personagens da trama aparecem fantasiados para o carnaval, inclusive a Amazônia de forma extravagante e portando um violino. O carnaval, portanto, é utilizado como contexto de um período sem regras, de inversão de papéis.

Todos bailam uma coreografia de carnaval num cordão que paulatinamente forma uma locomotiva. Aos poucos, o trem começa a descarrilhar, a confusão generaliza-se e o americano saca um revólver e atira para todos os lados. A Amazônia é atingida, descarrilhando e derrubando todos. A cena demonstra figurativamente a depressão econômica sofrida no período, onde a região foi a mais atingida. Ao fundo, novos *slides* aparecem: Cai a cotação da borracha no mercado internacional, em 1914; duzentas firmas vão à falência na cidade de Manaus, 1916; os bolcheviques assumem o poder russo, em 1917 etc. *Blackout*. De acordo com a análise desta cena por Rodrigues:

²⁶⁶ Fazendo alusão no texto ao próprio romance do autor, escrito em 1980, “Mad Maria” narra a construção da ferrovia Madeira-Mamoré, a maior empreitada de infraestrutura do século 20. Inúmeros foram os percalços, a ferrovia integraria uma região rica em látex na Bolívia com a Amazônia, mas, no caminho encontraria obstáculos descomunais: 19 cachoeiras, 227 km de pântanos e desfiladeiros, centenas de cobras e escorpiões, árvores gigantescas e milhões de mosquitos transmissores de malária. Antes de terminadas as obras, 3.600 mil homens estavam mortos, 30 mil hospitalizados e uma fortuna em dólares desperdiçada na selva. (AGÊNCIA CARTA MAIOR, 2005).

Contrariamente à tradição popular medieval, a hierarquia social não é abolida no carnaval burguês. Os seringueiros, que aparecem no desfile inicial de apresentação das personagens com "o rosto maquilado de palhaços," funcionam no "espetáculo" como os bufos do carnaval. Ora, o baile da burguesia degenera-se em tragédia; a alegria inicial transforma-se em tumulto, e os risos em pânico - eis uma ilustração explícita do caráter ambivalente do "carnaval" do "boom" da borracha, e da carnavalização da peça-espetáculo. (1988, p. 52)

Por fim, todos os elementos de linguagens misturam-se à peça *vaudeville* ou teatro de revista, e ela ganha aspectos carnavalescos e tropicalistas – parodiando também esta corrente tão disseminada na década de 1970 – exacerbando no discurso estético o delírio do período. Se no início o espectador é levado a divertir-se pela sequência dos números apresentados, ao final, seu riso pode vir a ser desconcertante, recurso de reflexão por parte da obra, como visto em *O Rei da Vela*.

Prado (1996, p. 113) considera que a peça do Oficina satirizava nosso subdesenvolvimento social, assumindo um posicionamento “de cabeça para baixo” desses dilemas: “sejamos os primeiros a rir de nós mesmos”. Essa concepção tropicalista, neste exemplo, tornou-se uma revolução na forma e no conteúdo.

Retornando à peça tesquiana, no epílogo temos Ernestina Rio Negro retomando seu lugar no proscênio, embalada pela música “Forró no bairro da Cachoeirinha”, de Arnaldo Rebelo. O pano de boca cai. *Slides* são projetados com notícias de 1935 a 1975 – ano corrente: invasão da Alemanha de Hitler na Polônia; queda da ditadura de Vargas no Brasil, em 1945; sinais de falência do Amazonas, em 1951 e a implantação da Zona Franca de Manaus, em 1968 (Epílogo). Aparecem o mestre de cerimônias e a atriz, que junto a Ernestina, refletem sobre o período áureo da borracha e a sociedade amazonense:

Mestre de cerimônias: [...] Nada como o vaudeville para se entender aquele tempo [...] o vaudeville como expressão da monocultura enlouquecida. A única arte que se aproxima do delírio....

Ernestina: Uma tragédia cômica e perigosa.

Atriz: Ora, tragédia! Mas não haviam deuses a caça, eram homens, fortes personalidades. Olha esta fotografia, eles parecem respeitáveis (Epílogo).

Na fotografia estão “empacotados para o futuro”,²⁶⁷ como afirma o mestre de cerimônias. A moral da peça pode ser resumida na última frase do texto dita pela personagem Ernestina: “Foi uma época pomposa, romântica, falaz e sem destino”.

4.4.3 *Repercussão*

A peça ficou cinco meses em cartaz no teatrinho do SESC e em seguida o grupo foi convidado a participar do *I Festival de Inverno de Campina Grande*, realizado no Teatro Municipal Severino Cabral, o último com a presença de Paschoal Carlos Magno antes de sua morte. A programação abrangia diversas linguagens artísticas e dentro do Festival acontecia a *III Mostra de Teatro* do qual o TESC participou:

A III Mostra Nacional de Teatro constou do Seminário sobre As Perspectivas do Teatro Amador no Brasil, coordenado pelo crítico teatral do Jornal do Brasil, Yan Michalski; Oficina de Dicção, ministrada por Luza Barreto Leite, professora de Arte Dramática da Escola Martins Pena, do Rio de Janeiro; Oficina de Expressão Corporal, ministrada por Cláudio Barradas, do Pará e a Oficina de Técnica Vocal, ministrada por Maria José Campos Lima, da Universidade Federal de Pernambuco (HERMINIO, 2002, p. 47).

A mostra compreendeu o período de 8 a 12 de julho e contou com grupos de teatro de várias partes do país. Por ter sido premiado em 1974 com *A paixão de Ajuricaba* o TESC foi convidado a encerrar a Mostra. Visando aproveitar a presença de Paschoal Carlos Magno, apoiador dos “meninos do Amazonas”, que não poderia ficar para a apresentação oficial do grupo, em um intervalo do Festival o TESC improvisou nos elementos cênicos e, mesmo sem figurino e iluminação, a peça foi apresentada para dois espectadores ilustres: Paschoal Carlos Magno e o crítico Yan Michalski.

Outro Festival com a participação tesquiana foi o *II Festival de Teatro Amador* de Salvador, em dezembro de 1976, quando o grupo já estava saindo de cartaz com *As folias* em Manaus. O Festival reuniu grandes nomes do teatro como Gianni Ratto, Fernando Peixoto e críticos de jornais. Uma crítica do espetáculo foi formulada por Ilka Zanotto, registrando a recepção da peça no Festival de caráter não competitivo: “Em *As folias do látex*, o texto de

²⁶⁷ “Agrupados, penteados, sérios, em roupas de festa, cercados pelas esposas e filhos. Estão empacotados por um cerimonial falso que o primeiro jornal da época logo desmente. Por pura conveniência é esta imagem que tempos daqueles anos nada livres de doenças venéreas. Conveniência tanto mais grave quando se pensa que esta imagem de bons costumes foi usada pelos que vieram nos anos de depressão e quiseram conservar o passado” (SOUZA, 1978, p. 105).

Márcio Souza, a música de Aldísio Filgueiras, a intensidade do grupo como projeto de execução, constituíram-se em voo alto no real. Justamente o fôlego que falta à maioria de nossas realizações profissionais” (ZANOTTO apud COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 233). Outra passagem que destacamos foi realizada pelo jornalista Macksen Luíz: “Márcio, que em *folias do látex*, levava as orgias amazônicas ao paroxismo do ridículo, sabe como poucos ‘intelectuais de província’ projetar a dimensão de sua área cultural no plano mais universal” (LUÍZ, s/d.). Vale ressaltar que a carreira de Souza consagrava-se à medida do êxito do grupo.

Todas as críticas vindas de profissionais de teatro eram importantes para legitimar o discurso do grupo, que muitas vezes deparava-se com comentários maliciosos e pessoais sobre o seu trabalho: “*As folias do látex* é uma montagem monótona, barulhenta e muitas vezes ridícula [...]”²⁶⁸ (RAY CUNHA apud COSTA, AZANCOTH, 2009, p. 237). Por outro lado, também contou com o apoio da crítica local, favoráveis e elogiosos ao espetáculo. Bete Azize, Hermengarda Junqueira e Mário Frota registraram o reconhecimento alcançado pelo grupo em vários jornais da cidade (COSTA; AZANCOTH, 2009). E mesmo diante de toda a repercussão, ainda foi movida uma moção de repúdio por um membro do Conselho de Cultura para inviabilizar a continuidade da peça, revelando o pensamento conservador sobre o tema em questão. Por fim, entre protestos e elogios, o grupo seguiu com saldo positivo, partindo para uma nova temporada de *A paixão de Ajuricaba*.

Em 1977, após apresentações de *Ajuricaba* no Teatro Amazonas,²⁶⁹ para a SUFRAMA (Superintendência da Zona Franca de Manaus)²⁷⁰ e também uma temporada no seu teatrinho, o grupo viajou para Rio Branco, no Acre, onde experimentou no contato com estudantes e artistas acreanos uma rica discussão sobre a cena nortista e as políticas de permanência dos grupos.

O TESC no meio dessa conversa era privilegiado, com o apoio do SESC, mas isso não diminuía o compromisso dos seus objetivos que vinham ao encontro desses debates também. A volta à cidade era estimulada por “alguns temas que nos preocupavam naquele momento, tais como o problema da organização popular e as formas de resistência possível numa região permanentemente em risco” (SOUZA, 1984, p. 48). Seguindo a linha desenvolvida em *As*

²⁶⁸ Costa e Azancoth (2009) afirmam que foi a última vez que o jornalista publicara sobre teatro num jornal (*A Notícia*. Manaus, 16 de maio de 1976). Sua crítica ferrenha contrastada com as outras, não abalou em nada o êxito da montagem.

²⁶⁹ Também foi o ano da reforma do teatrinho do grupo. O SESC investiu em infraestrutura, sistema de iluminação e sonorização, modernizando a antiga arquibancada de madeira para poltronas de fibra de vidro. Os atores passaram a ensaiar em outra sala, nas dependências do mesmo prédio (COSTA; AZANCOTH, 2009).

²⁷⁰ Era a comemoração de aniversário dos dez anos da Zona Franca e a Superintendência, que já havia se negado a patrocinar passagens ao grupo, dessa vez reconhecia sua projeção e os convidava a apresentar na grande noite de comemoração. A peça solicitada foi *Ajuricaba* que, por sua vez, também ganhou na ocasião, publicação do órgão. Contradizendo o próprio discurso? Talvez. O elenco passou por alterações, mas a peça foi apresentada (COSTA; AZANCOTH, 2009).

folias, o texto sobre a luta de Plácido de Castro escrito por Márcio Souza buscava dar conta dessas inquietações, mas a peça não foi adiante. Após trabalharem com personagens cujo o ponto de vista era o da burguesia, o texto sobre a revolução acreana visava representar desta vez a classe trabalhadora e explorada, mas cair no estereótipo dessas figuras era fácil, por isso o autor reconhece a impossibilidade de representar o texto naquele momento (SOUZA, 1984; (COSTA; AZANCOTH, 2009).

É mais ou menos neste período que passa a haver uma motivação interna para o elenco produzir suas dramaturgias, movimento estimulado por Márcio Souza.²⁷¹ Surgem dessa leva o texto infantil de Custódio Rodrigues, *A floresta e os bichos contra o homem-fogo*²⁷² e textos de Ediney Azancoth, o infantil *O carapanã atômico*, de 1976,²⁷³ onde a vida na floresta e seus animais são ameaçados pela presença de um estrangeiro, pois a mesma foi vendida a um rei que a derrubará para construir uma estrada de ferro. As dramaturgias são reflexos da discussão política do grupo naquele momento. O outro texto, adulto, escrito por Azancoth foi “*Arriba la chungu* ou ninguém dá o que não tem” com base no populismo dos anos 50, ambientando a narrativa no famoso cabaré – na época já decadente – *La chungu*. Falaremos brevemente dessa peça ao final deste capítulo, pois o intuito era montá-la e, embora houvesse empolgação, também havia problemas na estrutura dramática quanto à superficial abordagem dos aspectos históricos. Mas, foi a partir dela que Márcio Souza escreveu *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*.

Após declinarem de *Arriba la chungu* embarcaram em uma estrutura fabular, cuja temática era a ditadura, e a peça chamar-se-ia, sarcasticamente, *O pequeno teatro da felicidade*. Obviamente, o tema deveria ser camuflado para passar pela aprovação da censura, por isso, a estratégia foi deslocar o lugar (para o Oriente Médio), o tempo (medieval) e as personagens (reis, rainhas, cavaleiros etc.). Além do cenário e da indumentária ambientarem o período,

²⁷¹ Vale lembrar que na primeira fase do grupo houve movimento semelhante de onde surgiram textos de Gerson Albano, por exemplo, por meio de exercícios e experimentações naquele momento.

²⁷² Rodrigues, conforme entrevista, tem cerca de cinco peças publicadas e segue dedicando-se, em paralelo com o trabalho de confecção de máscaras, a um projeto teatral sobre as festas do interior do Amazonas. “Bom, na África o rei é o elefante, na Amazônia, para mim, o rei é o macaco... Aí tem macaco, arara, preguiça, tem um monte de personagem. Então eu fiz o texto *A floresta e os bichos contra o homem-fogo*. É todo um processo, o homem fogo é o progresso, o que destrói, o homem também né. E os bichos ficam lutando para sair desse incêndio, essas coisas. Interessante o trabalho. Já foi montado em Manaus” (RODRIGUES, 2019). É incerta a data exata da escrita desse texto, mas houve uma publicação em 2003, pela editora Valer em parceria com o Governo do Estado, na coleção Poracé Teatro, também lançando *A vingança do Carapanã atômico* na mesma coleção.

²⁷³ A peça ganhou uma versão musical do grupo *Trem azul e o sol na cabeça*, no Rio de Janeiro, em 1981, intitulada *Azul lata que verde mata*, dirigida por Zezé Polessa. Há um interessante trabalho de mestrado que vale a pena conferir sobre a dramaturgia de Azancoth: MELO, Carlos Alexandre de. **Universo carnavalizado em “A vingança do Carapanã atômico” peça teatral de Ediney Azancoth**. 2008. 95f. Dissertação (Mestrado em Letras, Linguagem e Identidade) – Universidade Federal do Acre, Acre, 2008.

serviam para desviar, em primeira instância, o enfoque político (COSTA; AZANCOTH, 2009).

O texto seguiu para Brasília em um processo de espera que demorou em média dois meses, mas, enquanto isso o TESC, conforme o habitual, estreava secretamente antes da aprovação. Após a reforma do teatro, a apresentação oficial contou com os dirigentes da entidade, com direito a coquetel no final. Entretanto o comentário do presidente do SESC já dava sinais do que estava por vir: “Muito salgado” (AZANCOTH, 1993; COSTA; AZANCOTH, 2009), a referência não era aos canapés, mas sim à abordagem política contida no enredo.

Enfatizamos que o grupo vinha trabalhando com os mitos indígenas, depois migrou para os aspectos socioeconômicos da região Amazônica e neste momento investia no mundo medieval para denunciar o contexto do presente. Segundo Costa e Azancoth (2009) muitos estranharam a nova concepção, já acostumados às temáticas anteriores, o que é o oposto do que Souza afirma, pois segundo ele, quanto ao espetáculo, o público soube “compreendê-lo, segui-lo e completá-lo. Não acharam estranho o fato de não haver índios no palco (1984, p.51). Contudo era consenso o bom desempenho e a segurança do elenco no trabalho.

A peça seguia em temporada quando teve de ser interrompida pelo convite do *Projeto Mambembão*, iniciativa que visava a circulação de espetáculos. Interessante perceber que o modelo de turnê teatral é visto no Brasil desde a segunda metade do século 19, por ações de companhias dramáticas brasileiras ou luso-brasileiras. A segunda onda circulatória, já no século 20, foi marcada pela presença de companhias estrangeiras (principalmente francesas e italianas), patrocinadas por empresários. Essas turnês impactaram o cenário brasileiro de tal modo, seja por influências de temas, autores, estética etc., que influíram fortemente em companhias brasileiras fundamentais como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e seus herdeiros como Cacilda e Walmor (TORRES, 2016).

O Mambembão, de 1978, idealizado por Orlando e Carlos Miranda, foi um projeto do Serviço Nacional de Teatro (SNT), na tentativa de dar continuidade aos festivais amadores, promovendo seu intercâmbio sem competições

Os assessores do SNT, muitas vezes informados pelos participantes das federações, procuravam localizar aqueles espetáculos que estivessem dentro desse enfoque – a investigação da realidade brasileira. “[...] o Mambembão tornou-se, assim, um canal de divulgação do grito de resistência dos amadores brasileiros, num momento particularmente complexo do processo histórico” (CONRADO, 1986).

Eram selecionados doze grupos, entre amadores e profissionais de diversas regiões do país, com premissas de representar suas características com uma visão folclórica, nas cidades

“eixo” Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília.²⁷⁴ Torres (2016) afirma que outras cidades foram incluídas nos anos 1980, mas o projeto foi extinto na década de 1990, para ressurgir com um novo formato em 2012²⁷⁵. Importante identificar iniciativas contemporâneas que visam diminuir as distâncias geográficas e artísticas, como o projeto do SESC Nacional “Palco Giratório”, de 1998, promovendo a circulação de espetáculos de destaque regional pelas sedes do SESC em outras regiões, obedecendo um roteiro que além dos espetáculos, promove ações como rodas de conversas e oficinas.²⁷⁶

Nesse sentido, o convite foi para *As folias do látex*, que havia tido boa repercussão nacional²⁷⁷ e, segundo a organização, representava melhor o grupo. Sobre essa experiência, Souza (1984, p. 52) tece uma breve análise sobre o papel do Festival e a repercussão no grupo. A remontagem de *As folias*, há tempos fora de cartaz, denunciava que o TESC não era, segundo palavras do autor, “um grupo de repertório” e a pressa em remontá-la com substituições no elenco em menos de um mês ocasionou estresse interno, resultando numa montagem *capenga* e alvo de inúmeras críticas. O mesmo crítico que indicou a peça ao projeto, teceu considerações pertinentes sobre a remontagem no *Jornal do Brasil*, intitulando “Látex sem elasticidade”:

[...] Infelizmente, esta realização do Teatro Experimental do Sesc de Manaus, que vi há um ano (Campina Grande, 1976), em pleno vigor, chega-nos num estado de desgaste quase inimaginável. Não sei se isto deve ser atribuído a substituições no elenco ou a saturação de um trabalho em repertório durante tanto tempo [...] (MICHALSKI apud COSTA; AZANCOTH, 2009).

As críticas levaram a um questionamento interno, pois, se por um lado a oportunidade de apresentarem a plateias acostumadas ao teatro profissional atraía-os, por outro, caíam na armadilha dos mesmos grupos que montavam ou remontavam espetáculos especialmente para o Projeto, que privilegiava certa visão exótica das regiões, assim como a expectativa desse respectivo público. De todo modo, foi inegável, apesar de desgastante, a agenda profissional que tiveram de cumprir, com apresentações de terça a domingo, reservando as segundas para

²⁷⁴ Em cada cidade, apesar do texto liberado pela Censura Federal, era necessário apresentar um espetáculo para a censura local a fim de obter o alvará de licença de exibição (AZANCOTH, 1993, p. 69).

²⁷⁵ Seguindo novas premissas, o projeto foi reavivado em 2012 intitulado *Mostra Nacional Funarte de Dança e Teatro – Mambembão 2012*, na gestão de Paulo Grassi (Presidente da Funarte) com a curadoria do jornalista e crítico Macksen Luiz, apresentado no Rio de Janeiro. Os critérios dos espetáculos pautaram-se em novas proposições estética e de linguagem (FUNARTE, 2012).

²⁷⁶ Mesmo neste contexto, é muito difícil haver representantes do Amazonas neste projeto. O TESC, por uma questão ética, nunca participou dos programas de circulação nacional do SESC. A peça que quebrou a invisibilidade do Amazonas na cena do Palco Giratório foi *Vestido queimado*, da Soufflé de Bodó Company, em 2019.

²⁷⁷ Costa e Azancoth (2009) apontam que a peça foi recomendada ao SNT por vários críticos, em especial Yan Michalski.

montagem, sessões duplas às quintas feiras e aos finais de semana. Permaneciam uma semana em cada cidade, totalizando três exaustivas semanas, mas contaram com a audiência e o prestígio de personalidades como Luiza Barreto Leite, Lillian Lemmertz, Lélia Abramo, Ruth Escobar, Rosi Campos, entre outros.

Foi nesta ocasião, que o grupo foi procurado por Ruth Escobar, artista e produtora, que por sugestão de Ademar Guerra interessou-se em produzir a peça *Zona Franca, meu amor*, com a direção de Guerra. Quando soube que o texto estava censurado em todo território nacional, Escobar não mediu esforços para conseguir a permissão para liberá-lo.²⁷⁸

4.5 *Tem piranha na Zona Franca*

Inúmeras foram as tentativas de montar *Zona Franca, meu amor*, já esmiuçadas aqui, e neste caso Ruth Escobar teve um papel fundamental. Ela foi pessoal e incessantemente a todos os gabinetes responsáveis, até finalmente conseguir a liberação do texto, sob uma condição: o título deveria ser trocado. O novo título, *Tem Piranha no Pirarucu*, deu caráter ainda mais irônico e afrontoso pelo significado dúbio: “O grande pirarucu que é o Amazonas sendo devorado pelas piranhas multinacionais” (SOUZA, 1984, p.53).

Segundo Costa e Azancoth (2009), possivelmente por receio de o conteúdo não agradar ou limitar-se a certas plateias, ou ainda o alto custo que envolveria produzir a peça de revista, Ruth Escobar desistiu da produção, mas deixou a possibilidade e o caminho livre para o grupo realizar a montagem tão desejada. De volta à cidade, o trabalho partiu de uma revisão da dramaturgia, afinal, dez anos haviam se passado e um novo olhar sobre a encenação fora feito. O trabalho trouxe novamente o caminho do grupo ao painel da história moderna amazonense, satirizando a classe burguesa decadente

Não se trata de tentar destruir a visão sulista, segundo a qual a Amazônia é o inferno verde, o parque turístico privilegiado, esse supermercado primitivo de maravilhas eletrônicas internacionais que é Manaus hoje. O que pretendemos é preencher o silêncio nosso [...] quebrar o silêncio desses 300 anos que o Amazonas ficou à margem do processo brasileiro (REVISTA VEJA, 1978).

²⁷⁸ De acordo com Souza (2018), o episódio com Ruth Escobar e sua saga pela liberação do texto foi jocoso e incessante. No dia de ir até o gabinete da censura, ela vestiu-se como uma personagem, uma senhora de bengala e toda de preto. Levou o texto de *Zona Franca, meu amor* dentro de *As folias do látex*, como forma de burlar os censores. Não adiantou, foram negados. Mas ela não desistiu, contactando todos os seus contatos, até que, finalmente, ligou para o Márcio avisando que o texto poderia ser liberado com a condição de troca do nome. Ademar Guerra sugeriu *Tem Piranha do Pirarucu*, uma homenagem à revista musical *Tem bububu no bobobó*, de Carlos Miranda e Walter Pinto (COSTA; AZANCOTH, 2009).

Para o autor, o projeto teatral corria paralelamente com o projeto político do grupo, um estava em função do outro para desmistificar o mito da Zona Franca. Graça (1985) desdobra as condições econômicas da cidade, concluindo que os desmandos dos governos populistas dos anos de 1950 e 1960, e suas práticas de aniquilamento da oposição, não fizeram a população surpreender-se com o golpe de 1964. Tão acostumada às truculências do cotidiano “a equívoca dignidade que, naquela época, as forças armadas apresentavam prometeu solução real para os problemas que se arrastavam” (GRAÇA, 1985, p. 36), referente à bancarrota da economia do ciclo da borracha.

A Zona Franca surgiu com a instauração da lei de número 3.173 em 06 de junho de 1957, e foi revogada somente em 1967. Consta no decreto de sua criação a seguinte descrição:

Art. 1º É criada em Manaus, capital do Estado do Amazonas, uma zona franca para armazenamento ou depósito, guarda, conservação, beneficiamento e retirada de mercadorias, artigos e produtos de qualquer natureza, provenientes do estrangeiro e destinados ao consumo interno da Amazônia, como dos países interessados como dos países interessados, limítrofes do Brasil ou que sejam banhados por águas tributárias do rio Amazonas (BRASIL, 1957).

No artigo de 1967, há mudanças consideráveis no que tange aos objetivos, à área de construção e aos benefícios econômicos

Art. 1º A Zona Franca de Manaus é uma área de livre comércio de importação e exportação e de incentivos fiscais especiais, estabelecida com a finalidade de criar no interior da Amazônia um centro industrial, comercial e agropecuário dotado de condições econômicas que permitam seu desenvolvimento, em face dos fatores [sic] locais e da grande distância, a que se encontram, os centros consumidores de seus produtos.

Art. 2º O Poder Executivo fará, demarcar, à margem esquerda dos rios Negro e Amazonas, uma área contínua com uma superfície mínima de dez mil quilômetros quadrados, incluindo a cidade de Manaus e seus arredores, na qual se instalará a Zona Franca.

§ 3º O Poder Executivo, mediante decreto e por proposta da Superintendência da Zona Franca, aprovada pelo Ministério do Interior, poderá aumentar a área originalmente estabelecida ou alterar sua configuração dentro dos limites estabelecidos no parágrafo 1º deste [sic] artigo (BRASIL, 1967).

Uma nova promulgação, em 1997, previa uma lei específica para estimular a produção a partir de matérias-primas da Amazônia. O fato é que os eletroeletrônicos produzidos não

utilizam significativamente as matérias-primas da região e abasteciam, principalmente, as regiões Sul e Sudeste. Ou seja, é produzido em Manaus, mas o controle econômico é totalmente das empresas estrangeiras instaladas região.

Outras mudanças e concessões foram feitas à medida em que a Zona Franca teve seus incentivos fiscais prorrogados, atualmente até 2073. O principal argumento para essa concessão foi de que a Zona Franca é responsável por 98% da preservação da floresta amazônica e, segundo Brianezi (2019), isso diz respeito à presença da maior parcela da população na área urbana – sustentada por essa economia – o que evitaria seu deslocamento para o interior, impedindo o desmatamento dessas áreas de maior concentração florestal. A maior contradição dessa afirmação é não considerar o avanço do agronegócio, um dos três pilares de atuação da Zona Franca, sobre as regiões onde residem diversas etnias indígenas, constantemente ameaçadas por grileiros, fazendeiros e agropecuários, além de subestimar outras alternativas que visam à sobrevivência florestal por outros meios, como o das populações autóctones. Outro argumento é a geração de emprego na cidade, pois, caso não houvesse mais o Polo Industrial de Manaus, haveria desemprego em massa, levando o Estado à calamidade.

Isso é recorrente nos países economicamente dependentes, “mas se um dia o econômico é atingido, se as ‘situações’, como se diz, correm riscos reais, o colonizador se sente então ameaçado e pensa, seriamente desta vez, em voltar para a metrópole” (MEMMI, 2007, p. 40). O que traduzimos desta afirmação encontra exemplo na economia da borracha: quando houve a bancarrota com o contrabando das sementes, “os colonizadores”, americanos e ingleses, não pensaram duas vezes ao mudar a rota da economia para o que melhor convinha-lhes, mas quem vivia aqui, incluindo as elites, sofreu o severo impacto, pois dependiam do investimento estrangeiro. A mesma lógica é utilizada por Graça (1985) quando afirma que os interesses da região sempre foram defendidos por interesses alheios a ela. O mesmo aplica-se à Zona Franca, quando não for mais conveniente para o capital estrangeiro, ou mesmo para as empresas sulistas, quem sofrerá o impacto será a economia amazonense, repetindo a velha história da província, conforme sublinha Souza (1978).

As vantagens atuais para investir na Zona Franca são atrativas: há o oferecimento de redução de até 88% do imposto de importação sobre a matéria-prima para a industrialização; a isenção do imposto sobre produtos industrializados; uma redução de 75% do imposto de renda de pessoa jurídica; isenção da contribuição ao PIS/PASEP e da Cofins nas operações internas na Zona Franca de Manaus. Além dos tributos estaduais pela restituição parcial ou integral do imposto sobre operações relativas à circulação de mercadorias e sobre prestações de serviços de transporte interestadual, intermunicipal e de mercadorias em geral, o ICMS. Todas essas

regalias mantém a dependência da região às empresas, na maioria estrangeiras, e segue amparada por um discurso frágil de manutenção da economia, mas que não visa fortalecer o mercado interno da região, nem beneficia os empresários locais, cada vez mais cooptados pelas empresas maiores. “Como este presente de grego foi interpretado pela classe dominante e pela inteligência amazonense? [...] Os comerciantes e empresários sentiram-se premiados e divisaram uma delirante possibilidade de renascimento” (GRAÇA, 1985, p. 37). Os artistas também deixaram-se envolver pelas promessas de desenvolvimento, o que para Graça, é sua principal questão, pois a classe não soube interpretar as contradições desse sistema, nem no ciclo da borracha e nem na nova etapa de industrialização da região.

Outra vantagem do projeto industrial é a infraestrutura do Polo de Manaus, onde localizam-se as empresas. O governo oferece ao investidor terrenos a preços simbólicos com “infraestrutura de captação e tratamento de água, sistema viário urbanizado, rede de abastecimento de água, rede de telecomunicações, rede de esgoto sanitário e drenagem pluvial” (SUFRAMA, s/d). Regalias por um lado e por outro salários irrisórios, condições de qualificação de mão de obra inadequada, expropriação de terras indígenas, terrenos da cidade tomados pelos órgãos militares, avanço do agronegócio etc. Não houve um projeto de fortalecimento do mercado interno para o empresariado local, que tende a ser cooptado pelas empresas de maior porte.

Todos esses impasses, de certo modo, fazem parte da crítica construída pelo grupo, chamando a atenção do público sobre o impacto da Zona Franca na vida dos cidadãos manauaras, utilizando a sátira da elite local para denunciar o desmando econômico. Rui Mauro Marini elaborou em 1973, a partir de Marx, o conceito de dialética da dependência, para explicar relação de dominação dos países desenvolvidos sobre os países dependentes economicamente, debruçando-se sobre os países da América Latina. Não nos cabe aqui aprofundarmos esse conceito, mas ele é importante para entendermos o subimperialismo ao qual o Brasil é exposto, e por consequência, também a região Norte. Segundo Marini:

É certo que são as condições próprias da economia brasileira que lhe permitiram levar bem adiante a sua industrialização e criar inclusive uma indústria pesada, assim como as condições que caracterizam a sua sociedade política, cujas contradições têm dado origem a um Estado militarista de tipo prussiano, as que levaram o Brasil ao subimperialismo, mas não é menos certo que esse não é nada mais do que uma forma particular que assume a economia industrial que se desenvolve no marco do capitalismo dependente (MARINI, 2017, p. 345).

Esse conceito tende a expandir-se numa ditadura, visivelmente aplicado ao modelo

sistêmico da Zona Franca: a utilização do território e dos meios econômicos locais para expandir empresas transnacionais; a privatização como característica predominante e a desnacionalização de empresas na base do setor econômico, são alguns aspectos do subimperialismo.

No livro “A expressão amazonense” Souza, no ensaio intitulado “O desafio da Zona Franca”, elabora uma crítica em torno desses fatores. A primeira frase do texto já dirige o horizonte da crítica: “A cidade de Manaus sempre viveu de ilusões” (1978, p. 161). Emprestamos da teoria literária a obra “O local da cultura”, do indo-britânico Homi K. Bhabha, para jogar luz ao processo de subjugação e dependência imposto pelo modelo colonial. Bhabha propõe um olhar contemporâneo sobre o discurso colonial, com alternativas de superação:

A pós-colonialidade, por sua vez, é um salutar lembrete das relações “neocoloniais” remanescentes no interior da “nova” ordem mundial e da divisão de trabalho multinacional. Tal perspectiva permite a autenticação de histórias de exploração e o desenvolvimento de estratégias de resistência. Além disto, no entanto, a crítica pós-colonial dá testemunho desses países e comunidades - no norte e no sul, urbanos e rurais - constituídos, se me permitem forjar a expressão, “de outro modo que não a modernidade” (BHABHA, 1998, p. 26).

Bhabha reconhece os reflexos do sistema colonial nos dias de hoje, na relação de dependência econômica entre os países desenvolvidos e os considerados de terceiro mundo, pela lente colonial. Desse modo, seu contradiscurso visa reforçar, pela cultura, o papel de resistência na aplicação de uma nova enunciação. Enxergamos na obra tesquiana uma elaboração de contradiscurso, amparado pelos estudos de Márcio Souza no âmbito sociológico, para denunciar poeticamente o contexto vigente.²⁷⁹

Voltando aos aspectos cênicos da peça *Tem Piranha no Pirarucu*, segundo o diretor, não há uma ação dramática, mas sim uma sequência “de amargas explosões provincianas” (SOUZA, 1984, p. 55), entremeadas por números musicais.²⁸⁰ Também é descrita como uma “comédia tipo ‘boulevard’, onde personagens retirados da galeria de tipos de classe dominante

²⁷⁹ Não é o objetivo deste trabalho classificar o trabalho tesquiano como Pós-colonial ou Decolonial, o primeiro referente a uma superação e o segundo, ainda estudado pela academia, mais a ver com o processo de superação, pois isso exigir-nos-ia um esforço maior no arcabouço teórico, comprometendo o tempo da pesquisa. Mas endossamos o contradiscurso produzido pelo grupo, por meio das estratégias estéticas e políticas esmiuçadas aqui. Sobre isso, há o trabalho de mestrado de Taianni Fernandes, onde ela considera a obra *A paixão de Ajuricaba* pós-colonial (FERNANDES, 2016).

²⁸⁰ O trabalho musical contou com a composição musical de Torrinho, Luís Carlos Santos e Aldísio Filgueiras. Na direção musical e também no violão de doze cordas Flávio Cohen; Torrinho no violão; Luís Carlos Santos no contrabaixo; Zico Priester na flauta universal; Nil na flauta doce e Manoel Correa na percussão.

amazonense debatem-se perplexos com a Zona Franca de Manaus”. Ou ainda uma “comédia crítica sobre a descaracterização e a invasão do capital amazonense” (TESC, s/d).

Na versão estudada de *Tem Piranha no Pirarucu* encontramos a seguinte descrição referente à dramaturgia²⁸¹: “Revista psicanalítica familiar ocidental, em dois atos, dez quadros, prólogo e epílogo, também conhecida como *Zona Franca, meu amor* ou *My fair Zona Franca*. Mas que foram trocados pelo autor por imposição de certas salvaguardas eficazes” (SOUZA, 1997).

É também concebida, segundo a fala do mestre de cerimônias, como um *vaudeville*: “Respeitável público, “*ladies and gentlemen*”, aqui começa a primeira jornada deste alegre *vaudeville* no qual sob o reino da finesse, se fala da Zona Franca de Manaus, a risonha e jovem, acossada por inúmeros contratempos” (Ato I, Cena I). “O *vaudeville* e a revista acabaram por se tornar em sua obra gêneros aos quais recorre não apenas como recursos estilísticos, mas por considerá-los a melhor expressão dos prosaicos fatos que narra” (LUÍZ, s/d).

Cada personagem carrega uma crítica elegida pelo grupo. Alguns, por exemplo, fazem crítica ao caráter dos artistas da cidade, como El Biscateiro, conforme o nome insinua é um pintor que prefere agir por vias fáceis, por não possuir talento, referência à arte barata; Mister Pyle, representando os interesses estrangeiros, é um industrial americano interessado em investir na região visando lucro com uma fábrica de coçadores de costas, alívio aos carapanãs²⁸². Há o Dr. Senador Pedreira, figura política picareta, representa o velho modo de enganar o povo e possui uma loja de produtos de inutilidades; a jovem Walderez, leitora de fotonovelas, temerosa em não ter um bom casamento e terminar “*miss*”, figura representante das crônicas sociais do período; o Coronel Bubu,²⁸³ ex-seringalista, falido, representante da transição da economia extrativista à industrial; a professora Caridade, protetora, por interesse, dos menores infratores e escritora de um livro de 300 páginas²⁸⁴ sobre as vírgulas de Rui Barbosa, alusão a uma literatura com base nos cânones, estagnada em velhas formas, que também reproduz o pensamento de proteger a moral e os bons costumes das famílias amazonenses e a Condessa de Nívico, nome em homenagem às marcas de produtos japoneses – com propaganda presente nos programas do TESC, apoiados pelo SESC – representante do brilho do passado fantasioso, viúva e detentora de uma fortuna que se exaure a cada dia.

²⁸¹ Todas as citações do texto *Tem Piranha no Pirarucu* encontram-se no livro: SOUZA, Márcio. **Comédias políticas**. São Paulo: Marco Zero, 1997, pp. 137-174. Utilizamos também a versão digitalizada gentilmente cedida pelo autor.

²⁸² Nome regional brasileiro dados aos mosquitos sugadores de sangue.

²⁸³ O personagem consta na dramaturgia analisada (SOUZA, 1997), porém não está na ficha técnica da encenação.

²⁸⁴ No programa da peça a sinopse atesta 600 páginas.

Acredita que a Zona Franca é uma dádiva e, assim como para outros, é uma reencarnação do período do látex e por isso deve ser aproveitada antes do fim (SOUZA, 1984).

A personagem central foi feita pela atriz Ednelza Sahdo, considerada primeira-dama do teatro na cidade, com uma sólida carreira iniciada nas rádios, passando também pelas escolas de samba:

O Gerson foi quem me convidou para ir para o TESC e eu pensei: “Mas será que eles vão me receber?”. Porque o TESC era muito elitista. [...] Elitista é que, as pessoas que estavam lá eram muito intelectuais, e eu nunca fui uma pessoa intelectual, sempre fui popular, e nesse mesmo período estava fazendo uma série de comerciais muito populares na cidade. [...] Eu confesso que assim que eu entrei eu senti o impacto, quando eu entrei para ser apresentada, eles estavam fazendo um seminário de leituras lá, de textos. E quando eu entrei os olhos se voltaram para mim assustados, outros surpresos. [...] Então eu me firmei no TESC e o Márcio imediatamente - com essa minha mania de organização etc. - passei a ser um dos membros da produção do espetáculo, de tomar conta do dinheiro, de organizar e tudo. Aí, depois fui até secretária do grupo. E bom, e depois disso, vieram outras montagens. [...] No “Tem Piranha” a gente tinha que fazer apresentação para os censores antes de começar. Todo o espetáculo inteirinho só para duas pessoas ali, que eram os censores, para poder liberar (SAHDO, 2019).

A ambientação passa-se na Zona Franca, “um dos bolsões do subdesenvolvimento do século XX. Nos tempos onde não se via luz no fim do túnel” (texto de abertura do Ato I) como referência à ditadura. O cenário de estilo realista é o salão da Condessa de Nivico, cercado por paredes com portas e janelas, ornamentado com quadros²⁸⁵, sofás, televisão, tapetes, lustre etc., onde realiza saraus para manter as aparências, servindo tacacá a diversas personalidades que recebe. São personagens que configuram um mosaico de angústias e desejos e muitas fazem referências à cidade: “O tédio é muito grande em Manaus” (fala de Walderez), “os portugueses foram uns loucos, fundando a cidade aqui. Um desperdício...” (fala do Mestre de Cerimônias).

Outra passagem evidencia o patriotismo e o desenvolvimentismo exacerbado no período da ditadura, fala de Coronel Bubu referindo-se a Mister Pyle: “É isso seu Pyle. Precisamos de sangue novo, de *know-how*. Somos brasileiros de teimosos. Temos amor irrestrito ao trabalho honrado. Fé em Deus e na pátria, na raça brasileira” (Ato I, Cena I). Sobre a Zona Franca, o grupo ataca pelo texto de Coronel Bubu: “Um delírio para salvar o Amazonas da merda em que está. Esteiras de montagem fabricando perucas ordinárias e calculadoras de bolso [...] Com quatro canais de TV a gente já não se sente tão isolado” (Ato I, Cena I).

A peça no primeiro ato segue narrando a vida na cidade e as tentativas de convencer o

²⁸⁵ Um deles, pela fotografia da peça, parece ser o do político Gilberto Mestrinho.

americano a investir na Zona Franca, na esperança de que Manaus volte a provar da riqueza que outrora experimentou: “A última vez que nos mandaram sonhar, nos disseram que seria para sempre. Fomos enganados. Pelo menos agora nos deram um prazo de vinte anos”²⁸⁶. O segundo ato desenvolve inúmeras críticas com um linguajar por vezes obsceno e irreverente, utilizando um jogo dúbio e fático. Também há uma referência de metalinguagem ao estilo pirandelliano, no momento em que as personagens comentam a entrada de uma nova figura – Maria Piranha – e passam a questionar o diretor da peça. O discurso da nova personagem põe em debate o estereótipo de prostituta

Já estou acostumada a levar porrada. Sou mulher de vida fácil. É pena que o teatro romântico já tenha sido vendido aos pedacinhos, como relíquia de virgem romana morta nas arenas pelos leões materialistas. Se ainda existisse teatro romântico, eu faria o gênero Irma La Dulce²⁸⁷, que é prostituta multinacional. Mas eu sou é personagem de Victor Hugo, o lixo do casamento burguês. Vocês estão assustados? Esperavam um monólogo tocante? Afinal, gente como eu não fala assim né? Nós somos ignorantes, analfabetas, ótimos exemplos da decadência dos costumes. Nós somos menininhas do interior que perderam o cabaço. Pensaram em virar operárias e acabaram rodando a bolsinha. É verdade que nenhuma puta diria o que estou dizendo. Mas quem é que está interessado em putas de verdade? Estamos num teatro! Quem estiver a fim de ouvir uma puta, que vá para um puteiro. Vocês já descobriram o que eu vim fazer aqui? Não? Pois bem, eu não estou aqui para comover ninguém. O que eu quero dizer é que eu sou importante na mitologia nacional. Esta terra é o maior convite à masturbação na faixa do Equador. Onde está o Dr. Kinsey²⁸⁸ para constatar isso? Dr. Kinsey dê um pulo aqui e veja como anda esta cidade. Com tanta mulher bonita e a diversão é a punheta... (Ato II, Cena II).

A crítica à burguesia não sairia barata. Houve ataques e perseguições nos meios de comunicação, certamente por passagens como as de El Biscateiro: “É uma pesquisa realizada entre a classe média de Manaus. Dr. Senador Pedreira: Eu conheço. Deu 90% de coeficiente de chimpanzé. Ainda bem que foi tirada de circulação, já pensou se a moda pega? Iam mandar medir o QI de economistas, políticos, seria o dilúvio” (Ato II, Cena III).

Ao final entra uma índia muito ferida, segurando um *telex* e avisando que as primeiras sementes roubadas da Zona Franca começaram a dar frutos no Jardim Botânico de Westmoreland: “VG[sic] os cientistas acreditam produzir racionalmente Zonas Francas dentro de dez anos VG[sic] o monopólio amazonense de Zonas Francas estará assim quebrado” (Ato

²⁸⁶ Texto da Condessa de Nivico referindo-se ao tempo de implantação da Zona Franca. (Ato I, Cena I).

²⁸⁷ Referência ao filme estadunidense de Billy Wilder, de 1963, considerado uma comédia romântica protagonizado por uma prostituta.

²⁸⁸ Foi um biólogo e escritor americano (1984-1956) que fundou o Instituto de Pesquisa do Sexo, atualmente nomeado de “Instituto Kinsey para Pesquisa do Sexo, Gênero e Reprodução”.

II, Cena Final). Os personagens avançam na Musa Amazônica, massacrando-a. Todos saem, permanecendo apenas Mister Pyle, quando entra a Condessa de Nivico vestida como Madame Butterfly²⁸⁹ – aludindo à presença japonesa no setor industrial amazonense – que apanha o *telex* e o esconde entre os seios. O americano aproxima-se por detrás da Condessa, com um objeto fático, lhe empala e arranca-lhe o *telex*. Ela reage: “Até tu maninho?”, frase semelhante à atribuída a Júlio César: “Até tu Brutus?”, expressão condizente a traição. Finda o espetáculo com a música “Porto de Lenha” para a plateia.²⁹⁰

Figura 21 – *Tem Piranha no Pirarucu*, 1976.

Arquivo TESC/ doação Márcio Souza. Museu Amazônico da UFAM

Há algumas curiosidades interessantes na peça. Os quadros que ambientaram o salão da Condessa, pintados por El biscateiro, são do artista plástico Sérgio Cardoso, pintor iniciante naquele período. Ou seja, a peça serviu também de impulsionamento na carreira do artista, hoje dramaturgo consagrado no cenário amazonense, conforme depoimento abaixo:

Um dia, em 1977, essa história eu não paro de contar porque é verdade. Eu tinha feito uma exposição no Teatro Amazonas [...] eu tinha terminado de fazer a exposição, já tinha botado os quadros no meu carro e o Márcio Souza estava saindo do teatrão Amazonas, daquela parte de trás... e ele: “Oi Sérgio, queria falar contigo, te convidar para você fazer os quadros do personagem da

²⁸⁹ Ópera de Giacomo Puccini, de 1904, baseada na peça de David Belasco, sobre uma gueixa (Cio Cio San) que abre mão de tudo por amor ao seu esposo americano, mas acaba sendo abandonada, com final trágico.

²⁹⁰ Tivemos acesso a um vídeo de entrevistas onde contém esse trecho, gravado sobre o Projeto Mambembão. O vídeo encontra-se no Cedoc/ Funarte, no Rio de Janeiro.

minha peça que é *Zona Franca, meu amor*, que agora foi liberada com o nome de *Tem Piranha no Pirarucu*. Eu disse: “Poxa cara, que maravilha, mas eu estou me retirando do negócio de pintar quadros e tal. [...] Eu tinha 23 anos de idade. E aí, ele disse: “Mas tu não tens alguma coisa? Porque o personagem é assim, assim, assado...” E foi se atendo ao personagem e tal, e eu disse: “Márcio, eu vou levar umas coisas que eu tenho em casa”. E ele veio no dia seguinte. Ele morava na Monsenhor Coutinho, a mãe tinha um salão de beleza na frente, a casa era atrás e entrei no estúdio do Márcio, que era um estúdio de literatura, com máquina de escrever moderníssima, onde ele produzia a literatura dele, que já era famosa no mundo. E ele viu meus quadros, os quadros que eu tinha feito, quadros surrealistas [...] Diversas leituras sociais e políticas da nossa situação, Manaus e tudo mais: “É isso aí que eu quero”. [...] Então, aconteceu que os quadros integravam o cenário deles, que era um apartamento, eles estavam decorando todo o ambiente cênico e o Stanley Whibbe fazia o El Biscateiro, que era uma paródia de todos os artistas plásticos de Manaus, embora meus quadros não tenham nada a ver com as questões dos artistas plásticos de Manaus e do mundo. [...] Para quem queria tirar o time de campo das artes plásticas, para quem amava o teatro como eu amava, foi a sopa no mel. Quando terminava o espetáculo, todo mundo entrava para ver os quadros que estavam no apartamento, no cenário, e depois para onde a peça foi no mundo, no Brasil, eles passaram a usar os quadros como cenografia (CARDOSO, 2018).

Outra curiosidade é a música “Porto de lenha”, considerada hino informal de Manaus, segundo Cardoso “foi composta pelo Torrinho²⁹¹ em cima de um poema do Aldísio Filgueiras, do livro ‘Malária’ e o Márcio gostou e colocou na peça” (CARDOSO, 2018). Filgueiras confirma o episódio:

Eu tinha feito um poema, razoavelmente longo, como se fosse uma montagem de filmes em pedaços, e esse texto estava lá no meio, falava disso, e ele e o Wandler Cunha pegaram vários desses textos e começaram a musicar, e eu não sabia de nada. E o Torrinho um dia me mostra “Porto de lenha” e imediatamente entrou no espetáculo (FILGUEIRAS, 2018).

“Porto de lenha tu nunca serás Liverpool com uma cara sardenta e olhos azuis”, o famoso refrão que projetou a canção para além dos palcos, fala de uma Manaus que deseja ser o espelho europeu, narra os sonhos daqueles que desejam o sucesso sulista, mas o contrapõe à realidade: Manaus nunca será a velha Liverpool. A trilha cantada pelas personagens forma o retrato de figuras sociais decadentes, representação de uma elite vendida ao poder do capital estrangeiro. Como a plateia tesquiiana, geralmente era a classe média, o discurso era recebido diretamente.

²⁹¹ Zeca Torres, o “Torrinho”, gravou seu disco em 1991, no Rio de Janeiro, nomeado pela faixa título “Porto de lenha”. A trilha também foi regrava e ficou famosa na versão do grupo amazonense *Raízes caboclas*.

Souza (1984) afirma que, durante a temporada, o grupo, sua figura e o espetáculo, passaram a receber inúmeros ataques nos jornais, muitos deles anônimos. Por causa disso tiveram de pensar em estratégias de proteção, para evitar qualquer forma mais grave de agressão. Alguns setores mais progressistas, como o Instituto de Pesquisas da Amazônia (INPA) e a Universidade do Amazonas (UA) mobilizaram uma moção de solidariedade que foi enviada a todo país, resultando ao grupo desde telegramas até manchetes de apoio de todas as partes. Uma delas é do jornal *Última hora*, de São Paulo:

Leio em um jornal do Rio de Janeiro que um grupo de jornalistas, intelectuais e artistas amazonenses está correndo o país, juntando assinaturas em um abaixo-assinado de solidariedade ao romancista, ensaísta e teatrólogo Márcio Souza e ao Teatro Experimental do Sesc do Amazonas, vítimas, o escritor e o grupo teatral do qual Márcio é o diretor, de uma campanha de descrédito e calúnia movido por um editorialista de Manaus que acusa o grupo TESC “como um movimento de radicais de esquerda” e classifica Márcio Souza de “desmoralizador das instituições” e, o pior, pede ao Departamento de Censura que seja mais severo, reveja seu parecer e não libere a obra de Márcio Souza para encenação ou publicação. Márcio Souza, até pouco tempo um autor pouco ou nada conhecido, atualmente é o dono de prestígio nacional, por revelar em livros ou peças de teatro o problema da Amazônia [...] Destaca-se a importância do trabalho que o grupo Tesc e o Márcio vêm fazendo para o desenvolvimento do teatro amazonense, pela sua renovação; percebe-se, claramente, a intenção da campanha contra eles por causa dessa presença inconformada, e verdadeiramente patriótica (ÚLTIMA HORA, 1978).

A nota segue criticando a postura do jornalista em questão e solidarizando-se com o grupo. O fato é que essa repercussão toda contribuiu, de certa forma, no sucesso de público durante a longa temporada (COSTA; AZANCOTH, 2009; SOUZA, 1984). A jornalista Hermengarda Junqueira registrou em coluna jornalística o êxito conquistado: “No último sábado, o grupo Tesc comemorou as 50 apresentações de *Tem Piranha no Pirarucu*, aqui em Manaus. A casa estava cheia para assistir ao espetáculo [...] os atores prestaram homenagem à memória de Ziembinsky” (JUNQUEIRA, 1978).

No final de 1978 a peça viajou para várias cidades: Belém, Rio Branco, Maranhão e São Luís. No mesmo ano participaram do *III Festival de Inverno de Campina Grande*, na Paraíba, e na Mostra Nacional de Teatro. No início de 1979 participaram pela segunda e última vez do Projeto Mambembão, repetindo o ciclo das cidades: São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Importante lembrar que o grupo nesse período completava dez anos de atividades, um feito louvável para o teatro amador, e resistia a todas as formas de censura, ao passo que também experimentava a hostilidade de uma onda conservadora, manifestando-se, principalmente, na falta de espaço de divulgação nas mídias locais.

Mas tratando-se do Mambembão a peça foi considerada um sucesso, atestada em algumas notas de jornais registradas por Costa e Azancloth (2009), como *O Estado de São Paulo*, pelo jornalista Luís Fernando Emediato: “Os turistas se divertem e os Amazonenses saem amargurados” (p. 270); “Uma deliciosa salada de Kafka, Cassandra Rios, Gastão Cruls e Raul Bopp, surpreende em fragrante adultério com o Kaós”, de Fausto Wolf para *O Pasquim* (p. 270) e ainda “Bagunça a Zona Franca do Brasil”²⁹², de Gilberto Vasconcelos, para a *Folha de São Paulo*. O renomado escritor Milton Hatoum fez uma análise, nomeando a peça como um “conto de fadas tropical”, onde a cabocla (Amazônia) do dia para a noite acaba nos braços do príncipe encantado, mas este rende-se a um par de olhos eletrônicos, em seu lugar, apontando no desfecho o falso encantamento do progresso. A peça misturaria os dois mundos: o da elite cooptada e o das figuras marginalizadas, como Maria Piranha e El biscateiro, partícipes do controverso cotidiano da cidade. Hatoum avisa que, por meio do poema musicado “Porto de Lenha” somado ao título da peça, já tem-se uma dimensão do conteúdo “Voraz e carnívoro como o título, irônico e perspicaz como a letra que compara Manaus à velha Liverpool” (HATOU, 1979).

Em 1979 o grupo resolveu montar a peça censurada em 1976: *Jurupari, a guerra dos sexos*, agora inteiramente liberada. Os motivos foram estratégicos: fugir da hostilidade contra o grupo e retornar aos mitos indígenas, desta vez, seguindo a linha da nação Tariana do mito de Jurupari.

O mito trata basicamente da queda do matriarcado e da legislação do patriarcado, representado pelo nascimento de Jurupari. A estreia ocorreu em setembro de 1979, no Teatro Amazonas, mas trouxe uma certa frustração à equipe: “o público, já esperando por algo tão, ou mais agressivo que *Tem Piranha no Pirarucu*, ficou decepcionado com o lirismo e a poesia de *Jurupari, a guerra dos sexos*” (SOUZA, 1984, p. 57). Este não foi o único motivo, de acordo com Costa e Azancloth (2009) alguns atores julgavam a peça como hermética e sentiam a ausência da carga política, tão explorada pelo grupo

Foi uma montagem meio tumultuada *Jurupari*, tinha um elenco muito grande, gente entrando, gente saindo, gente saindo e gente entrando. Aí houve lá um racha num grupo que saiu e ficaram só aqueles que eram do TESC mesmo. Aí o Márcio disse: “Ednelza sai do personagem feiticeiro e vem para ser Naruna”. E fez uma reposição de personagens e aí eu fui e foi difícil, até que em quinze dias – esse espetáculo a gente já estava ensaiando há mais de 6 meses e não conseguia montar, não conseguia chegar ao fim, era complicado. “Jurupari” é complicado até hoje. Até dizem que ele é amaldiçoado, não dá certo nunca, e

²⁹² Informações retiradas do programa da peça.

os tempos comprovam isso, em várias montagens comprovam, que realmente não dá certo (SAHDO, 2019).

De fato, a montagem não foi simples. Segundo o diretor Márcio Souza (1984) nenhuma técnica teatral dava conta do desafio de encenar o mito. Por isso optaram mais uma vez pelos seminários internos durante um mês, com especialistas de vários seguimentos, para compreender melhor o mito e nivelar o conhecimento entre as diferentes formações do grupo. Foram cinco meses de trabalho para encontrar o equilíbrio entre as teorias discutidas, o mito, a poética, a oralidade e o jogo corporal, e ainda lidaram com conflitos com alguns indígenas que se opunham à encenação dos mistérios de Jurupari²⁹³. Talvez daí surja a fama de espetáculo maldito, referida por Sahdo.

O elenco contou com a colaboração de Ademar Guerra, que por uma semana acompanhou os ensaios. Era comum aproximarem-se do grupo amigos, jornalistas, artistas e pessoas em passagem por Manaus.²⁹⁴ Percebe-se que este contato dava-se a partir do intercâmbio promovido por festivais e pelos eventos que utilizavam o espaço do SESC.

A peça ficou em temporada somente dois meses, totalizando 30 espetáculos, e para um grupo acostumado com temporadas mais longas, isso era um sinal de crise interna. A saída da atriz Ednelza Sahdo, que ocupava um dos papéis principais, foi um dos motivos da peça sair de cartaz:

O Márcio teve que se afastar para o Rio de Janeiro e ficamos nós, sem pai nem mãe. Chegamos a apresentar lá mesmo no teatrinho e estreamos no Teatro Amazonas, foi apresentado quase todo lá. Mas chegou num período em que acendiam as luzes e tinham duas pessoas na plateia, não havia divulgação. E nós precisávamos sobreviver, aí eu optei em trabalhar, me voltar para o meu trabalho e simplesmente abandonei. E não estava dando certo, a coisa quando não tem uma direção, uma liderança desanda né. Aí aconteceu isso, desandou, e eu preferi cuidar da minha vida, com filhos para criar (SAHDO, 2019).

Alguns dos membros mais antigos desligaram-se do grupo e aos mais novos era cobrada a disciplina que sempre fora exigida nos trabalhos. Outro desejo, no meio disso, era encontrar novas alternativas de subsistência fora do SESC, cuja relação já estava deteriorada.

²⁹³ Sobre isso, Souza (1984) relata que alguns indígenas destribalizados entraram no teatrinho e ameaçaram o grupo com feitiços. Mas, outros indígenas do Alto Rio Negro, defendiam a encenação do mito, por muito tempo reprimido por missionários cristãos.

²⁹⁴ Na casa de Whibbe, por exemplo, na ocasião da apreciação do texto *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, estavam presentes Elba Ramalho e Geraldo Azevedo, com shows na cidade. A leitura neste dia festivo, entretanto, não ocorreu (COSTA; AZANCOTH, 2009).

Este impasse gerava discussões internas, mas no fim das contas, não apresentava novas alternativas. O grupo chegava à conclusão que Manaus não tinha um público assíduo de teatro, não dava para sobreviver de bilheteria e ainda custear suas produções (que para o custo amador eram altas), muitos eram os exemplos de grupos que não passavam do primeiro trabalho, e o TESC não podia abrir mão dos dez anos conquistados.

Prova disso foi a reflexão da geração oitentista ligada ao movimento estudantil, registrada no livro “Arte e delírio”, de 1985. O ator Dori Carvalho enfatiza em seu ensaio-manifesto: “a política cultural intimamente ligada à política econômica – um povo massacrado, que passa fome, com salários indignos, moradias indignas, ensino decrépito e com sua identidade roubada é óbvio que não se interessa, nem pode ir ao teatro” (p. 87).

A falta de incentivos diminuiu a constância e não havendo constância, não se criou condições de permanência para as produções.

A saída foi a montagem da comédia *O elogio da preguiça*, escrito por Márcio Souza especialmente para a atriz Lélia Abramo, que desejava encenar uma dramaturgia de sua autoria. Houve um encontro, em 1978, na casa do crítico Jefferson Del Rios, para a leitura do texto com Lélia Abramo, Edinei Giovenazzi, Pedro Paulo Rangel e Maria Yuma.

Na ocasião, a celeuma era o teatrinho de poucos lugares do grupo ser comparado, por Paschoal Carlos Magno em entrevista ao jornal local, com os teatros de vanguarda europeus, como o teatrinho de Grotowski. Para Souza (1980), presente na leitura, o texto surpreendeu, mas também rendeu críticas. Para o ator Giovenazzi era um conto delirante, muito mais do que um texto cênico. Ademar Guerra ressaltava a carga de humor exacerbado, o que poderia comprometer, de algum modo, a encenação. Segundo o diretor da montagem, Gerson Albano, a peça despertava os ânimos justamente pela carga frenética dos diálogos, “a palavra nesta peça é jogada de um personagem para o outro, como num desses jogos de futebol inspirados” (A CRÍTICA, 1980f).

Trata-se de uma paródia das peças realistas dos anos de 1960, protagonizada por Melosine, embaixatriz viúva, sexagenária e de fortuna decadente, e ainda com personagens curiosos, como a empregada Maria, o operário João, o General senador e o espírito de Stalin, encarnado em Maria. O enredo, ainda que bem humorado, reporta-se ao período ditatorial, reunindo quatro figuras que representam quatro classes diferentes. Com a ausência constante de Souza pelos compromissos de sua carreira literária, a direção de Gerson Albano, de acordo com Costa e Azancot (2009), revelou nesse trabalho maturidade artística, sabendo arrancar os efeitos cômicos que prendiam a plateia do início ao fim, em geral, com boa recepção. Ednelza quando questionada se havia diferença entre a direção de Albano e a de Souza, afirmou que

Albano era mais detalhista e íntimo dos atores e Souza tinha uma visão maior do todo, mas concluiu que as linhas são parecidas, pois fazem parte de um estilo do grupo. Ele concorda e complementa que se tivesse dirigido, *O elogio* sairia diferente, mas quando assistiu ao resultado recebeu o trabalho como se fosse dele, tratando-se de fato, de um estilo conquistado durante anos pelo trabalho coletivo (A CRÍTICA, 1980f).

A peça ficou em cartaz no teatrinho, mas a sua produção é o marco das ações autoritárias do SESC, que anulou a verba de produção, restando ao grupo bancar a montagem. Sobre esses entraves da relação entre SESC e TESC, discutiremos a seguir.

Apesar dos empecilhos, a montagem, segundo Souza (1984), foi bem acabada e ganhou as plateias durante sete semanas de temporada. No programa da peça foi veiculado um manifesto, contendo os três objetivos norteadores do grupo – já visto anteriormente – que dava o recado da autonomia e dos desejos artísticos, talvez uma forma de aclarar à instituição o posicionamento tesquiano. Mas, a rebeldia não sairia barata e na sétima semana o grupo seria literalmente expulso do seu espaço, terminando ali a relação de doze anos.

A peça seguiu em temporada por conta própria, ainda sob o uso da sigla TESC, por centros sociais nos bairros, clubes, no prédio do Diretório Central dos Estudantes... Talvez, fosse a forma, ainda que inesperada, de o grupo provar a si mesmo que conseguiria manter-se sem a sombra de uma instituição.

5 PARA BOM ENTENDEDOR, DOIS CADEADOS BASTARAM

Apesar do clima de censura nacional e o conservadorismo de Manaus, o grupo superava a cada nova montagem, com total apoio do SESC, tais adversidades, afinal a promoção do nome da entidade por um grupo de destaque nacional gerava vantagem perante o Departamento Nacional, que por sua vez também beneficiava-se. Mas, as últimas montagens já demonstravam a inquietação da diretoria do SESC AM diante dos temas e da repercussão negativa entre alguns setores sociais, especialmente com a peça *Tem Piranha no Pirarucu*.

Já havia, aproximadamente, um ano e meio que o clima estava estremecido e após iniciada a discussão sobre a encenação de, *a priori*, *Arriba la Chunga ou ninguém dá o que não tem*, que posteriormente virou *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, a relação deteriorou-se de vez. Convém registrar que o presidente do SESC na ocasião, José Ribeiro Soares, presidiu o Banco do Estado no governo de Gilberto Mestrinho (1958-1963). Mestrinho era a figura criticada nesta peça, fato que por si só explica os lugares em disputa.

Ainda assim, faz-se necessário rever alguns detalhes desse relacionamento de fim abrupto, buscando indícios do porquê das decisões arbitrárias tomadas pelo SESC para dar fim ao grupo.

5.1 A Instituição SESC

Antes de abordarmos o relacionamento do SESC com o grupo teatral, é necessário realizar um breve panorama de seu surgimento, nos âmbitos nacional e regional, os objetivos em questão e suas principais ações no meio cultural, para compreendermos o contexto da inserção do TESC e seu papel perante esta instituição.

A Federação Nacional do Comércio surgiu em 1945, no fim da Segunda Guerra Mundial, visando enfrentar um contexto de reestruturação urbana e processo industrialização pelos quais o país passava, face ao processo internacional de redemocratização do pós-guerra. As cidades na Europa precisavam reconstituir-se e, junto a elas, um novo modelo de nação.

Podemos considerar, segundo Paulo Costa (1995), que a instituição Fecomércio faz parte de um plano de atuação corporativista, caracterizando-se como uma

Organização/representação política das classes sociais possível em regimes políticos autoritários ou democráticos, a qual, embora possa se caracterizar pela existência do monopólio no processo de representação corporativa oficial – é compatível principalmente nos regimes democráticas – com a existência

de outras formas de representação de caráter pluralista, oficiais ou não (associações civis e partidos políticos). (COSTA, 1995, p. 33).

Confere, desse modo, sua regulamentação pelo Estado, tornando-se de interesse público e possibilitando a participação das classes sociais em esferas profissional e econômica, principalmente pela interferência da classe burguesa. A proposta iniciou-se com o recolhimento pelo Governo da taxa de 2% sobre a folha de pagamento do trabalhador,²⁹⁵ repassado à Confederação, responsável, por sua vez, pelos respectivos repasses administrativos.

Isso resultou num canal de ação direta do empresariado na participação política, um meio de controle e também de representação de seus interesses. O Estado ainda era o centralizador da representação política, todavia dava abertura aos interesses dominantes. O corporativismo também fez parte da contribuição do processo de transição para a industrialização. Portanto a estrutura corporativa, desde a Revolução de 1930 até o final do Estado Novo, passou por um processo de estabilização diante de muitos impasses: em 1943 fora implantada a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) e em 1945 iniciara-se o período de democratização após a destituição de Getúlio Vargas. Neste sentido “A estrutura corporativa tem papel importante na garantia da reprodução do regime democrático, num contexto de mudanças políticas e econômicas” (COSTA, 1995, p. 51).

Não é nosso objetivo aprofundarmo-nos em detalhes, mas outro exemplo de articulação burguesa foi durante a elaboração da Constituição de 1946, para manutenção de seus interesses corporativos, intervindo nas políticas de Estado. Embora a administração fosse feita pelo poder empresarial, era necessária a participação do Estado para que o modelo se efetivasse.

O Serviço Social do Comércio (SESC) surgiu em 13 de setembro de 1946, estabelecido no Rio de Janeiro, na época capital do país, sob a presidência de João Daudt d’Oliveira, durante a gestão do presidente general Gaspar Dutra, constituído pelo Decreto de Número 20.068 do dia 30 de novembro de 1945:

Reconhece a Confederação Nacional do Comércio O Presidente da República, atendendo ao que lhe expôs o Ministro de Estado dos Negócios do Trabalho, Indústria e Comércio, e, usando da atribuição que lhe confere o artigo 537, 3.º, da Consolidação das Leis do Trabalho (Decreto-lei nº 5.452, de 1 de maio de 1943), decreta: Artigo único. Fica reconhecida a Confederação Nacional do Comércio, com sede na Capital da República, como entidade sindical de

²⁹⁵ O valor dessa taxa varia de acordo com outras fontes. No livro “Fecomércio – 50 anos” (COSTA, s/d) o valor é de 2,5%. Em uma entrevista, em 2019, José Tadros, atual presidente do SESC Nacional, afirmou que a receita de recolhimento do SESC é de 1.5% e a do SENAC é de 1% (OLIVEIRA, 2019).

grau superior coordenadora dos interesses [sic] econômicos do comércio em todo o território nacional, na conformidade do regime instituído pela Consolidação das Leis do Trabalho. Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1945, 124º da Independência e 57º da República. JOSÉ LINHARES R. Carneiro de Mendonça (BRASIL, 1945).

O Serviço Social da Indústria (SESI) e o SESC foram iniciativas semelhantes na sua implementação e organização iniciais. A Conferência das Classes Produtoras, conhecida como a Conferência de Teresópolis, ocorrida de 1 a 6 de março de 1945, no Rio de Janeiro, é considerada o marco na história da instituição patronal, por reunir empresários de diversos setores da indústria para discutir dez temas ligados ao mundo do trabalho, em consonância à justiça social. Na ocasião, o encontro resultou na “Carta da Paz Social” como consolidação dos desejos levantados, tornando-se pública no ano seguinte, na posse da diretoria da Confederação do Comércio.

João Daudt d’Oliveira, na ocasião presidente do Conselho Diretor da Federação das Associações Comerciais e da Associação Comercial do Rio de Janeiro, durante a leitura da Carta da Paz Social no discurso de 1946, fez um pronunciamento conciliador, exaltando o patriotismo, a união das classes, fundada na ordem econômica e no bem-estar da população, diante de um país que vivenciava uma crise econômica e social alarmante. Diante disso, a Carta propunha um período de cooperação para o desenvolvimento das forças produtivas e melhor distribuição de renda no país. A fim de garantir esses objetivos nela constava a primazia pela democracia política e econômica, obedecendo aos limites do interesse nacional. O intuito do patronato, naquele momento, compreendia o capital para além de um meio econômico, mas também como a garantia de bem-estar coletivo do trabalhador, conferindo-lhe um salário digno.

Foi proposta também a criação de um Fundo Social aos trabalhadores do campo e da cidade, como forma de garantir-lhes melhores condições de bem-estar e saúde, por meio de ações de assistência social. A manutenção do Fundo seria realizada pela contribuição das empresas, de qualquer natureza, pela lei do imposto de renda.

Aos empregadores ficou prescrito o aumento da produtividade visando à distribuição dos custos de produção, para resultar na redução dos preços finais, o que, segundo a Carta, beneficiaria a todos. Também coube-lhes o dever de promover, por meio da assistência social, atividades educativas que impactassem no bem-estar físico e mental do trabalhador, premiações como recompensa do esforço no trabalho, na produção e ainda o fomento de atividades aos empregados que revelassem seus talentos e habilidades.

Aos empregados comerciários²⁹⁶ foi designado o dever de contribuir com todo seu esforço para o desenvolvimento econômico do país, seguindo os seguintes padrões: ser assíduo, evitar desentendimentos, conservar as instalações e os instrumentos de trabalho, frequentar os cursos profissionais oferecidos pelo Serviço Nacional de Aprendizagem (SENAC) e pelo Sesi, e quaisquer outros que contribuam na sua capacitação e incentivar a produtividade individual.

Todos os direitos e deveres estariam garantidos privilegiando o diálogo pacífico, numa cooperação conjunta, em que empregadores e empregados unir-se-iam a favor de melhorias do bem comum, como a redução de impostos sobre os alimentos, das taxas das casas e do aluguel do trabalhador, a melhoria da inflação, garantias na autonomia dos sindicatos e o cumprimento dos direitos da legislação do trabalho

Que é princípio fundamental da ordem econômica brasileira que o Estado promova o bem público através da elevação do padrão de vida de cada cidadão a um nível condizente com a dignidade do homem [...] que a elevação do padrão físico e cultural das populações brasileiras é elemento fundamental na formação de reservas para a defesa nacional (DISCURSO, 1946).

Ainda sobre a carta: “É um documento altamente expressivo do espírito de solidariedade e do realismo amadurecido dos homens de empresa [sic] brasileiros desta geração [...] Uma política de mútua compreensão e de respeito político” (DISCURSO, 1946).

A criação do SESC foi bem recebida devido ao papel adotado pela Fecomércio. O jornalista Humberto Bastos, que depois exerceu um cargo na instituição, escreveu uma crítica elogiosa às ações da entidade, saudando o trabalho das classes produtoras, que representavam um grande avanço no setor econômico para amenizar a disritmia social em que o país encontrava-se, assumindo a parcela de responsabilidade do Estado na atração de novas alianças econômicas do setor privado.

A primeira ramificação criada foi o SENAC, para atender às expectativas de profissionalização de mão de obra, respondendo ao desenvolvimento da indústria. Em seguida foi criado o SESC, respondendo à demanda de interesse social.

Apenas em 1951, na I Convenção Nacional de Técnicos do SESC, em Bertioga, São Paulo, após uma avaliação dos primeiros anos de atividades, voltou-se ao reforço e implantação de atividades recreativas e culturais, cuja promoção do bem-estar se caracterizaria como uma atividade preventiva ao trabalhador (FIGUEIREDO, 1991).

²⁹⁶ Entende-se por comerciário o empregado que estiver exercendo atividades em empresas ou entidades enquadradas nos planos da Confederação Nacional do Comércio ou vinculados à Confederação Nacional dos Trabalhadores no Comércio e/ou que sejam contribuintes do SESC (SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, 2010).

O SESC e as outras organizações que compõe o “Sistema S” são consideradas “Serviços Sociais Autônomos”, resultando em atividades de interesse público geridas por instituição privada. No caso do SESC, é definido como uma organização prestadora de serviços no âmbito socioeducativo, dirigida por representantes do comércio em geral, visando promover o bem-estar e o desenvolvimento cultural dos trabalhadores e seus dependentes, na oferta de consumo com custo acessível. Seu eixo de atuação no período estava principalmente ligado à saúde do trabalhador, como forma de preencher a ineficiência do Estado, e compreendia também a assistência “educacional, moral e espiritual, domiciliar e legal” (POMPOLO, 2007, p. 50).

Sua diretriz básica é pautada essencialmente no âmbito educativo atravessando “direta e/ou indiretamente todas as atividades e serviços desenvolvidos, fazendo com que os mesmos ultrapassem seus objetivos mais imediatos, tornando-se mais eficazes ao contribuírem para a informação, capacitação e desenvolvimento de valores” (DEPARTAMENTO NACIONAL, 2010, p. 15). Com base nisso, os objetivos gerais do SESC são:

1. Fortalecer, através da ação educativa, propositiva e transformadora, a capacidade dos indivíduos para buscarem, eles mesmos, a melhoria de suas condições de vida; 2. Oferecer serviços que possam contribuir para o bem-estar de sua clientela e melhoria de sua qualidade de vida; 3. Contribuir para o aperfeiçoamento, enriquecimento e difusão da produção cultural (Idem, p. 13).

A organização é liderada pelo Departamento Nacional, que elabora as diretrizes e repassa-as às representações regionais, que por sua vez gozam de autonomia para adaptá-las. O SESC está presente hoje em todas as capitais do país e ainda em cidades de menor porte, tornando-se uma instituição de ampla atuação e impacto sociocultural. De uma proposta assistencialista, cresceu para além da abrangência dos comerciários, hoje tem papel fundamental, ao lado do Estado, na promoção de cultura e bem-estar à população.

5.2 *A atuação do SESC Amazonas*

O Departamento Regional do SESC foi instalado em Manaus no dia 24 de fevereiro de 1948. Sua primeira sede foi na Associação Comercial do Amazonas (ACA), entidade agregadora dos comerciantes amazonenses que possibilitou as primeiras ações do SESC junto ao SENAC. Só em 1956, como veremos adiante, o SESC ganhou sua sede própria.

A Federação do Comércio do Amazonas (Fecomércio AM) foi fundada apenas em

janeiro de 1954, na reunião de empresários representantes do comércio varejista, atacadista, sindicatos comerciais e também representantes hoteleiros, que firmaram acordo na representação do empresariado no Estado. Vale ressaltar que, antes da atuação da Fecomércio AM, existia a atuação da ACA, constituinte do interesse do comércio, mas com características jurídicas distintas.

A ACA está presente no estado desde 1891 e seus membros compuseram as primeiras diretorias do SESC e SENAC. Danilo de Mattos Areosa foi presidente da Federação do Comércio do Estado do Amazonas por dez anos (1958-1978), José Bernardino Lindoso foi presidente do SESC e SENAC por doze anos (1954-1966) e ambos tornaram-se governantes do estado pós Zona Franca, bem como outros administradores que ocuparam cargos públicos importantes. Ou seja, há um prosseguimento da política de atuação desempenhada pelo ACA também nesta instituição, confirmando a influência do empresariado local, além de percebermos os interesses do empresariado também nas atividades políticas, como meio de exercer um poder hegemônico.

Inicialmente as ações da Diretoria Regional eram consultadas por um Conselho e após a criação da Federação do Comércio do Estado, a Delegacia passou à categoria de Administração Regional (AR) e o Conselho foi transformado em Conselho Regional em 1956. Infelizmente são poucos os registros históricos sobre o desempenho do SESC nesse período, pois um incêndio ocorrido em outubro de 1959 destruiu grande parte dos documentos, salvando-se apenas algumas atas e documentos contábeis. Foram doze anos de história queimados, salvaguardo apenas depoimentos de funcionários, poucos documentos, fotos e matérias de jornais. Ainda não há uma pesquisa acadêmica que aprofunde os estudos sobre a trajetória da instituição no Amazonas, sua atuação e impacto neste período.

Com os esforços do Departamento Nacional e da diretoria local rapidamente conseguiu-se erguer uma nova sede em 1961, sendo o atual prédio do SENAC, no centro de Manaus compartilhado com o SESC. Após uma mudança dessa entidade, o SESC aproveitou para mudar-se à sua nova sede, localizada ainda próxima ao SENAC, onde funciona até hoje. O prédio na rua Henrique Martins foi inaugurado no dia 09 de dezembro de 1961 e serviu como ponto de encontro e agitação da pacata cidade.

Suas primeiras ações voltaram-se à produção e ao apoio aos eventos que a cidade já produzia, e a parcerias, como com a rádio Baré na comemoração do dia do trabalhador, na Maloca dos Barés, anfiteatro ao ar livre que pertencia à rádio, atuando na participação dos trabalhadores, e também promovendo a comemoração de datas festivas. Outra modalidade que chama a atenção foi a produção de eventos dramáticos em clubes da época: Ideal Clube, Cine

Guarany e o Teatro Amazonas. As dramatizações, feitas principalmente por crianças, além das festas folclóricas, faziam parte do entretenimento promovido pela entidade. Tais práticas eram pautadas nos valores morais e familiares e recebiam grande adesão das famílias manauaras, afinal a estrutura comercial da cidade era, em sua maioria, regida por famílias.

Desde a década de 1950 o concurso de misses também aguçava o imaginário feminino. Era o momento de o mercado abrir-se à indústria de cosméticos e maiores variedades. Não por acaso, o SESC lançou seu concurso de Rainha Comerciária, cujo prêmio era uma passagem para o Rio de Janeiro e um enxoval para o casamento. Tudo isto revela uma cidade provinciana e os costumes nela arraigados.

Segundo a publicação “Fecomércio - 50 anos de história” (COSTA, s/d) durante quase toda a década de 1960 a maior parte dos cursos oferecidos era voltada ao público feminino. A formação profissional, como o secretariado, estava atrelada ao SENAC e ao SESC cabia focar no público feminino doméstico, com cursos que iam desde corte e costura, preparação do lar, até arranjo e preparação do casamento. Era uma formação educacional conservadora, sem que o público feminino precisasse sair de casa e descuidar dos filhos, mas também auxiliava nos ganhos extras dessas mulheres, trazendo-lhes alguma autonomia.

Os movimentos educativos desse período foram o Lobismo, o escotismo e o bandeirantismo. Os dois primeiros voltados ao esporte, às crianças e rapazes, e o último voltado às moças. Todos pautados em valores cívicos, cristãos e o patriotismo. O Bandeirantismo,²⁹⁷ por exemplo, de 1957, promovia junto à igreja ações educativas e beneficentes realizadas pelas moças, em acampamentos e encontros fora do estado. Apesar da pouca estrutura foram atividades marcantes para a cidade naquele contexto de recuperação econômica. O interessante, destacado pelo livro da Fecomércio, é que embora o bandeirantismo tivesse bases conservadoras em relação à manutenção do casamento ensinado às jovens, aqueles eram os raros momentos em que elas tinham alguma liberdade longe da família, pontuando que nos anos 1960 foi o período da revolução sexual. Importante constatar que é neste contexto conservador em que se dará as primeiras atuações artísticas do TESC.

Outras ações culturais foram incentivadas, como a criação do *Coral do Comerciário*, dirigido pelo maestro Nivaldo Santiago e apresentado no Teatro Amazonas, com a participação majoritária de moças da sociedade. Outro programa importante e pioneiro, foi a alfabetização

²⁹⁷ O movimento nasceu em Londres, Inglaterra, em 1908, e chegou ao Brasil em 1919. O Pará foi o primeiro a adotá-lo na região Norte, em 1934, e o Amazonas apenas em 1949. Os valores eram objetivados no assistencialismo, na fé cristã e nos valores familiares, mas paradoxalmente, também estimulavam a independência feminina, a começar por ações realizadas longe de suas casas (COSTA, s/d).

das crianças menores de sete anos, filhos dos comerciários, numa iniciativa, a partir de 1962, à frente do poder público.

Convém ressaltar que, enquanto o SESC Nacional estava preocupado com ações para a saúde, o Departamento Regional do Amazonas pautava-se nas ações preventivas, num momento em que era comum utilizar os igarapés como parte do cotidiano das donas de casa e do lazer infantil, período antes das transformações urbanas da cidade.

Paulatinamente a instituição expandiu significativamente suas atividades: em 1961 voltou uma atenção maior ao desporto e lazer e em 1965 inaugurou o ginásio de esportes na presença do então presidente Castelo Branco, de passagem por Manaus. O ginásio trouxe impulso maior à prática esportiva, porém suas atividades ainda não alcançavam um público amplo. Com o estímulo a outras áreas, como a recreação, que se beneficiaram com a criação do seu balneário, as prioridades passaram a recorrer a projetos próprios do Departamento Regional, sob a direção de Roberto Tadros desde 1986.²⁹⁸ “Uma característica que lhe rendeu um público garantido nos eventos promovidos: a valorização da cultura regional” (COSTA, s/d, p. 5). O *Espaço Cultural Ludiarte* é um exemplo dessas ações que promoviam, entre várias linguagens artísticas, o lançamento de livros de autores da região.

É, sobretudo, ainda na década de 1960 que o quadro citadino sofreu alteração brusca e o SESC necessitou estar preparado para as demandas que vieram com a implantação da Zona Franca, em 1967. A criação, promulgada pelo então presidente militar Humberto de Alencar Castelo Branco, visava reconhecer o desenvolvimento na região, pendente pelo patronato comercial do Amazonas, esperançoso em ver a economia reaquecer no estado.

Por isso, no mesmo ano, a Confederação Nacional do Comércio reuniu-se na cidade para traçar um novo planejamento. O aumento populacional, em razão da migração do interior para a capital, e a nova demanda do setor industrial estipulavam que, em 1979, dos quase 600 mil habitantes, pelo menos 20 mil trabalhavam no comércio (COSTA, s/d). A cidade concentrava cerca de 40% da população total do estado, resultando na ineficácia de abarcar todo o público comerciário.

A nova situação rapidamente trouxe diversos conflitos sociais: a população rural inflou

²⁹⁸ José Roberto Tadros é bacharel em Direito, empresário, líder sindical e escritor. É também presidente do Conselho Deliberativo Nacional do Sebrae, membro titular do INSS, cônsul honorário da Grécia na Amazônia, secretário-geral e membro do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas. Presidente da Academia de Ciências e Letras Jurídicas e membro da Academia Amazonense de Letras. Começou sua trajetória na mais antiga empresa do Amazonas, a José Tadros & Cia, fundada por seu bisavô em 1874. É autor dos livros “O grande Amazonas em marcha”, de 2017, “Ideias confessadas”, de 2011, “Da razão e das palavras”, de 2010, e “Marco para novas gerações”, também de 2010, além de coautor de “Incentivos fiscais para o progresso do Amazonas”, já tendo lecionado Filosofia, Sociologia e História (OLIVEIRA, 2019).

a cidade, abandonando a economia rural, aporte de subsistência do estado; não havia conhecimento profissional algum dessa população, acostumada a outro modo de vida; os serviços públicos, como hospitais e escolas, eram ínfimos; os bairros expandiram-se vertiginosamente; o transporte público da época, o bonde, foi substituído pelos ônibus e isso resultou em um gasto a mais ao trabalhador, que antes, pela proximidade, ia ao seu trabalho a pé e havia o fator tempo como implicador nesta nova condição. Houve ainda entraves nas muitas atividades já desenvolvidas pelo SESC, por exemplo, os programas de alfabetização e supletivo para os adultos sofreram evasão pela falta de tempo livre dos trabalhadores.

O empresário Roberto Tadros vem de uma família ligada aos negócios da borracha, sendo o empreendimento mais antigo do Amazonas, fundado em 1874, e também é representante do ramo hoteleiro. Dentre seus interesses faz parte a defesa da manutenção da arquitetura urbana, ameaçada pelas mudanças oriundas da Zona Franca, que impactariam na atração do turismo e na preservação do patrimônio histórico. Por isso, a Fecomércio preconizou em seu discurso a manutenção do centro histórico, reconhecido como berço do comércio, além de investir na profissionalização de mão de obra para receber o turista, por meio do SENAC, privilegiando, em partes, o exotismo da região convivendo com o meio urbano (COSTA, s/d).

Tadros foi eleito presidente da Fecomércio AM em julho de 1986, permanecendo no cargo até 2018, quando foi eleito para assumir a presidência da Confederação Nacional do Comércio de Bens, Serviços e Turismo (CNC). Sua gestão foi responsável por expandir as ações da Federação para além do campo econômico, consolidando a imagem da entidade perante a sociedade civil. Considerar o homem amazônico passou a ser um dos objetivos e também chamou a atenção para os problemas da Zona Franca, talvez um crítica pioneira, ainda que movida por interesses, pois para ele era necessário antever os problemas resultantes da Zona Franca na dinâmica social, afirmando que a má economia da região fazia parte de uma crise estrutural, e não somente movida pela conjuntura. Tadros defendia a postura de que, embora houvesse a modernização baseada no capitalismo industrial, a Zona Franca ainda amparava-se em modelos arcaicos e necessitava abrir-se para receber novos incentivos e fortalecer a economia (COSTA, s/d).

Roberto Tadros, que mantém relação de amizade desde a mocidade com Márcio Souza, foi um canal direto para que o grupo alcançasse algumas conquistas na instituição, por meio de um diálogo mais efetivo. Dessa relação, os benefícios para ambos eram múltiplos. A instituição destaca, por exemplo, o papel da ampliação do raio de atuação do SESC, pois foi com o grupo que se conseguiu abarcar a área teatral:

No aspecto cultural trabalhava-se muito com grupos, onde se desenvolviam práticas variadas como dança, esporte, atividades recreativas, sociais e culturais. Destes grupos o que conseguiu realizar um trabalho de vanguarda, destacando-se no cenário nacional, foi o TESC – Teatro Experimental do SESC [...] que marcou fortemente as feições da entidade no período em que atuou em Manaus: 1968-1980. Composto por pessoas cujos nomes até hoje são referência para quem lida com a cultura local: Aldísio Filgueiras, Márcio Souza, Ediney Azancot... o TESC representou um movimento de contestação. Nielson Menão e Aldísio Filgueiras foram os fundadores do grupo que por 12 anos o SESC – Serviço Social do Comércio abrigou e financiou os espetáculos, em parceria com alguns patrocinadores. A iniciativa nasceu de um Curso de Introdução ao Teatro, ministrado pelo paulista Nielson Menão, contratado pelo SESC – Serviço Social do Comércio logo que chegou a Manaus (COSTA, s/d).

Até a década de 1960 a assistência do SESC Amazonas restringia-se aos comerciários, mas com as atividades teatrais foi conquistada uma nova parcela da população, sem contar o reconhecimento nacional que o grupo ganhou também levando o nome da instituição sem maiores apoios por sua parte. Inclusive, um dos primeiros integrantes do TESC, o ator e iluminador Custódio Rodrigues, era de fato o único comerciante que se interessou em dar continuidade às atividades teatrais:

Como o SESC é uma entidade que cuida dos comerciários, eu participava de algumas atividades, mas na área esportiva. Então eu já era diretor da área esportiva do SESC do Amazonas, e eu era atleta. Jogava futebol de salão, gostava disso, mas jamais teria alguma coisa a ver com teatro. O teatro para mim era inexistente, eu nem sabia se tu fosses perguntar de teatro o quê que era teatro para mim [...]. Então, a partir daí eu fazia aquelas atividades. Não sei o que cargas d'água aconteceu que eu disse: “Vou fazer”. Aí nós fizemos. O curso todo tinha muita gente, eram mais de trinta pessoas, no final eu acho que só tinham umas doze, quinze... (RODRIGUES, 2019).

O TESC é descrito, conforme consta em relatório, como um órgão da Divisão de Orientação Social do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio, sem fins lucrativos e pautado no diálogo democrático. O SESC resolveu tornar permanente a produção teatral, após perceber o ânimo dos jovens de continuarem com as atividades teatrais desenvolvidas no curso de introdução teatral de Nielson Menão e ainda pela carência de opções culturais na capital, o grupo foi fundado em 28 de dezembro de 1968 (TESC, s/d). Isso significa que, perante o SESC, o grupo funcionava como um programa anual, com um coordenador remunerado para gerir seus recursos, no caso Stanley Whibbe. Na prática, o grupo era formado por um coordenador e um corpo de voluntariado: “Há um TESC de direito, que é um órgão ligado da entidade, que deve elaborar projetos e estatísticas, fazer avaliações, e zelar pelo

cumprimento do programa anual, e há um TESC de fato, composto pelos seus voluntários” (TESC, s/d). Este último descrito como responsável por reunir-se, redigir os projetos e aplicá-los.

O TESC goza de total independência quanto a direção da entidade, que acata as decisões do grupo e tem apoiado inteiramente as suas resoluções. Essa política de liberdade, baseada no espírito democrático, é que tem permitido ao grupo, trabalhar com toda a desenvoltura (TESC, s/d).

No mesmo relatório, que contém o currículo do grupo, escrito provavelmente entre 1979 e 1980, conforme anotação presente, os componentes são descritos como amadores e classificados pelas seguintes estatísticas: sete profissionais liberais, seis estudantes universitários, três professores, dois comerciários e um operário, com faixa etária variante de 20 a 35 anos.

Durante pelo menos dois anos a quadra de esportes foi adaptada para as atividades teatrais e na década de 1970, na ocasião do jubileu de prata comemorado pela instituição, na gestão da diretora e assistente social do Departamento Regional Cleonice Alves, foi construído o teatro de bolso de 40 lugares,²⁹⁹ que também ganhou seu nome, embora fosse mais comumente chamado de teatrinho ou teatro oficina. Na época o presidente do SESC era Fernando Alfredo Pequeno (JORNAL, s/d). No relatório interno do grupo foi registrado o ano de 1969 e a reforma abrangia iluminação, tratamento acústico, sistema de refrigeração e som.

Segundo Rodrigues (2019) a produção das peças era antes enviada para análise à área administrativa e só depois eram liberados os recursos. A verba era pouca e, por vezes, fez-se necessário o grupo complementá-la com o dinheiro da bilheteria, quando ainda se podia cobrar. Também contavam com a criatividade de seus integrantes para ações de “vendas dos programas” da peça pelos bairros (INHAMUNS, 2018; WHIBBE, 2019).

Selda Vale da Costa (2019) sublinha a importância de terem tido uma sede teatral, um espaço para ensaios: “Ninguém tinha um lugar, nenhum grupo de teatro tinha um lugar pra ficar. O teatro Amazonas mal se podia usar né, era muito difícil. Eles tinham onde encenar o dia inteiro, depois o Márcio virou funcionário do SESC, recebia pelo SESC, na fase de 2003”. Posteriormente, os atores dessa última geração também ganhavam um salário para exercerem suas atividades, mas foi uma árdua e exaustiva conquista:

²⁹⁹ “No momento que fizemos o primeiro espetáculo, houve a necessidade de a gente ter um local separado da quadra. Então o quê que se fez, eles não fizeram nem com tijolo, foi feito com armação de compensado para a gente trabalhar, depois que... Aí a gente entra nesse espaçozinho, vamos resolver” (RODRIGUES, 2019). Vale ressaltar que o número de assentos varia conforme algumas entrevistas e relatórios para 50 lugares.

E assim, eu ficava no pé dele para brigar e ele foi atrás disso e tal, e é isso, o SESC nunca bancou, nunca respeitou o trabalho do Márcio direito nesse sentido, porque era para ter uma lógica como o Antunes tem, por exemplo, deve ter, e a gente não tinha. Tinha que ficar esperando, era chato isso. Aí manda o ofício: “Mas vai sair, vai sair” [...] A realidade era difícil. “Mas que teatro é esse?”, “Não, vai ter o teatro eu já vi o projeto” era só uma enrolação, aquele teatro, nunca saiu. Mas porque o trabalho do TESC nunca dependeu de um teatro, mas eu sentia assim: “Poxa, porque ficam enganando o Márcio né”, nesse sentido. Tinham que valorizar mais o trabalho dele, o nosso trabalho. Imagina, a gente num teatro, com uma verba, tranquilos para trabalhar (MAZZARO, 2019).

Mesmo diante destes impasses, ter uma verba e espaço de ensaio ainda representava um grande diferencial diante da conjuntura real dos outros grupos, o que contribuía naturalmente para algumas rixas.

Quanto à estrutura física, retornando à primeira fase, Filgueiras (2019) reafirmou o compromisso da instituição com o espaço e a iluminação, além de pagar um funcionário como diretor administrativo, o Stanley Whibbe. Alguns atores, como Fátima Andrade e José Fernandes (Barrote), exerceram a tesouraria das peças: “Em geral, ficava uma parte para a próxima peça, que era apresentada no SESC, aí o SESC aplicava os três primeiros meses o dinheiro para ver se aumentava, aí ia devolvendo” (SOUZA, 2019b).

Nesse período gozavam de total liberdade: “Ninguém escolhia o repertório da gente, ninguém tocava na gente. Até porque, meu caro, nós é que levamos o nome nacional de teatro, não foi voleibol nem boxe, foi teatro. Todo mundo respeitava o TESC” (FILGUEIRAS, 2019).

Na época de Menão à frente do grupo, ele relembra a “obrigação” de atingir-se o público comerciário, porque deveria constar nos relatórios: “uma coisa rigorosa do SESC porque eles tinham que justificar esses gastos, esses investimentos que eles faziam no teatro” (MENÃO, 2020). As extravagâncias da direção eram apoiadas por uma assistente social “que era muito empenhada, ela que segurava toda a minha barra entendeu. Toda a loucura que eu fazia lá” (MENÃO, 2020). A assistente em questão era Natália Mendonça. Menão afirma não ter tido compreensão da responsabilidade da parte burocrática.

Para o diretor e ator Stanley Whibbe o grupo cumpriu um papel social muito além dos palcos, e exigia um planejamento assertivo para com o SESC:

Nós tínhamos um programa para cumprir e tinha que prestar contas da realização daquelas metas. Se vai fazer um planejamento para o ano que vem, o Sesc tem que fazer planejamento, se planejava “Vamos fazer uma ou duas peças, uma infantil, vamos fazer um seminário...” Porque uma coisa importante a ser frisada – que isso aí foi já na época do Márcio – é que era um centro cultural mesmo, nós fazíamos Mostra de Buster Keaton, toda

filmografia, fazia um convênio com a Cultura Inglesa, com o ICBEU, e a gente fazia mostra de cinema, a gente fazia ciclos de... A gente sempre teve uma preocupação de, quando ia formular uma peça, trazer pessoas de conhecimento que seria útil àquela discussão, e fazer de forma aberta. Aí a gente convidava o pessoal lá da Universidade, convidava outros grupos, entendeu, para estarem ali sintonizados. A gente fazia um trabalho de formação de plateia que era muito rico nesse sentido. Ficava uma loucura as estreias do TESC, o teatro era muito pequeno. Às vezes a gente tinha que fazer no teatro Amazonas (WHIBBE, 2019).

Segundo Whibbe, a assistente social Mirna era quem acompanhava as atividades do grupo – enquanto ele esteve na direção administrativa – entretanto com irregularidade, e ele deveria prestar relatórios mensais de tudo o que estava ocorrendo à instituição. Durante as atividades pelo interior, organizadas pelo projeto do Mobral, também houve reconhecimento por parte do SESC do trabalho teatral, conforme o depoimento da professora Elisa Souto, na época orientadora educacional do SENAC e à frente do projeto SENAC-Mobral:

Fomos a Manacapuru, Careiro, Itacoatiara, Maués, Silves, Anori, Nhamundá, Parintins, Manicoré, Autazes, Coari, Humaitá e Codajás. Pode-se dizer que nos interiorizamos. E o TESC foi muito importante naquela época. Não só para este processo de interiorização das duas entidades, através do convênio com o Mobral, mas propriamente para todo o movimento teatral do Estado (ROCHA, 2019).

Embora o grupo tivesse exercido grande contribuição para a formação de plateia na cidade, o comerciário, público ideal do SESC, não foi totalmente atingido. Mas vimos que a atuação teatral ia muito além dos palcos, também por meio da literatura, da música, na organização de festivais, seminários... A presença constante de “artistas como Lucélia Santos, Bruna Lombardi, Tim Maia, Elba Ramalho, Ademar Guerra, Os Mutantes, José Celso Martinez e outros” era comum ao redor do teatrinho (ROCHA, 2019).

O que percebemos do relacionamento entre SESC e TESC, durante a primeira fase, foi a manutenção de laços amigáveis de mútuo interesse, e um respeito quanto aos desejos estéticos do grupo, mesmo no contexto da ditadura, qualidade conquistada pelo resultado do seu trabalho projetado em mídia nacional. Mas após doze anos dessa relação, quais foram os motivos que levaram à interrupção traumática do grupo durante 21 anos?

Sobre o ocorrido, Souza (1984) afirma que, mesmo antes da temporada de *O elogio da preguiça*, o grupo fora surpreendido pela diretoria que apresentou, pela primeira vez, uma série de medidas restritivas à autonomia teatral e antes mesmo de conhecê-las, a opção era enquadrar-

se ou acabar o grupo. A diretora regional Natália Mendonça, representando o presidente do SESC, lê uma série de medidas nas quais enfatiza o controle econômico total do TESC e dos seus textos, que passariam, a partir dali, pelo crivo da diretoria, com aprovação ou não das montagens, a fim de “mudar” a imagem irreverente do grupo. “Mesmo as coisas boas acabam um dia” (A CRÍTICA, 1980e), disse a diretora na reunião. A discussão inflamou-se e “Aldísio Filgueiras, o mais exaltado, equiparou o pacote de medidas a uma versão baré do AI-5. Foi o bastante para exigirem sua expulsão definitiva do teatro” (COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 284).

O grupo não aceitou as imposições e permaneceu com as apresentações normalmente, até que, na sétima semana, no dia 19 de agosto de 1980, ao chegarem no teatro depararam-se com dois cadeados. Não havia mais diálogo, os participantes foram impedidos de retirar quaisquer coisas do espaço. Márcio Souza estava no Rio de Janeiro quando recebeu a ligação sobre o ocorrido. Atearam fogo nos figurinos e em outros elementos. O equipamento de som que estava dentro, e não era do grupo, foi retirado a pedido de Stanley e deixado na porta do teatro (SOUZA, 2019b).

O primeiro anúncio do fechamento foi feito no Projeto Jaraqui, famoso *point* cultural da República Livre do Pina, na Praça da Polícia, do qual Aldísio fazia parte. Representando o grupo diante da plateia presente, segundo suas palavras, o mérito em movimentar diversas linguagens artísticas fazia do TESC muito mais do que um coletivo teatral, era um movimento cultural, pois dentre as muitas ações, proporcionou espaços para grupos de música popular, influenciou nas artes plásticas, revelou novos artistas e foi um dos responsáveis pela edição do livro do primeiro autor indígena brasileiro (A CRÍTICA, 1980g).

O grupo também publicou uma nota-manifesto no jornal *A Crítica*, denunciando o caráter antidemocrático da instituição:

O TEATRO EXPERIMENTAL DO SESC NÃO EXISTE MAIS! 12 ANOS, 21 ESPETÁCULOS, 8 PRÊMIOS NACIONAIS, NÃO FORMA SUFICIENTES PARA CONTER A DIRETORIA DO DEPARTAMENTO REGIONAL DO SESC DE TENTAR IMPOR AO GRUPO MEDIDAS QUE CONTRARIAM NOSSA TRADIÇÃO DE LIBERDADE DE EXPRESSÃO E DEMOCRACIA (A CRÍTICA, 1980e).

O manifesto finaliza com o aviso da continuação do grupo e da temporada de *O elogio da preguiça*, apoiada pelo Diretório dos Estudantes, em cartaz na sua sede, de sexta à domingo, além de anunciarem um novo espaço teatral para aqueles tempos. Os planos envolviam ainda a excursão da peça pelos bairros da cidade, utilizando um caminhão como palco e viagens

nacionais: São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Goiânia, apoiadas por órgãos culturais (JORNAL DO COMÉRCIO, 1980).

No livro “O Palco Verde”, de 1984, Souza ironiza uma comemoração por parte da classe artística pelo fechamento do teatrinho, fato esse que permanece misterioso, porque há muitas versões, inclusive a de que este episódio nunca existiu.

Independente disso, a repercussão do encerramento foi pauta inclusive da Assembleia Legislativa, levantada pelos deputados Josué Filho (PDS) e Messias Sampaio (PMDB). Filho atestou a estranheza da atitude da instituição e solicitou da tribuna a intervenção ao presidente do SESC na reconsideração de sua decisão. Os dois deputados reconheciam a importante atuação do grupo na formação de plateias na cidade e, mesmo diante das dificuldades, por 12 anos conquistaram renome (A CRÍTICA, 1980d). A deputada Beth Azize, líder do PMDB, também comprou a briga e propôs aos deputados uma moção de repúdio contra o SESC AM, considerando a instituição “inimiga dos amazonenses”, pois “justamente quando o país entra num clima de abertura democrática, a Direção Regional do SESC reinventa a repressão, tentando intervir no ambiente de democracia que o grupo sempre defendeu”. Ainda enfatizou que a situação era conjuntural, a ditadura mostrava-se flexível, mas outros órgãos absorviam seu papel cerceador. Denuncia ainda a posição partidária assumida pelo SESC desde que o grupo demonstrou interesse na montagem *A resistível ascensão do Boto Tucuxi* (A CRÍTICA, 1980a).

De fato, foi uma surpresa geral, como também registrou a coluna *Sim e Não*: “Ninguém entendeu a decisão da Diretoria do SESC em fechar as portas para o seu grupo de teatro – o TESC [...] Que o bom senso volte a ocupar as cabeças de quem assim decidiu, e a ordem dada seja reformulada” (A CRÍTICA, 1980b).

Outra nota, intitulada “Culto negro”, chama a atenção para as possíveis motivações do rompimento: “Supõe-se que a atitude da direção do SESC tenha sido motivada pela próxima montagem que caricaturiza e denuncia o populismo dos governos trabalhistas antes de 1964” (A CRÍTICA, 1980c).

As manifestações correram por todo o país. O jornalista Jefferson del Rios escreveu uma nota extensa na Folha de São Paulo, lamentando o ocorrido e replicando a nota de manifestação do grupo:

[...] A crítica e o público de São Paulo e Rio conhecem o trabalho do ex-Tesc e prestam sua solidariedade ao grupo que, seguramente, não perecerá. Já se tem notícias de apoios concretos à equipe na nova fase. Este crítico, que se prontificou a prefaciá-lo livro “O Palco Verde”, a ser lançado em novembro e que narra toda a trajetória do grupo desde a fundação, acredita que um centro

artístico desta importância não será abandonado pelos que acreditam no debate livre e na arte fiel à realidade em que foi gerada e se propõe expressar criticamente (DEL RIOS, 1980).

O crítico Yan Michalski também se pronunciou, reconhecendo o papel do SESC ao lado do Estado, como uma das poucas fomentadoras à cultura do país, mas advertiu do prejuízo causado:

Justamente no Estado onde o auxílio do Sesc à arte dramática foi o primeiro a atingir uma dimensão significativa, e a dar margem a uma experiência pioneira e importante, o Amazonas, a Delegacia Regional do Sesc acaba de desfechar um demolidor golpe contra essa mesma experiência: O Teatro Experimental do Sesc de Manaus, comprovadamente um dos melhores grupos regionais do país, foi bruscamente impedido de continuar seu trabalho, após uma notável trajetória de 12 anos. [...] A mais longo prazo, cogita-se, inclusive, da construção de um teatro próprio. Isto não quer dizer, é claro, que a incompreensível arbitrariedade cometida contra o Tesc não tenha resultado em grave prejuízo para o teatro amazonense, e porque não dizê-lo, brasileiro. Mas em última análise o prejuízo maior será do próprio Sesc: durante muito tempo, o prestígio conquistado, em âmbito nacional pelo grupo de Manaus, contribuiu positivamente, perante a opinião pública, para a imagem da entidade que o hospedava. Agora essa imagem fica manchada por uma surpreendente demonstração de intolerância e autoritarismo (JORNAL DO BRASIL, 1980).

O posicionamento de Michalski faz-nos compreender o esforço persistente do grupo em furar a bolha de “regional” e tornar-se apenas grupo de teatro brasileiro. De todo modo, sua crítica é válida e importante para dimensionar o impacto tesquiano no cenário artístico brasileiro.

Outra matéria com destaque aponta que “da condição de obscuro grupo teatral de um estado distante para o ‘*status*’ de grupo artístico mais representativo da cultura do Amazonas, com destaque, reconhecimento e prestígio nacionais” (DISSOLVIDO, 1980).

Muitas notas de jornais, cartas e telegramas de apoio foram enviados em apoio. Segundo Souza (2019b) Guarnieri, Fernanda Montenegro e até Peter Brook se solidarizaram-se. Infelizmente os registros, que permaneciam na biblioteca do SESC AM, foram queimados pelo antigo diretor após este episódio.

Sem querer fazer uma comparação valorativa, é inevitável não registrar que os dois grupos teatrais (e talvez os únicos e longevos) amparados pela instituição SESC foram o TESC e o de Antunes Filho, em 1982, com o grupo Pau Brasil Macunaíma e o Centro de Pesquisa

Teatral (CPT)³⁰⁰. Com estes exemplos, verificamos a autonomia e os interesses políticos de cada Departamento Regional. De todo modo, notamos também uma falha na comunicação do SESC Nacional quando iniciamos a pesquisa de campo. Quando entramos em contato com o Departamento do SESC Memórias, em São Paulo, responsável por todo o acervo cultural e memorialístico da instituição, eles nada sabiam informar sobre o grupo TESC, nem sequer sua existência. O que mais uma vez exemplifica a diferença das políticas de execução de cada SESC, e de certo modo, uma clivagem de comunicação entre os departamentos.

Longe do SESC, o grupo continuou mantendo suas reuniões na casa dos integrantes, traçando planos para os próximos passos. A sigla TESC deveria ser repensada, ao passo que também fazia parte da identidade e da promoção do grupo. Eis que nasce então o Teatro Saltimbanco de Combate (TESC), uma estratégia de resistência e permanência. “Aliás, a Ata de fundação foi eu que escrevi, foi feita na casa do Dori Carvalho, que era lá na rua 24 de maio em frente à livraria que ele tinha. [...] Então a minha trajetória do TESC foi essa, não foi muito longa, mas foi poderosa, muito boa”. (SAHDO, 2019).

5.3 *Teatro Saltimbanco de Combate – estratégia para um prelúdio*

A artimanha de alteração do nome também serviu para escrever um novo capítulo da história do grupo, mas, paradoxalmente, marcou também o fim desta segunda fase, quase num tom profético: “Participe da História – veja o último espetáculo do TESC”, escrito nos cartazes empunhados pelo atores usando seus figurinos pelas ruas em divulgação própria, diante do silêncio dos meios de comunicação (AZANCOTH, 1993, p. 74).

O diretor Márcio Souza dividia-se cada vez mais entre Manaus e Rio de Janeiro, pelos compromissos literários,³⁰¹ mas este não foi motivo de esmorecimento dos integrantes. A predileção pelo texto de Souza, baseado no de Azancoth, mais do que nunca fazia sentido ao trabalho de continuidade. Do *Arriba la chunga* manteve-se todo o cerne dramático e após cinco tratamentos, com o auxílio de Stanley Whibbe e Ediney Azancoth, Márcio Souza finalmente

³⁰⁰ O grupo iniciou em 1978 como grupo Pau-Brasil, com a encenação de Macunaíma. Após algumas mudanças, a partir dos anos 1980 o grupo passa a se denominar Macunaíma. Em 1982, mudam-se para o SESC São Paulo para aprofundarem suas pesquisas, surgindo assim o Centro de Pesquisa Teatral (CPT) sob a liderança de Antunes Filho.

³⁰¹ Neste período Souza consagrava-se internacionalmente como escritor, entre as décadas de 1980 e 1990 realizando viagens e palestras no exterior, depondo, inclusive, em um tribunal holandês sobre o extermínio dos indígenas brasileiros por parte da ordem salesiana. 1982 marca a abertura de sua editora Marco Zero, junto a dois sócios: Felipe Lindoso e Maria José Silveira, onde publicou “A resistível ascensão do Boto Tucuxi” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2005).

entregou a versão final, assinada por ele.

Por se tratar de um material inédito, consideramos importante traçar algumas considerações entre as duas versões, na medida do possível sublinhando aspectos dramáticos e conceituais.

5.3.1 Transformações e similitudes entre *Arriba la Chunga* e *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*³⁰²

A ambientação dramática de ambos passa-se no mesmo lugar, no decadente cabaré de Manaus chamado La Chunga, existente nos anos de 1950. No *Arriba la Chunga* as personagens são: Boto Tucuxi, Dr. Peruca, Pedro Funcionário, Maria Pequenina, Três Feiticeiras, Diabo, Dr. Getúlio, Gertrudes, Terezinha Graviola, João Bobão e o coro de putas. Na versão souziana alguns personagens permanecem: Boto Tucuxi, Dr. Peruca, Pedro Funcionário, Três Feiticeiras, Diabo, Maria Pequenina e Teresinha Graviola. E novas personagens foram criadas: Emissário, Adam Smith, Cônego Malta, Três Aparições, Puta Velha, Urnas 1 e 2, coro de putas, capangas e fregueses.

Na descrição do manuscrito de Azancoth lê-se: “Burlesco cripto-cabaré, psicografado em 1977 pela imaginação ferida e destemida do professor Ediney Azancoth, abstrador de quintessências, e plagiado por Márcio Souza em 1979”. Essa frase será retomada no final desta análise.

Tentaremos comentar as duas dramaturgias de forma paralela, a fim de visualizar suas semelhanças e transformações, portanto, nomearemos a dramaturgia de Azancoth como “Número um” e a de Souza “Número dois”.

Iniciaremos pelo Número um, que introduz com: “Prólogo ou epílogo”. Um ator dirige-se ao público em versos sarcásticos: “Toda história encerra um fundo de moral. Esta é uma história amazonense onde por isso mesmo nenhuma moral pode encerrar” (Prólogo). Na versão Número dois: “Prólogo ou psicopatologia da vida cotidiana”, Souza utiliza, mais uma vez, de sua escrita irônica e afiada para pôr em conflito as crenças dos cidadãos amazonenses. Enceta com um ator apresentador e, em seu colo, um ator como boneco do Boto Tucuxi. O apresentador, de linguajar rebuscado, representante de uma cultura erudita e dos bons costumes

³⁰² Todas as citações do texto *A resistível ascensão do boto Tucuxi* encontram-se no livro: SOUZA, Márcio. **Comédias políticas**. São Paulo: Marco Zero, 1997. Utilizamos também a versão digitalizada, revista e ampliada, gentilmente cedida pelo autor, páginas 11-52.

(burguesia), comenta à plateia sobre a peça que será apresentada, sendo parodiado pelo boneco. Os dois discutem num diálogo que revela a indolência da marionete, que sempre interrompe com zombarias o apresentador.

Quando o apresentador diz que para bom entendedor meia palavra basta, o boneco completa: “mas para o bom entendedor amazonense - dita a experiência – mil palavras não são o suficiente” (Prólogo). O trecho faz referência tanto à sucessiva dominação econômica do Amazonas junto à permissividade de certos setores sociais, quanto ao tema das eleições, crítica debatida na peça. Principalmente porque põe em discussão este jogo paternalista, através da caricatura de Gilberto Mestrinho, de líder político controverso à candidato popular,³⁰³ algo semelhante, dadas as devidas proporções, à candidatura de Getúlio Vargas, na fase populista. Outro trecho de destaque é a tentativa de suborno do boneco para que a peça fale a favor dele: “**Ator**: Esta peça não está à venda. **Boto**: Tudo está à venda neste Estado” (Prólogo).

Na versão Número dois a mensagem é mais direta, pois além de o diálogo utilizar de artifícios sarcásticos no jogo entre os dois, há também o artifício lúdico, representado pelo boneco do Boto Tucuxi, que possui uma cabeça gigante com rosto do político, com traços bem semelhantes, que de imediato associa-se à figura de Mestrinho. Sobre os efeitos deste signo, Bergson afirma:

Para parecer cômico, é preciso que o exagero não pareça ser o objetivo, mas simples meio de que se vale o desenhista para tornar manifestas aos nossos olhos as contorções que ele percebe se insinuarem na natureza. O que importa é essa contorção; ela é que interessa. E por isso iremos procurá-la até nos elementos da fisionomia menos suscetíveis de movimento, como na curvatura de um nariz e mesmo na forma de uma orelha. Porque a forma é para nós o esboço de um movimento [...] Rimos então de um rosto que é por si mesmo, por assim dizer, a sua própria caricatura (BERGSON, 1983, p. 17).

Enquanto na versão Número um prevalece a forma poética, apoiando-se em frases moralistas na avaliação da relação socioeconômica da cidade. Mas, em ambos, observamos o humor sem complacência, que permanece ao longo da narrativa.

Número um “Ato I: Dos negócios do extrativismo ou da arte de tratar com pau”. O ambiente é o salão do cabaré que ainda guarda resquícios de uma briga da noite anterior, ao fundo, peças íntimas penduradas. Surgem as Três Feiticeiras aparentadas, conforme rubrica, como bruxas de peça infantil ou ainda aludindo às feiticeiras de *Macbeth*, da tragédia de

³⁰³ “Então era uma peça que tratava desse populismo, dessa figura que era o Gilberto Mestrinho, um cacique político importante assim dessa política Amazônica. Então foi esse trabalho aí que me antenou para perceber o teatro como uma forma de manifestação, com um pouco mais de apuro” (BANDEIRA, 2019).

Shakespeare. Estão em busca do Boto Tucuxi, e após um breve diálogo debochando da cidade e do cabaré, saem de cena. Entram Dr. Peruca, dono do *La Chunga* e Pedro Funcionário, nome com referência à sua função no cabaré. Entre os dois há uma diferença de *status* social percebida através dos figurinos. Dr. Peruca está bem vestido e Pedro Funcionário, embora de gravata, veste roupas esfarrapadas. Ambos conversam sobre a briga da noite anterior, entre Dalmo e o professor Boto Tucuxi. O primeiro tirou Maria Pequenina para dançar, provocando ciúmes no Boto, que por sua vez, comprou a agressão. Dalmo começou a gritar que o Boto Tucuxi vendia “leite ruim” (cocaína). Para não provocar maiores estragos no cabaré e nem ter sua fama espalhada, o Boto decide ir embora. Pedro Funcionário explica que no dia seguinte Dalmo foi encontrado morto com as partes de baixo mutiladas numa avenida erma da cidade. Dr. Peruca elogia a atitude do Boto, que manteve o cabaré a salvo de maiores estragos.

Na versão Número dois a sequência é a mesma, porém, com uma sofisticação nos diálogos, e nesse caso, Pedro Funcionário defende o ocorrido com Dalmo, alegando que se tratava de um mau elemento.

Prosseguindo a cena do Número um, entram as Três Feiticeiras, definidas como mensageiras do capitalismo, “filhas de *Wall Street*”, não são notadas por Funcionário. Entra em seguida o Boto Tucuxi com uma garrafa de leite para a entrega. As três saúdam o professor revelando três previsões: “**Feiticeira 1:** Salve, Boto Tucuxi! Salve, professor! **Feiticeira 2:** Salve, Boto Tucuxi! Salve, gerente de *La Chunga*! **Feiticeira 3:** Salve, Boto Tucuxi! Ainda serás dono de *La Chunga*!” (Ato I, Cena II). A previsão é feita também a Pedro Funcionário, que continuará pobre pensando que é feliz. As três saem pilotando as vassouras como motocicletas. Aqui apresenta-se a figura de Funcionário como alegoria das massas alienadas e obedientes, culminando na falta de autonomia por mudanças. O Boto mostra-se como um personagem sedutor, professor de formação e que, por não ter dinheiro suficiente, vive também de negócios escusos.

A versão Número dois segue semelhante, com mudanças nos diálogos e na permanência de Dr. Peruca enquanto surgem as feiticeiras. As três são percebidas pelos personagens e fazem as seguintes previsões: “**Feiticeira 1:** Salve, Boto Tucuxi! Salve, professor! **Feiticeira 2:** Salve, Boto Tucuxi! Salve, prefeito de Manaus! **Feiticeira 3:** Salve Boto Tucuxi! Salve Governador do Amazonas!” (Ato I, Cena I). A cena segue também com previsões a Pedro Funcionário, com algumas mudanças. Em síntese, para que ele não se deixe enganar por aquele que parece amigo, não aceite esmolas (suborno) de ninguém e pense primeiro em si, nas suas necessidades básicas. As três saem sem dar maiores explicações.

Seguimos na versão Número um. João Bobão, uma espécie de segurança e faz-tudo do

local, entra e avisa que Dr. Peruca, ao saber do comportamento de Boto na noite anterior, convida-o a ser gerente do cabaré, cumprindo-se a primeira previsão. Nesse quadro há comentários do Boto à parte, explicitando suas intenções ambiciosas com o convite. Esta cena não existe na versão de Souza. Termina a cena com o Boto fazendo a entrega do leite no cabaré. Percebemos que no Número dois, o recurso de comentário explícito da personagem foi extinguido, provavelmente para não tornar a personagem maniqueísta.

Seguindo com a versão Número um, é noite no cabaré ainda em atividade. Dr. Peruca e Gertrudes, prostituta antiga e confidente, conversam sobre a má situação financeira da casa: “**Dr. Peruca:** Calma Gertrudes, você já viu coisas piores, amigos cometendo suicídio quando a coisa foi a falência, gente desesperada. Já devias estar acostumada. **Gertrudes:** E quem se acostuma com a miséria?” (Ato I, Cena II). Outra passagem que se refere à falência da sociedade do látex e faz alusão à prostituição com o sistema adotado no seringal:

[...] O mais certo era você tratar de arranjar dinheiro para as funcionárias, isto aqui não é seringal não. Só porque elas vivem tirando leite de pau não quer dizer que *La Chunga* é uma empresa extrativista. Você devia ter mais respeito, prostituição é uma coisa muito séria, um ofício muito mais tradicional que qualquer trabalho extrativista (Ato I, Cena II).

Entram o Boto e Maria Pequenina. Juntam-se aos dois para discutir a proposta de gerência, visando melhorias ao cabaré. Dr. Peruca aproveita para anunciar a visita de um convidado especial que poderá dar um empréstimo à casa, por isso, é necessário que tudo saia bem na organização de um jantar de boas-vindas. O convidado é o Dr. Getúlio (menção ao presidente Getúlio Vargas, na fase democrata). A cena termina com um número musical de Maria Pequenina cantando uma canção romântica e ambígua: tanto da sina carregada pela amante prostituta, quanto da situação econômica de Manaus, que sofria de constantes apagões elétricos e dificuldades financeiras: “Não adianta mentiras, não desejo que me firas com um amor de fantasia. Nas tristes esquinas escuras, onde sempre me procuras, palhaço sem poesia” (Ato I, Cena II).

A cena dois da versão Número dois já inicia com o número musical de Maria Pequenina, tratando-se da mesma canção, mas com pequenas mudanças de frases. Após os aplausos, a música permanece ao fundo e o foco vai para a mesa onde estão Dr. Peruca e o comerciante Abrahim comentando a crise econômica, culpando o atual governador Cabeleira. Trata-se de uma aliança da burguesia para eleger um representante de seus interesses. Enquanto decidem quem será o candidato ideal, entram o Boto e o Pata Choca.

Cena três Número um. O Boto analisa as contas negativas do empreendimento ao lado de Pedro Funcionário. Entra Maria Pequeninina pedindo explicações sobre as três mulheres misteriosas que fizeram as tais previsões. Ela aproveita-se da situação de que o próximo passo previsto é o Boto tornar-se dono do cabaré e o influencia a dar cabo de Dr. Peruca, temendo que ele suma com o dinheiro emprestado. Mais uma situação que remete à tragédia de *Macbeth*, na persuasão de Lady Macbeth.

A cena três da versão Número dois passa-se de dia no cabaré, com a presença do governador Cabeleira sentado à mesa preocupado com as finanças do estado. De repente, surge um espírito escocês do século 18, chamado Adam Smith, que o orienta nas questões comerciais. Em seguida entra Abrahim, oferecendo ao governador uma frota de barcos como “presente”. Logo depois entra o Boto Tucuxi, ameaçando o governador caso não receba seu apoio nas eleições.

A cena quatro do texto Número um é um fim de expediente no cabaré, onde todos preparam-se para o banquete que será oferecido no dia seguinte. Antes de ser dispensado, Pedro Funcionário pede um vale ao Boto, pois não recebe há sete meses. Boto avisa que a situação do cabaré ainda não é boa e que necessitam do empréstimo do convidado para regularizar todos os funcionários. Há um comentário interessante do Boto em que ele diz que as pessoas em *La Chunga* são muito pacatas, se fossem outras estariam “esperneando”, ou seja, entrando em greve. Outra alegoria que transparece é o cabaré representando Manaus e os “la chuguenses”, forma como o Boto refere-se aos trabalhadores da casa, uma possível alusão aos amazonenses. Neste caso, soa uma crítica à sociedade manauara, principalmente à classe trabalhadora.

Ao final ele cheira o leite em pó e começa a bailar pelo salão. Entra Maria Pequeninina, como numa alucinação, vestida de dourado, os dois dançam até o *blackout* final. Vale ressaltar que a maioria das cenas termina em *blackout*.

A cena quatro do texto Número dois – relembrando que é o de Souza – é toda coreográfica, descrita apenas por rubrica. Aparece o Boto sobre um montante de dinheiro, recebendo os políticos afiliados à sua campanha:

Cada um porta uma auréola de santo em torno da cabeça e a indicação de seu partido original: PSD, UDN, PL etc. Ao receber o dinheiro do Boto, trocam de sigla e passam para o novo partido, o PTB. Mas cada político que troca de partido entrega um bilhete ao Boto. Estes bilhetes têm proporção enorme e o público pode ler que a situação econômica do Estado é calamitosa. Entre políticos aparecem mulheres que são beijadas e comidas pelo Boto, e logo saem felizes agitando uma bandeirinha do PTB. Finalmente entra em cena o Pata Choca, e através de gestos e marcas coreográficas, o Boto faz saber que ele será agora o candidato ao governo do estado. Imediatamente o Pata ganha auréola de santo e os políticos seguram uma espécie de moldura que o

transforma num cartaz vivo. No cartaz está escrito que ele é candidato ao governo pelo PTB. No final da cena aparece um homem muito bem vestido, carregando uma maleta onde se lê: emissário do Dr. Goulart. Ele abre a maleta e nota-se que está cheia de dinheiro. Todos tentam ganhar a simpatia do homem, mas o governador Cabeleira lança-o com grande perícia (Ato I, Cena IV).

Cena que aborda como as alianças políticas são movidas por interesse, mostrando também os partidos políticos criados no fim do Estado Novo, em meados de 1940.³⁰⁴ É interessante observar como a cena teatral reproduz, de certa forma, o contexto político do período, as alianças firmadas para o novo partido de interesses democráticos e o discurso patronal. Sem esquecer do caso de Pinhos envolvendo João Goulart, ministro do trabalho, no financiamento ilegal da campanha de Getúlio de 1950, representado na figura que envia o Emissário. Assim, o autor consegue utilizar a paródia também apropriando-se de aspectos da lenda do boto, as características do homem-animal: encantador, sedutor, cafajeste, mulherengo etc., atributos que são associados à classe política, representada pela figura do Boto Tucuxi.

Seguindo a cena cinco do texto Número dois, todos arrumam o ambiente para o banquete. Pedro Funcionário está bem vestido ao lado das prostitutas e cantam o número “Cordão dos puxa-saco”. Entram o Emissário – no texto de Azancoth é o personagem Getúlio – Dr. Peruca e o governador Cabeleira. O diálogo é o mesmo do Número um, mas com uma diferença na distribuição das personagens, pois não há a figura de Gertrudes. Pedro Funcionário entra com o prato “tartarucupi” (tartaruga com molho de tucupi) para servir. Maria Pequenina oferece uma enorme garrafa de molho, onde lê-se “óleo de rícino”, seguindo com o plano de envenená-lo. O Emissário devora toda a comida.

A cena seis do Número dois remete-se à primeira cena do terceiro ato de Azancoth, com algumas alterações. É madrugada, Pedro Funcionário dorme ao fundo em cima das cadeiras, o Boto encontra-se pensativo quando entra Maria Pequenina. Os dois, movidos pela insônia, dialogam sobre o banquete e a tentativa de dias melhores. Ouvem-se barulhos que parecem vir dos quartos, seguidos por uma batida na porta. Pedro Funcionário vai abrir e recebe uma moça bonita, mas mal vestida, com uma trouxa de roupas. É Teresinha Graviola³⁰⁵, que

³⁰⁴ O Partido Social Democrático (PSD) formou junto ao PTB a base de apoio de Vargas, opondo-se à União Democrática Nacional (UDN), frente anti-Vargas, de base conservadora e apoio ao capital estrangeiro; Partido Libertador (PL) defensor do parlamentarismo no país e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Este último, foi disputado na sua reabertura entre dois grupos políticos, o primeiro liderado por Leonel Brizola e o segundo por Ivete Vargas (sobrinha-neta de Vargas), Lutero Vargas e Gilberto Mestrinho, por sua vez, ganhadores da patente da sigla, sob julgo de manobra política. O partido caracteriza-se como neoliberal.

³⁰⁵ Candidata que faz alusão a Teresinha Morango, *Miss Amazonas* e *Miss Brasil* em 1957, chegando em segundo lugar no *Miss Universo*.

foi expulsa de casa por acostar-se no pé de uma mangueira com um rapaz, que fugiu. “Era um boto”, afirma Maria Pequeninina, que diz ter passado pelo mesmo, mas numa goiabeira. O diálogo é interrompido por Dr. Peruca denunciando o ocorrido com o Emissário, morto em meio às suas fezes. Saem Boto e Pedro Funcionário. Em seguida, o Boto retorna acusando o Governador Cabeleira de envenenamento. A confusão arma-se e a cena é descrita apenas por uma grande rubrica. Entra um caixão carregado por políticos do PTB, guiados pelo Pata Choca. No meio do palco o defunto lê sua carta testamento, igual à versão Número um. A cena toda é concebida como um número de cortina do teatro de revista, enquanto concomitantemente, o elenco em coreografia, arma a eleição e a posse de Pata Choca. Dois atores entram como urnas eleitorais, e ao final percebe-se a chuva de votos para o PTB.

O segundo ato do texto Número um é nomeado de “O pistoleiro Dr. Getúlio visita *La Chunga*”. O Dr. Getúlio finalmente visita *La Chunga*, que está bem diferente, ornamentada com bandeirolas pretas e brancas, toalha de linho... e um banquete para impressionar. “O Rio de Janeiro não tem nada parecido, isto parece mais autêntico, mais brasileiro. Assoalho rústico, bandeirinhas de papel, lamparinas: positivamente brasileiro. Nada de francesismo. *La Chunga* é saudável como nosso povo” (Ato II, Cena I). Gertrudes e Dr. Peruca mostram o restante dos cômodos enquanto o Boto e Maria Pequeninina entram articulando os últimos detalhes do plano. Pedro Funcionário e as prostitutas adentram cantando “cordão dos puxa-saco”, ao final todos sentam-se à mesa. A cena do jantar possui estrutura dramatúrgica semelhante, apenas com pequenas nuances, encerrando com um número musical de Maria Pequeninina e Gertrudes.

O segundo ato da versão Número dois mantém o cabaré ornamentado com bandeirinhas do PTB e a foto de Juscelino Kubitschek ao fundo. Entram o coro das putas, políticos e fregueses com o mesmo número musical, a mudança é na distribuição das falas entre as personagens existentes. Em determinando momento, assim como na versão um, discutem com Pequeninina o valor da juta. A juta faz menção ao período de imigração japonesa na região, pois foram estes imigrantes, na década de 1930, que a trouxeram à região, tornando a juta uma economia expressiva e fonte de grande renda para o Amazonas³⁰⁶.

Cena dois. Manhã no cabaré, Boto e Abrahim conversam sobre o fato de Pata Choca tê-lo nomeado prefeito:

Boto: Mas vou tirar partido disso. Amanhã começo a asfaltar todas as ruas de Manaus. **Abrahim:** Não dá para fundar um banco? Boto: Já tem o Banco do

³⁰⁶ Sobre o assunto ver mais em: FERREIRA, Aldenor da Silva. **Fios dourados dos trópicos: culturas, histórias, singularidades e possibilidades (juta e malva - Brasil e Índia)**. 2016. 488 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2016.

Estado, o Pata se adiantou. É o único banco com carteira especializada em esmola para empresário. Terezinha Graviola, como secretária, toma todas as notas (Ato II, Cena II).

Pedro Funcionário entra com um jornal mostrando os ataques da oposição. De repente, ouve-se um barulho externo semelhante a uma explosão. Boto afirma ser uma “regulagem na liberdade de imprensa” (Ato II, Cena II). Maria Pequenina entra aflita avisando que o governador apurará o atentado e que Pata Choca se aproveitará disso para colocar o Boto na cadeia.

A terceira cena funciona como uma quebra metateatral, sendo o único momento em que os atores assumem um ponto de vista sobre a trama, ainda que dentro da estrutura de jogo. Essa ruptura tem a ver com um efeito de distanciamento, que “representa a passagem que opera a cena entre a ordem do real e a da cena, transformando a ficção em objeto de discurso, introduzindo uma diferença cuja pertinência e eficácia são medidas pela análise social” (FÉRAL, 2015 p. 234). O elenco surge com traços de maquiagem e figurinos pela metade, empunhando um jornal. Eles criticam a cena, cogitam pulá-la ou cancelar a peça, até acordarem em demonstrá-la, em partes, ao público. Então, os atores que representam Boto e Pata Choca, posicionam-se em lados opostos, lendo os insultos a seu respeito, enquanto os outros atores também leem jornal, tomando partido entre os dois e insultando-se entre si. Ao final, Boto e Pata Choca piscam um para o outro, satirizando a manipulação da opinião pública por meio da imprensa e com um simples gesto exemplificam a aliança política em benefício de suas candidaturas.

O terceiro ato da versão Número um intitula-se: “Da política do extrativismo ou a ideologia do baixo ventre”, passa-se na madrugada pós-banquete e é semelhante à versão oficial. A nuance é o Boto dizendo um pequeno solilóquio com a garrafa de veneno, simulando o próprio punhal de Macbeth, conforme rubrica. Ouve-se um barulho na porta, é Teresinha Graviola, permanecendo o mesmo argumento do Número dois. Dr. Peruca entra anunciando a tragédia do assassinato do Dr. Getúlio dentro do sanitário. Boto lê uma carta, que se repetirá como na cena de Azancoth, misturada com trechos reais da carta testamento de Vargas em seu suicídio. “Nada receio, serenamente dou o primeiro passo para dentro do sanitário e saio da cama para entrar no banheiro”, parodiando a famosa frase de Vargas: “Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na história”. O Boto passa a incitar os outros a culparem o Dr. Peruca pelo crime, aproveita-se, dá um golpe e se auto proclama dono do cabaré. Por sua vez, Dr. Peruca, com medo, foge.

Na cena seguinte, Boto e Gertrudes conversam sobre o futuro do cabaré. Entra Teresinha Graviola, cotada para trabalhar no prostíbulo, sendo sua noite de estreia com o Boto Tucuxi. Nesse trecho da cena Graviola diz que o Boto lembra o rapaz que esteve com ela e ele confirma, criando uma metáfora à lenda regional. Os dois deitam-se.

Na cena quatro da versão Número dois o cabaré está quase vazio, Maria Pequenina canta uma canção vendo o Boto abraçado em meio ao mulherio e seu eleitorado. Ao fundo, ruídos da campanha eleitoral e o *slogan* do Boto. Maria Pequenina zanga-se, atira-lhe os sapatos e ele refugia-se no meio dos eleitores. Na cena cinco percebemos melhorias no ambiente do cabaré. O Boto está trocando candeeiros por lâmpadas modernas e há produtos importados sobre a mesa. Entra o padre Cônego Malta, representante da igreja, com um copo de vitamina de abacate, popularmente chamada de abacatada, enviada por um admirador desconhecido. Também entrega um telegrama avisando que a TV Tupi solicita uma candidata a *miss*, diálogo semelhante ao Número um. Podemos ver uma licença poética, vista que nos anos 1950, período em que transcorre a narrativa, a televisão não era uma realidade, ao passo que, no momento vigente do espetáculo, anos 1980, a televisão completava aproximadamente dez anos no Amazonas, tornando-se um meio de comunicação popular.

Malta confessa que a abacatada foi feita por ele e depois entra Abrahim com mais abacatada. Os dois discutem, cada um tem interesses próprios. Irritado, o Boto atira para o alto, dispersando a briga. Decreta que cada um deve trazer meio copo. Ao final, oferece a vitamina a Terezinha Graviola. A diferença nesta cena para a versão Número um está nas personagens e na próxima rubrica de encenação. O Boto espalha o leite em pó de forma a atravessar o palco em carreira, simulação de cocaína. Os dois cafungam, Terezinha tira o vestido revelando um maiô de *Miss Brasil* 1958, ambos dançam uma música americanizada.

Na cena seis, os dois continuam a dança até que entram as Três Feiticeiras junto ao Diabo. Este, irritado por terem ajudado um “classe média ambicioso”, ordena que revoguem as previsões.

Quando nota as estranhas presenças, o Boto discute e elas invocam a primeira aparição, um aparelho de televisão que avisa da futura presença de militares na região, aludindo ao golpe de 1964. A segunda aparição é uma *Miss Peladão*³⁰⁷ 1964, alertando-lhe para ser melodramático, dizer que ama as criancinhas e as mães, antes que os cruzados (militares) cheguem à região. Essa imagem do político populista nos braços do povo assemelha-se à

³⁰⁷ Tradicional concurso de *miss* realizado na capital desde 1974, onde cada candidata representa um time de Futebol do Campeonato de Peladas do Amazonas, popularmente conhecido como “Peladão”, o maior campeonato de futebol amador do Brasil.

propaganda contida na cartilha escolar de Getúlio Vargas, onde ele abraça crianças e exalta nelas o patriotismo (ENEM, 2018).

Prosseguindo a cena, Boto tenta agarrar a segunda aparição, que o acerta com seu cetro. A terceira é um bobo lambendo um sorvete, acertando-o na testa. Ele mostra uma lista dos quocientes de inteligência dos próximos governadores do Amazonas, os quais regressarão à escala de protozoários, e afirma que os governantes serão cada vez menos evoluídos. As Três Feiticeiras também advertem-lhe sobre o Boto estar vendendo produto estrangeiro, pois ainda não é o tempo da Zona Franca e saem.

Em seguida entra o coro das putas anunciando a greve, lideradas por Maria Pequeninina, com cartazes e palavras de ordem: “Abaixo o cocaína que apanhou a Pequeninina”. Boto sobe na mesa e usa sua eloquência para remediar a situação, até que uma prostituta mais velha anuncia as medidas: Aumento 50% sobre o michê, 13º michê por noite e diminuição da jornada de trabalho. Reúnem-se o Boto, a líder Maria Pequeninina e a prostituta mais velha para uma conciliação, a contragosto de Pequeninina. Boto oferece *kits* escolares para todas as putas. A prostituta vai até uma caixa e tira a farda de normalista e veste-se, aceitando o “presente”. Maria Pequeninina, desiludida, canta.

Na cena sete, ao som de uma fanfarra, entram homens fardados como soldados medievais: são as cruzadas, conforme a previsão, sua bandeira demonstra o mundo dominado por dois povos, um branco e outro vermelho – semelhante ao símbolo do PTB, em que a imagem do Brasil é separada por duas cores. Maria pequeninina e a prostituta mais velha aparecem algemadas e de capacete. Um cruzado anuncia o exílio de Boto no Rio de Janeiro – mesma cidade em que se exilou Gilberto Mestrinho. O cruzado revela-se como Diabo, avisando que o progresso chegou. O cabaré transforma-se numa fábrica da Zona Franca, com linha de montagem operada pelas prostitutas, portando capacetes de plástico, produzindo relógios grandes da marca “MUNDANA”. O coro das putas faz uma canção final, divididas agora em dupla jornada: o cabaré e a linha de montagem.

Maria Pequeninina, inconformada, atira seu capacete no chão. Imediatamente é dominada pelos cruzados que prendem-na no pau de arara, castigando-a. Aqui há dois fatos interessantes utilizados por Souza: o primeiro é o pau de arara, técnica de tortura disseminada na época não só pela ditadura militar. O curioso é que tal técnica, pertencente a um treinamento militar clandestino pela CIA, culminou no projeto MKULTRA. Muitos militares e policiais brasileiros tiveram este treinamento. Em Manaus, o Centro de Instrução de Guerra na Selva (CIGS) foi inclusive implantado pelo general francês Paul Aussaresses, promotor desses métodos utilizados na guerra da Argélia (PALMAR, 2019). Os oficiais do CIGS, portanto,

foram treinados nessa mesma Escola da CIA. A cena nitidamente faz menção aos tempos obscuros de 1968, ao AI-5, bem como às torturas sofridas por Souza em sua prisão pelo DOI-CODI, já explicitadas neste estudo. Mas também, vale ressaltar que a atriz que interpretava Maria Pequenina, Dayse Ângela Azevedo,³⁰⁸ é negra e na época isso tinha um peso maior, pois em Manaus, embora comprovadamente existam quilombos no perímetro urbano há muito tempo, era ínfimo o número de atores negros. Dayse pode ser considerada uma das primeiras atrizes negras, em plena década de 1980 (AZEVEDO, 2019).

Enquanto Maria Pequenina grita por socorro, o pano cai e entra o ator do prólogo com o boneco. O ator faz um discurso sofisticado. O boneco avisa que voltará. O ator tira a cabeça do boneco e coloca nele mesmo, tirando dinheiro do bolso e distribuindo na medida em que avança à plateia. Fim da peça souziana. O final critica justamente o período vigente das eleições, em que o candidato populista concorreria ao pleito. Ou seja, a peça mostrava ao público a farsa da velha politicagem e cabia ao mesmo decidir seu posicionamento diante das eleições.

A versão Número um possui ainda o quarto ato, intitulado “O novo *La Chunga* ou o extrativismo feliz”. A cena abre com o “vocal das putas”, o elenco ornamenta o salão e celebra os novos tempos com o número musical igual à cena dois do primeiro ato de Souza. Entra Maria Pequenina vestida de odalisca fazendo um solo. A música faz uma série de críticas, desde a economia extrativista aos tempos modernos. A segunda cena traz Boto tomando banho na banheira, conversando com João Bobão, enquanto Pedro Funcionário lê as últimas notícias e segue avisando sobre o Concurso de *Miss*, conforme a versão Número dois. O jogo de quem oferece o copo de abacatada é realizado nessa versão por Pedro Funcionário e Gertrudes, e utilizam da mesma artimanha. Boto decreta que cada um traga-lhe meio copo todos os dias, apaziguando a situação (sem os tiros). Repassa a abacatada a João Bobão. Entra Teresinha Graviola, eleita nova *miss* pelo *La Chunga*.

Na terceira cena reaparecem as Três Feiticeiras, interceptadas, em seguida, pelo Diabo, visualmente uma mistura de demônio medieval com toques modernos. Furioso, pede que as três refaçam os feitiços: “Ele anda arrastando as asas para uma vaporosa virtude populista, e isso não é bom. Virem-se suas incompetentes, mas não esqueçam: a ambição pequeno burguesa é a maior inimiga da política” (Ato IV, Cena III). A continuação passa-se em noite de expediente

³⁰⁸ A atriz, natural do Rio de Janeiro, descreveu que passou por situações preconceituosas, uma delas foi quando interpretou a personagem Walderez em *Tem Piranha no Pirarucu*. Alegou que na época o diretor Márcio Souza foi interceptado por um repórter questionando o porquê de elencar uma atriz negra ao papel de *miss*. Outro exemplo que podemos constatar é na matéria “Deputados preocupados com o fechamento do Tesc” (A CRÍTICA, 1980d), no qual o deputado Messias Sampaio (PMDB) pediu apurações sobre o funcionário do Teatro Amazonas, Geraldo Cabral, que teria agredido a atriz, de forma moral e física, na porta do teatro.

no cabaré, Maria Pequenina discute com o Boto, com ciúmes de Teresinha Graviola. Avança sobre ele com os sapatos e logo é atingida por um golpe de João Bobão.

O quinto e último ato no Número um: “O extrativismo entuba uma acumulação primitiva” passa-se no salão *La Chunga*, no sol do meio dia. Surgem as Três Feiticeiras seguidas pelo Diabo, ornamentado com lantejoulas, que entusiasma-se com a mudança do cabaré, aprovando a atuação das bruxas, despede-se e sai. Em seguida, o Boto aparece, discute com as feiticeiras e segue a cena igualmente, com as três aparições e suas previsões, com ínfimas mudanças no diálogo.

Posteriormente, Boto e Pedro Funcionário discutem sobre a greve anunciada pelas putas, liderada por Maria Pequenina. A cena segue muito parecida com a versão final, distinguindo apenas na distribuição das falas, pela diferença das personagens presentes. No final, as putas levantam cartazes: “Reformas de base em *La Chunga*. Legalização do PC: Partido do *Cunilingus*! Vamos encampar as fábricas de penicilina. O esperma é nosso! Abaixo o imperialismo sexual” (Ato II, Cena II). Boto fica perplexo. Na cena seguinte, de madrugada, aparece Dr. Peruca observando as mudanças do cabaré. Depois encontra com Pedro Funcionário, os dois conversam sobre o espírito subversivo que se abateu sobre as prostitutas. Aqui há uma diferença: Dr. Peruca diz que não permitirá que o ambiente torne-se um antro comunista, pois isso mancharia a imagem de todos os cabarés, e que está recebendo investimento da Casa Branca pela operação *Brother Prick*. Crítica referente à aliança com o imperialismo. Avisa determinado que o golpe é o único caminho possível, provocando risadas em Pedro Funcionário, que acredita ser uma brincadeira pois lembra que é primeiro de abril – outra referência ao golpe de 64.

A quarta cena, da invasão dos cruzados, é semelhante à cena final do texto oficial, com algumas transformações. Dr. Peruca diz que o boto está deposto e o colocará em um aquário para ser visitado como “boto populista”. Uma figura aproxima-se para fazer um pronunciamento e revela-se como o Diabo: “Acabou a putaria pela putaria! É preciso fazer deste bordel um grande bordel. Onde antes imperava a produção improdutiva, surgirá a prostituição com segurança e desenvolvimento” (Ato V, Cena IV). E ainda avisa sobre a jornada dupla de trabalho. Dr. Peruca proclama a liberdade do cabaré.

A última cena da versão Número um mostra um *La Chunga* totalmente modificado, assemelhando-se a qualquer cabaré do mundo. De um lado, as putas montam os relógios “MUNDANA”, do outro, atendem os fregueses. Um número final é cantado pelo coro das putas. Um telão desce com o rosto sorridente do Boto Tucuxi, revelando uma mudança de tempo para quinze anos depois, fazendo um discurso de “perdão” e aliança. Maria Pequenina aparece num

pau de arara ao fundo levando choque, supervisionada pelo Dr. Peruca. O telão encobre a cena com a campanha do Boto sob o *slogan* “Rumo maroto com o Boto”. Fim.

Podemos notar entre as duas versões que o argumento da narrativa permanece o mesmo, sendo aperfeiçoados os diálogos e a carga sociopolítica, presente em Azancoth nas alegorias, mas aprofundada na forma e no conteúdo por Souza, radicalizando a ambiguidade do populismo.

A resistível ascensão do Boto Tucuxi, visivelmente faz alusão ao título brechtiano³⁰⁹ e também é inspirada em *Macbeth*, de William Shakespeare. Brecht em *Arturo Ui*, da mesma forma, faz referência às peças shakespearianas, *Ricardo III* e *Macbeth*, propondo um jogo satírico da ascensão do nazismo, utilizando personagens fictícios com embasamento real: Arturo Ui é a caricatura de Hitler, assim como outras figuras que aludem à participação no governo fascista. Rosenfeld (2018) avalia que um dos recursos mais utilizados por Brecht é o cômico, pois a sátira seria o resultado do efeito cômico com o didático e nesses recursos ainda cabendo o uso do grotesco, revelado nas máscaras. O crítico explica que diferente das máscaras antigas, que petrificavam as expressões, as brechtianas apresentam apenas deformidades, distorções e representam geralmente as classes superiores. Nesse sentido, a proposta do TESC estaria alinhada com estes aspectos.

Claramente também nota-se a estrutura da peça com aspectos do teatro de revista, o qual não detivemos em detalhes por já levantarmos tais características na peça *As folias do látex*.

Na dramaturgia de Souza são utilizados artifícios alegóricos. Para ambientar *La Chunga* ao contexto de Manaus, por exemplo, apropria-se do espaço de um cabaré decadente para sugerir a cidade naquele período de crise econômica, bem como o restante das figuras, cada qual representando um horizonte social diferente neste jogo. Sem contar a imbricação de fatos históricos brasileiros, tais como o governo de Vargas, a ascensão do populismo, a criação de partidos etc. Outra leitura possível é a do pesquisador Márcio Braz (2019),³¹⁰ ator da terceira fase do grupo, pois considera o *La Chunga* uma contraposição ao Teatro Amazonas. Enquanto o Teatro representaria os tempos áureos, o cabaré apresentaria a decadência da cidade. Ele ainda

³⁰⁹ Inspirado pela peça de Bertolt Brecht *A resistível ascensão de Arturo Ui*, de 1941, escrita durante o exílio de Brecht. A sátira é sobre a ascensão do nazismo, mas ambientada em Chicago, horizonte de inspiração que demonstra a crítica apontada.

³¹⁰ Braz pesquisou o romance *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, de Márcio Souza, buscando compreender as tomadas de posição do autor frente ao contexto de produção do livro e de que modo esse mesmo contexto é projetado no romance, pensando na literatura moderna em contraponto com literaturas “passadistas”. Vale ressaltar que, embora o romance tenha as mesmas figuras e cerne dramático da peça, não é idêntico. Nele são aprofundados pelo autor outros elementos (BRAZ, 2019).

sugere que

o Boto faz a passagem de uma literatura do passado para uma outra mais moderna, de uma cidade de perspectiva rural para uma outra mais urbana, de uma visão pitoresca e exótica da região para uma outra mais humana, do extrativismo para a indústria, em suma, a ascensão do populismo enquanto modalidade política é objetivada na personagem Boto que se transfigura nas muitas possibilidades (BRAZ, 2019, p. 92).

Outra semelhança entre a peça brechtiana e a souziana é que ambas também utilizam-se de um prólogo, enunciado por um ator que explica basicamente o que o interlocutor assistirá. Com essa atitude percebe-se que o que está em jogo não é o enredo, mas a mensagem política por detrás, pois o espectador, preparado de antemão, concentrar-se-á minuciosamente nos fatos.

É interessante perceber como o texto sofreu diversos desdobramentos. Baseou-se em *Arriba la Chunga*, passou por modificações, virou folhetim publicado no suplemento dominical da *Folha de São Paulo*, de maio de 1981 a março de 1982, posteriormente foi encenado pelo TESC e finalmente transformado e publicado como romance, quase concomitantemente com a exibição da peça, “graças também à sugestão das próprias técnicas teatrais utilizadas, tornando a narrativa mais enxuta e deslizante, contudo criando uma nova forma de expressão” (CARVALHO, 2001, p. 155).

Retomando à citação inicial de Azancoth, onde diz que o manuscrito foi psicografado por ele e plagiado por Souza, conclui-se que se trata de um jogo bem articulado. Se por um lado a peça é nitidamente baseada no manuscrito de Azancoth, Souza, sagazmente, utiliza-se deste artifício para propor o jogo no seu romance, pois o narrador da história é o personagem Epaminondas, espírito que desce a Ediney – também personagem. Na história a ser contada “o último acaba virando aquele que narra quando psicografa as aventuras do Boto – que, por sua vez, perde o posto para o narrador do romance, que rouba, plagia e edita seus escritos” (MINUZZI, 2015, p. 127).

O humor é um dos procedimentos favoritos dos dramaturgos (em particular daqueles que elaboram brilhantes diálogos filosóficos ou de *boulevard*). Serve-se do cômico e da ironia, mas possui seu próprio tom. Enquanto a ironia' e a sátira' dão muitas vezes a impressão de frieza e intelectualidade, o humor é mais caloroso, não hesitando em zombar de si mesmo e em ironizar quem ironiza. Busca os aspectos filosóficos ocultos da existência e deixa entrever uma grande riqueza interior no humorista (PAVIS, 2009, p. 60).

O autor propõe com este artifício uma sátira da situação. Souza, em quase todos os

seus romances, tem um personagem chamado Azancoth para homenagear o amigo (SOUZA, 2019b).

5.4 *Afinal, quem é o Boto Tucuxi?*

No dia em que eu for prefeito de Manaus eu vou fazer alguma coisa, no momento a minha função é crítica... Quando eu for governador do Amazonas eu faço alguma coisa, mas eu lá vou querer essa dor de cabeça? (FILGUEIRAS, 2019).

“O Boto não é a biografia não autorizada de algum politicozinho desconhecido e provinciano. O Boto é a projeção de todos nós, coniventes em nossa pasmaceira e capazes de outorgar mandatos ao primeiro que aparecer sorrindo em nossa frente” (SOUZA, 1984, p. 66). Essa declaração, embora enfática, não extingue a proximidade quase inegável da figura do anti-herói com o político Gilberto Mestrinho, até porque a celeuma provocada por *O Boto Tucuxi* foi tão grande, conforme já apontada pelas notas de jornais, que o fim do grupo pode ser responsabilizado por interesses políticos ligados ao ex-governador.

Gilberto Mestrinho de Medeiros Raposo, natural do município da Lábrea, nascido em 23 de fevereiro de 1928, exerceu o poder no estado há pelo menos quatro décadas. Antes de ser político foi professor secundário e auditor do tesouro estadual. “Em 1956, com 28 anos, foi prefeito de Manaus, nomeado pelo governador Plínio Coelho” (PESSOA, 2001, p. 11). Ainda exerceu o cargo de secretário de Economia e Finanças do estado e foi governador em 1958 pelo PTB. Após o governo foi eleito deputado federal em Roraima, mas com o golpe de 1964 foi cassado e proibido pelos militares de permanecer no Amazonas, onde exilou-se no Rio de Janeiro. Obtendo anistia em 1979, retornou a Manaus como candidato a governador e participou brevemente da reestruturação do PTB ao lado de Ivete Vargas, mas, em 1981, filiou-se ao Partido Popular (PP), de Tancredo Neves e Magalhães Pinto. Depois o PP integrou-se ao PMDB, permanecendo o político nesta legenda. Em 1982, elegeu-se como governador, mesmo após ter sido acusado de crime eleitoral por distribuir alimentos durante a campanha (GOMES, s/d).

Mestrinho perdeu as eleições da prefeitura de Manaus em 1988, mas em 1990 foi reeleito pela terceira vez governador do Amazonas. Defendeu projetos problemáticos, “como o da defesa do desmatamento para a extração de madeira, Mestrinho pregou a necessidade do surgimento de um ‘novo Amazonas’, onde o homem deixasse de ser sufocado pela floresta”

(GOMES, s/d). A *Folha de São Paulo* nomeou-o como o mais incorreto dos governadores eleitos no Brasil: “Para ele, o discurso de preservação da Amazônia não passa de uma vestimenta clorofilada dos cartéis da madeira e do minério para evitar que o Brasil passe a disputar esses mercados” (AZEVEDO, 1994). A reportagem segue destacando declarações polêmicas do governante em passagem por São Paulo.

Mas, a partir de 1992, muda totalmente seu discurso e passa a apoiar a ecologia, ampliando programas de pesquisa e preservação e posicionando-se a favor do gás natural. Fatos que se opõem ao discurso anterior, que visava explorar e ampliar usinas hidrelétricas, homenageando inclusive sua mãe com um o nome de uma delas: “Balbina Mestrinho”.

Ainda em 1998, tornou-se senador pelo PMDB. Em 2002 perdeu as eleições do estado e em 2006 também não conseguiu reeleger-se no senado. Faleceu em 2009, em Manaus, aos 81 anos.

Apesar de todas controvérsias, o político conseguiu equilibrar as contas do estado, denunciou esquemas de concessão da Zona Franca e também ficou conhecido por exercer “uma política de assistencialismo, que incluía a distribuição de sacolas com alimentos, brinquedos e material escolar para as comunidades carentes do estado” (GOMES, s/d). Política essa confrontada na peça, quando o Boto Tucuxi oferece *kits* escolares às prostitutas a fim de apaziguar o clima da paralização. Mestrinho também tornou-se conhecido por polêmicas, conforme apontou a deputada Beth Azize (PSB), como a de transformar “o estado no maior pólo [sic] de distribuição de cocaína e de contrabando, além de ter executado várias operações ilegais com o dólar norte-americano” (GOMES, s/d). Universo também atribuído na dramaturgia souziana, como descrito no programa da peça: “Foi esse populismo manipulador, com a pompa mafiosas do tráfico de influências e da corrupção, que preparou o país para os generais golpistas e seus tecnocratas cínicos” (A RESISTÍVEL, 1982).

Conhecendo, em partes, a trajetória política de Mestrinho, é possível delinear nossas próprias conclusões sobre o que significa o Boto Tucuxi na obra, mas o que nos interessa verificar, principalmente, é o contexto político que a peça traduz e revela e que influi na postura assumida pelo grupo teatral. O clima na Manaus de 1980, apesar da crise inflacionária que abateu o país, era otimista diante das eleições. Azancloth explica um pouco desse “estranho” contexto político de alianças

Unindo remanescentes do PDS, reconhecidamente de direita, liberais, comunistas, centro-esquerda-direita etc. Este exótico pacto foi justificado pelos analistas de esquerda como uma necessidade histórica e estratégica para derrotar os candidatos da ditadura militar [...] Os que não participaram dessa frente por rejeitarem o candidato populista, um velho caudilho dos anos

cinquenta, foram classificados de extrema direita. Nosso grupo de teatro estava incluído nesta classificação (AZANCOTH, 1993, p. 74).

A celeuma entre a figura de Mestrinho e o TESC permaneceu aquecida mesmo após o encerramento do grupo. Nove anos depois os jornais noticiavam o “impossível” encontro entre Gilberto Mestrinho e Márcio Souza, na ocasião da comemoração do aniversário de Manaus, a convite do prefeito Arthur Neto. A peça convidada foi *A paixão de Ajuricaba*, reunindo, no hall do Teatro Amazonas, os integrantes do grupo. A matéria escrita por Mário Freire “O encontro irresistível põe Márcio e Mestrinho no palco” (FREIRE, 1991) confirma e comenta o episódio, um reencontro “amigável” que encerra a divergência histórica. Outra nota intitulada “O encontro do século: criador e criatura no Teatro Amazonas” (O ENCONTRO, 1991) fez uma sátira na recriação do evento.

Um dado interessante deste episódio é que Mestrinho ficou muito conhecido pela alcunha de “Boto”, devido às referências ao protagonista da peça e à repercussão do espetáculo. Sem ter como desvincular-se do apelido, o então candidato à prefeitura de Manaus pelo PMDB usufruiu da fama veiculando seu *jingle* “Boto navegador³¹¹”. A música marcou sua carreira política e foi tocada, inclusive, no seu velório, em 2009.

5.5 *Estratégia de ataque: o Boto vem aí*

Dois anos após a expulsão do teatrinho, o grupo retornava desimpedido de qualquer compromisso institucional, disposto a tocar o dedo na ferida mais uma vez. Por isso, essa peça, ao nosso ver, é tão radical enquanto proposta. Do feitio dramático à encenação “o Tesc ataca de novo [...] Vamos pisar e repisar até encher o saco da memória” (FILGUEIRAS apud A RESISTÍVEL, 1982).

O sociólogo Octavio Ianni analisou a proposta do grupo e caracterizou-a como uma comédia amazonense que alcança o âmbito federal, pondo em jogo referências a “Dutra, Getúlio, Jânio, Goulart, Brizola”, utilizando-se do cenário político da região como paródia à grandes problemas nacionais: “desde o direito de greve às reformas de base, de legalização do PC ao imperialismo sexual”, e refere-se ao *La Chunga* como uma “miniatura da vida política nacional” (IANNI apud A RESISTÍVEL, 1982).

³¹¹ Trecho do *jingle* tocado em forma de toada de boi: “Apontou o rumo certo vamos navegar/no feitiço do boto navegador/Gilberto/Grande comandante”. Composta por Hilton Acioli.

Infelizmente, o trabalho não circulou como os demais, o que nos impede localizar maiores críticas a seu respeito, entretanto, tomamos a repercussão, causada pela perseguição a seus integrantes – caso que veremos mais adiante – como termômetro da recepção.

Outro agravante é a incipiência de publicações sobre os detalhes da peça: cenografia, figurinos e a sonoplastia empregada. Diante disso, analisaremos alguns aspectos por meio de entrevistas, do programa da peça, dos livros de Souza (1984) – focado na repercussão e nos desdobramentos – e de Costa e Azancloth (2009), que segue o mesmo viés, mas também contribui sobre a dramaturgia.

O programa do espetáculo, não por acaso, vinha em formato de “jornal”, funcionando como uma pré-dramaturgia, ou seja, mostrava o panorama crítico contido no espetáculo, aproveitando-se das características de um jornal, como previsões de horóscopo e meteorologia como sátira: “o tempo continua ruim (faz tempo) sujeito a chuvas e trovoadas. Relaxe e goze. Temperatura: impraticável para exercícios culturais, de qualquer natureza. Fique na rede. E goze”. Na capa pequenas manchetes e fotos do elenco e dentro pequenos ensaios sobre os temas em questão, como o do professor Renan Freitas Pinto, numa breve análise do fenômeno do populismo. Segundo ele, uma máquina articulada na década de 1930, interrompida com o golpe de 1964 e de volta nos anos 1980. Seu diagnóstico aponta a forte presença dos símbolos nacionalistas e o discurso patriótico, tão caros a Vargas e seguidos também por Jânio e Juscelino. A análise de Pinto convocava o leitor a um posicionamento crítico, lançando luz ao desejo do grupo naquele momento: mostrar que por trás da face do líder carismático havia ainda a permanência do poder do Estado. Buscavam denunciar, por sua vez, essa “nova” fase populista. Este período marca a afinidade do TESC com o recém criado Partido dos Trabalhadores (PT), que na época representava uma política diferente da que era praticada, pensamento esse que se estendeu às filiações de muitos de seus membros, inclusive, Souza que participou da fundação do partido (COSTA; AZANCOTH, 2009; INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2015).

No meio disso tudo, o recado do grupo e suas ambições eram inscritos de modo enfático e direto, prometiam à sociedade um teatro de cem lugares: “Você sabe o que é o CECUTE? Tome nota: É o Centro Cultural do TESC [...] O TESC está de volta para ocupar o espaço que sempre foi dele. Por direito de conquista. Nada será como antes” (A RESISTÍVEL, 1982). Com esforço tentaram construir com recursos próprios o espaço almejado, localizado no bairro Parque Dez, num terreno cedido por Aldísio Filgueiras. Os alicerces e algumas paredes foram levantados, mas o alto investimento, em torno de 12 milhões de cruzeiros na época, fora o aparato das instalações elétricas e acabamento do espaço, impossibilitaram a continuidade

(COSTA; AZANCOTH, 2009; FILGUEIRAS, 2019).

Outro desafio a ser pensado foi sobre quem faria a direção do projeto, visto que Souza estava longe e o grupo ficava sem seu principal diretor. Contudo de acordo com Costa e Azancoth (2009), Stanley Whibbe que viajava bastante, com a ajuda de Calixto de Inhamuns, contactou o diretor paulista Márcio Aurélio³¹², convidando-o a dirigir a montagem apenas com ajuda de custo e hospedagem, o que serviu para impulsioná-lo, ainda que por razões inversas às do grupo: “Eu falei: ‘Vou apostar, eu vou com tudo, eu vou pela experiência também’. A experiência foi muito boa, porque eu também era jovem no teatro, eu tinha poucos anos de carreira profissional e tinha uma atuação em São Paulo com meu grupo” (AURÉLIO, 2019). Márcio Aurélio e Márcio Souza não se encontraram antes do processo, porque Souza havia acabado de chegar no Rio, no entanto, Aurélio hospedou-se em sua casa. Há uma foto do encontro dos dois na noite de estreia:

Figura 22 – Márcio Aurélio, Ida Vicenzia e Márcio Souza.

Arquivo TESC/doação Márcio Souza. Museu Amazônico da UFAM.

Foram aproximadamente dois meses de trabalho imersivo, com a assistência de direção de Filgueiras, além de uma grande equipe técnica com nível de teatro profissional.³¹³ Azevedo

³¹² Márcio Aurélio Pires de Almeida é natural de Piraju, São Paulo, nascido no ano de 1948. É diretor, cenógrafo, figurinista, tradutor e professor aposentado de interpretação pela Unicamp. É considerado um encenador de prestígio internacional, com um trabalho que vai dos clássicos às experiências inovadoras. Também possui uma linha de trabalho sobre as obras de Bertolt Brecht e Heiner Müller.

³¹³ Ficha técnica - direção: Márcio Aurélio; assistente de direção: Aldísio Filgueiras; elenco: José Fernandes, Dayse Ângela, Rose Ferreira, Moisés Garcia, José Carlos Rodrigues, Stanley Whibbe, Francisco Feliciano, Conceição

(2019) afirmou que o grupo fez uma “pesquisa de campo”, um laboratório cênico: “*A resistível ascensão do Boto Tucuxi* nos deslocou de um ambiente comum a um ambiente desconhecido e desafiador. Nosso laboratório foi realizado em um cabaré de Manaus”.

A peça estreou no Teatro Amazonas e ficou em cartaz por um mês (COSTA; AZANCOTH, 2009),³¹⁴ praticamente sem nenhuma divulgação por parte da imprensa:

De repente eles saíam do SESC e enfrentavam a barra. Mas estar no Teatro fazia parte da performance como um todo. Não sei se você entende. As pessoas da cidade iam ver e tinham um diálogo muito intenso entre o espetáculo e o espaço que ele se representava. Dava um olhar muito crítico à própria ação das pessoas diante da situação do Boto... (AURÉLIO, Márcio. Entrevista sobre o TESC à autora. São Paulo, maio de 2019).

Figura 23 - *A Resistível ascensão do Boto Tucuxi*, 1980.

Arquivo TESC/doação Márcio Souza. Museu Amazônico da UFAM.

Utilizar o Teatro Amazonas só era possível quando havia brecha, por isso o trabalho de mesa foi realizado na casa de Whibbe e posteriormente conseguiu-se o auditório do Instituto de Educação do Amazonas (IEA). O diretor relembra que havia um clima polido e de

Monteiro, Vital Melo, Nonato Tavares, Zé, Mara Rúbia de Paula, Socorro Andrade, Eduardo Brandão e Vital Melo; cartaz e programa: Zeca Nazaré; *slides*: Roberta Mestdagh e Zico Prister; fotos: Rogélio Casado e França Moss; composições: Luiz Carlos Santos, Aldísio Filgueiras e Ivan Torres; bonecos: Socorro Andrade, Paula Andrade e Nonato Tavares; faixas: Vital Melo e Cirilo Fernandes; gravação da trilha e playback: Mário Toledo; iluminação: Márcio Aurélio e Marcos Afonso; música instrumental: Romeu, Adalberto e Pedro Clesio; figurinos: TESC; produção executiva: Stanley Whibbe, Edite, Conceição, Márcio Aurélio, Raimundo Eli, Amadeu Almeida, Raimundo da Silva, Isaura Francisco, M. Collier e Bernardete Andrade.

³¹⁴ Em “O Palco Verde”, de 1984, a informação é de que foram três semanas em cartaz.

preparação de ensaio no espaço do Teatro Amazonas e na lida com ele. Ele conta que “veio uma senhora: ‘Eu posso fechar o telão?’, e falei: ‘Por que?’, ‘É porque vem aí um grupo de turistas que querem ver o teatro’, e aí eu: ‘Que veja, abre!’”, “É que eles vão entrar e vão ver o ensaio”, eu falei: ‘Deixa, que vejam’”. Segundo ele, esse arrojo “quebrava um pouco a tradição” (AURÉLIO, 2019). Ainda afirma que era muito comum o grupo sofrer “interferência de estrangeiros”, pessoas que se aproximavam para acompanhar o trabalho, seja ele próprio enquanto diretor convidado, ou mesmo artistas de passagem, jornalistas, e isso gerava um saldo positivo, pois fazia o grupo movimentar-se, progredir com o trabalho.

Aurélio realizou uma empreitada minuciosa ao lidar com as particularidades evocadas pelo texto, afinal, tratava-se de um contexto particular, uma lenda amazônica com duplo sentido, metaforizando a figura de um político. Conforme as palavras do diretor: “Foi um trabalho muito intenso no sentido de – eles não questionavam isso – mas no sentido de uma transformação da linguagem porque o trabalho tinha uma linguagem, o grupo tinha uma linguagem e eu cheguei interferindo” (AURÉLIO, 2019). Souza (1984) e Rider (2019) afirmam que o diretor “fez milagre” em pouco tempo de processo. A linguagem do grupo à qual Aurélio refere-se diz respeito ao trabalho que teve contato, pois já havia assistido uma peça do TESC em São Paulo, conhecia a importância do trabalho desenvolvido, considerando seu isolamento geográfico, e, ao mesmo tempo, a pesquisa com grande força ideológica. Sentiu-se à vontade para interferir porque percebia *links* com o seu próprio trabalho, “a linguagem do cabaré, a linguagem do teatro espontâneo”, tornando-se o ponto de partida da montagem (AURÉLIO, 2019).

Não por acaso a ideia de espetacularidade perpassa a cena (AURÉLIO, 2019), compreendida por nós como a tônica expressiva dos signos, apoiando-se também na ideia de teatralidade, já discutida aqui. A direção concebeu cenas sequenciais e em cada uma delas privilegiou uma linguagem diferente, mas que se completava: “essa sequência toda nós vamos lembrar do circo, essa aqui nós vamos lembrar do teatro de revista, essa aqui do teatro de militância, de rua. Então isso dava uma impostação para o espetáculo”, ao mesmo tempo em que marcava bem os espaços de atuação, pois havia planos diferentes: o cabaré era embaixo e o teatro em cima. Féral identifica nesses dispositivos formas do distanciamento proposto por Brecht, sendo o momento em que o discurso é ressignificado, do real para tornar-se um “discurso como veículo de uma estética e de uma teatralidade” (2015, p. 235)

O distanciamento também pode ser produzido por um efeito de inserção: inserção dos enunciados (paródia, palimpsesto), encaixe dos discursos (citações), retóricas do espetáculo (cabaré, filme, diapositivos, imagens). As

formas se encaixam umas nas outras, se revelam, se designam, se denunciam. É de sua justaposição que emerge a singularidade. Um desencontro aparece, uma dialética entre as formas, uma descentralização. As palavras, os acontecimentos, se encontram desse modo sempre contextualizados, eles não remetem a seu único significado. Eles participam do conjunto. Ao mesmo tempo todo e parte. “A parte que designa o todo” – a expressão é de Lukács – “o essencial estando presente em cada momento”. A parte, o fragmento se põe assim a desfrutar de uma autonomia relativa, encontrando seu significado e sua justificação somente em relação ao todo (FÉRAL, 2015, p. 234).

O prólogo iniciava com dois atores, um apresentador ventríloquo e o outro o boneco do Boto Tucuxi (COSTA; AZANCOTH, 2009). Apesar da marionete teoricamente ser manipulada pelo ventríloquo, na peça, o boneco goza de certa autonomia, debochando do apresentador. No espaço cenográfico o diretor relembra que havia “uma escadaria que subia assim, um patamar mais alto, que era a faixa do Teatro Amazonas, a boca de cena, a reposição da boca de cena era o Teatro que a gente estava, eu ficava... Como se fosse um *zoom*” (AURÉLIO, 2019).

O olhar para a cidade e sua tradição também fazia-se presente. No momento em que o Boto encontrava as feiticeiras, entrava um grupo de bailarinas na ponta, remetendo, segundo o diretor, ao encantamento que muito tem a ver com a história de Manaus, a ilusão do fausto, questionando como isso era percebido na cidade, trabalhando os signos sob a ótica da espetacularidade. Outra cena que se recorda é o cortejo do morto, morte de uma das personagens: “uma personagem, subia o fosso da orquestra, com um político fazendo discurso morto, era uma cena, por exemplo, que causava muita provocação, porque a gente tinha coragem” (AURÉLIO, 2019). Toda a fábula envolvida potencializava a beleza estética e também reforçava o discurso político. O artista Francisco Rider, na época um jovem de aproximadamente 16 anos, relembra o impacto que sentiu ao ver o trabalho profissional, seja pelo treinamento vocal ou a economia de elementos cênicos, a peça deslumbrou-o de modo que a assistiu outras vezes:

Essa montagem foi muito esperada, porque além de ser um momento que a gente estava ainda na censura, na ditadura civil-militar, eles eram muito ousados e provocavam né. Aí teve essa discussão sobre a montagem do Boto Tucuxi. [...] Quando foi a estreia eu fui assistir e no dia que fui assistir, tinha uma ameaça de bomba no Teatro Amazonas. Muito doido isso [Sobre a ameaça de bomba ele explica que o clima terrorista parecia ser distante de Manaus]. Então era uma coisa assim, não muito creditada, mas poxa era uma ameaça. Eu lembro que tinha até polícia fora. [...] Ele [Aurélio] quebrava a quarta parede, não somente falando com o espectador, não era isso, mas quebrava a quarta parede no sentido de que usava todo o teatro. Porque os atores ficavam também nos camarotes, não somente lá no palco e eu achei

aquilo muito bacana: “Poxa que legal eu nunca tinha visto esse teatro”. [...] Eu lembro também que eu amei a economia do espaço cênico, porque tinha o cabaré das putas e... Faz muito tempo né, então estou me lembrando assim. E o linguajar também, era muito daqui, local. Então poxa, era legal isso né, para nós que somos daqui vermos no palco. Aí você ver no palco os atores falando com o linguajar local, com o acento local é muito legal, você se identifica com aquilo e você morre de rir porque você está vendo você ali, a sua realidade (RIDER, 2019).

A identificação de Rider, provocada pelo riso, é um bom exemplo do complexo de operações do efeito de distanciamento que Josette Féral (2015) elabora e do riso como significação social, conforme Bergson (1983), pois para o artista e espectador Francisco Rider, conhecedor do contexto sociopolítico de Manaus, os signos são facilmente compreensíveis, fazendo-o identificar-se ao passo que elabora uma reflexão crítica a respeito do tema. A peça, ainda que apresentada em outros lugares, provavelmente operaria da mesma forma, pois seu discurso estava alinhado ao seu tempo histórico e político, objeto da crítica, produzindo o efeito cômico. Ou seja, “A arte do teatro burlesco consistiria talvez em nos apresentar uma articulação visivelmente mecânica de acontecimentos humanos, ao mesmo tempo conservando deles o aspecto exterior da semelhança, isto é, a maleabilidade aparente da vida” (BERGSON, 1983, p. 21).

Rider ainda completa que ver Dayse em cena, uma das poucas atrizes negras, no papel de Maria Pequeninina, também causava-lhe deslumbramento, pois não se tinha diversidade étnica na cena local nesse período. Diante de tudo isso, “era um espetáculo bem mais simples, bem mais modesto, mas dentro disso ele tinha esse arrojo que era de experimentar linguagens. Então ambientes diferentes, tratamentos diferentes” (AURÉLIO, 2019).

Quando questionado sobre a concepção da encenação, sabendo da metáfora política, Aurélio afirmou que na época respondia-se que se tratava de uma adaptação textual a partir de Shakespeare, de Brecht “e nós estamos trabalhando essa interferência da linguagem do teatro. O que remete para as figuras políticas do estado, da cidade é o resultado da investigação”. Mas, confessa que na verdade todos sabiam do que se referia: “Tinha medo, todo mundo tinha medo porque não sabíamos o que podia acontecer, sabíamos que estávamos sob o olhar desse universo que estávamos tratando e que qualquer coisa um ajudava o outro, tinha essa cumplicidade” (AURÉLIO, 2019).

A ideia de Márcio Aurélio era fazer um trabalho técnico, mas baseado no trabalho do ator. O universo do riso, do circo, da carnavalização, do grotesco são alguns dos elementos explorados nas personagens, como também observou Ianni (A RESISTÍVEL, 1982), e que

encontraram afinidades entre o autor e o diretor. Tudo era hiperbolizado pela estética e a presença dos bonecos, confeccionados principalmente de isopor, esponja e jornal, garantia de efeito visual e simbólico. “Em uma cena eram personagens reais vividos pelos atores, em outras, eram personagens-bonecos, manipulados também pelos atores” (COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 297). O “boneco e as máscaras servem também para tirar as máscaras”, posição dos artistas bonequeiros Nonato Tavares, Socorro Andrade e Paula Francinetti, enfatizado no programa (A RESISTÍVEL, 1982). E dentro dessa estética, o TESC ainda impulsionava e era impulsionado pelo movimento de teatro de bonecos³¹⁵, integrando à montagem os principais nomes dessa linguagem na cidade.

Interessante notar a evolução tesquiana em busca de explorar uma estética não vista antes em seu trabalho. Sobre isso, Aurélio (2019) pontua que os atores estavam totalmente entregues e dedicavam-se ao máximo para corresponder às expectativas do diretor. O grotesco presente potencializava a deformação, o exagero, reproduzidos nas personagens, criando rupturas e acentuando contrastes (SARRAZAC, 2012).

Embora Aurélio afirme que interferiu como estrangeiro, verificamos várias afinidades com pensamento estético do grupo, aprofundado no teatro de pesquisa tesquiano: tanto o grupo quanto Aurélio bebiam de princípios brechtianos. Isso diz respeito ao teatro estar ligado ao processo histórico, produzindo uma cultura crítica, e às técnicas anti-ilusionistas empregadas, por exemplo, os bonecos. Souza insere-se no universo do pensador alemão em muitas de suas obras e nas peças discutidas aqui, mas, sobretudo, encontrou no terreno das comédias políticas o meio crítico desse universo, valendo-se da ironia como dispositivo de distanciamento (ROSENFELD, 1982). Sobre essa forma de trabalho, Azevedo (2019) compartilhou sua experiência:

Diante de cada espetáculo, a ser montado, trabalhávamos temas específicos, sugeridos e orientados pelo diretor e levado a fundo por meio de nossas pesquisas e experiências de vida. Foi nesse processo, de pesquisa, em que eu descobri meu corpo. Meu jeito de ser, de criar, de compor, de representar personagens, através de um corpo, orgânico, performer em movimento, em relação entre: ação, espaço - tempo – ritmo (AZEVEDO, 2019).

Já dizia Aristóteles que a comédia trabalha a perspectiva da imitação de homens com

³¹⁵ Entre os anos de 1940 e 1950 ficou famosa na cidade a atividade do ventríloquo Oscarino e o boneco Peteleco, mas o teatro de bonecos ganhou fôlego e movimento próprio em Manaus somente nos anos de 1980, quando fez surgir a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, com núcleo do Amazonas. No entanto, antes de chegar à virada dos anos 1990, o movimento arrefeceu. (COSTA; AZANCOTH, 2014).

qualidades inferiores, entretanto há diversas variações de comédias. Conforme Pavis a comédia satírica, por exemplo, é uma variação de comédia que “põe em cena e critica uma prática social ou política ou um vício humano” (2009, p. 56-57) e pode ser atribuída ao *Boto Tucuxi*. Ou ainda a farsa, mesmo comprometida com a realidade, considerada mais irreverente e ousada e até mesmo podemos pensar numa mistura entre a comédia de caráter e a de costumes. A primeira, embora não se tenha projetado no Brasil, apresenta características interessantes para pensarmos no personagem Boto Tucuxi, pois “é a exposição em detalhes do caráter dos personagens ou a sua trama é construída a partir de um personagem central” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 96). Enquanto a comédia de costumes define-se no comportamento de uma “parcela da sociedade contemporânea do dramaturgo [...] de natureza crítica ou satírica, embora privilegie sempre um grupo e não um único indivíduo” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 96).

“A comédia tende ‘naturalmente’ à representação realista do meio social: na verdade, ela faz constantes alusões a fatos atuais ou de civilização e desmascara práticas sociais ridículas: nela, o distanciamento é como que natural” (PAVIS, 2009, p. 59). Desse modo, *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*³¹⁶ se encaixaria no universo cômico, imbricando diversos elementos, inclusive da baixa comédia, por utilizar recursos burlescos, trabalhando sob o signo da estilização, do exagero. O Boto Tucuxi é compreendido como uma figura bufônica, que pensa pelos desejos sexuais, fisiológicos, sem modos: “Abacatada me enche de gases, fico peidando” (Ato II, Cena V). Para Bergson “essa deve ser a função do riso. Sempre um pouco humilhante para quem é seu objeto, o riso é de fato uma espécie de trote social” (1983, p. 101).

A sexualidade latente é atribuída à memória popular na metáfora da lenda do boto, homem-animal que engravida mulheres, que têm filhos sem pai, ao passo que, na política, possui discurso demagogo e paternalista, de acordo com seus interesses. “O bufo e o grotesco situam-se num grau ainda mais baixo na escala dos procedimentos cômicos: implicam um aumento e uma distorção da realidade que vão até a caricatura e o excesso” (PAVIS, 2009, p. 60).

Outra característica é o linguajar informal da peça, vista principalmente na expressão “maninhazinha”, e por vezes chulo, presente, por exemplo, nas Três Feiticeiras: **“Feiticeira um:** A última vez que vim nesta terra fui currada por dez soldados. **Feiticeira três:** Calor mais filho da puta!” Ou ainda “Aposto minha prega rainha!” (Ato I, Cena I).

Sendo assim o efeito cômico, segundo Freud, citado por Pavis, teria a ver com a

³¹⁶ Importante ressaltar que para o dramaturgo Márcio Souza a peça trata-se de um *vaudeville*, proposta debatida anteriormente.

“superioridade moral, percepção de uma falha no outro, tomada de consciência do inesperado e do incongruente, desvio do inusitado colocando-se em perspectiva etc.” (2009, p. 58), pressupondo um olhar específico a determinados grupos e o fenômeno de suas relações, colocando em xeque as convenções socioculturais dessas figuras e, por conseguinte, fazendo o espectador refletir sobre as suas. Em Bergson, sobre a teoria do riso

Ao contrário, é somente em suas formas inferiores, o vaudeville e a farsa, que a comédia contrasta com a realidade, pois, quanto mais se eleva, mais tende a confundir-se com a vida, e há cenas da vida real tão próximas da alta comédia que o teatro poderia apropriar-se delas sem mudar uma palavra (BERGSON, 1983, p. 102).

A noite de estreia foi registrada por uma nota de jornal, na qual verificamos que toda a renda dos ingressos seria revertida à construção do Teatro Carmem de Paula, homenagem a filha de Aldísio e Lílian de Paula. Também descreve a trama “num misto ficção e realidade”, destaca a dramaturgia de Souza (que na época dirigia uma peça no Rio de Janeiro) e sua chegada para ver a peça (JORNAL DO COMÉRCIO, 1982). Costa e Azancot (2009) afirmam que Souza chegou a ir em uma emissora de televisão para falar sobre a peça, mas apesar do seu prestígio, o jornalista alegou temor pelo novo governo e possíveis consequências, caso a divulgassem.

O sucesso de público decorreu do trabalho de divulgação do elenco, mesmo em meio às ameaças verbais – episódio em que Souza relata as ameaças de morte que sua mãe recebeu por causa dele – ameaças de bomba e outras provocações. A coragem que Aurélio mencionara custou caro, segundo Dayse:

Após a peça e o fechamento do teatro, escolhi a resignificação. Criei a “Escolinha de Artes Fundo do Quintal, no bairro do Parque 10. Aproveitei alguns materiais da peça, tais como: compensados, bancos, entre outros... Passei a fazer cursos de teatro-educação oferecido pela Universidade do Amazonas (UA), voltados ao ensino aprendizagem para infância. A escolinha não durou um ano. Com as maldades do governador eleito, tivemos que sair da cidade de Manaus por motivos políticos (AZEVEDO, 2019).

O primeiro a perder o emprego após a mudança de governo foi Stanley Whibbe, engenheiro e funcionário da SUFRAMA demitido sumariamente, mas por ser concursado e após muitas articulações, foi transferido para a área da agricultura no Rio de Janeiro, onde reside até hoje (SOUZA, 2019b). Filgueiras (2019) relembra que Calderaro, o dono da Rede Calderaro

de Comunicação e do jornal *A Crítica*, dizia assim: “‘O Gilberto está querendo tua cabeça, tu vais ficar aí de desaparecido uma semana’ e ficava trabalhando no jornal sem assinar matéria, aí esqueciam, e quando voltava era aquela esculhambação de novo”.

Outros já haviam se desligado e partido: Ida Vicência, José Fernandes (Barrote), Moacir Bezerra, Maurício Pollari, Maria Luiza de Fávori, Sandra Albuquerque, Lena de Sá, Conceição Monteiro e Lílían de Paula (COSTA; AZANCOTH, 2009).

“[...] Pagamos para ver. E pagamos caro nestes tempos de inflação material e pobreza espiritual” (FILGUEIRAS apud A RESISTÍVEL, 1982). De fato, o preço foi alto. Em uma síntese, Souza reflete, dois anos após a peça, em tom de desabafo:

A posição que conquistamos no cenário cultural brasileiro foi resultado de nosso nível artístico, do apuro de nossas produções, da combatividade de nossa estética, da nossa recusa em aceitar as armadilhas provincianas, e por que não, da visão desassombrada e crítica de expressão tão grandiosa que suportou todas as propostas e sonhos [...] Ganhamos? Perdemos? De tudo um pouco. O nosso suor já secou e o amargor do combate começa a ceder. Não temos nenhum complexo de inferioridade e derrotamos o isolamento (SOUZA, 1984, p. 70).

Com a palavra, alguns representantes do grupo:

Então acho que ganhei muito com o teatro, ganhei muito com os conhecimentos, com os amigos que tenho, é por isso que de repente eu podia dizer: “Eu não vou lá falar de TESC. O Márcio já falou, o Aldísio já falou, o quê que eu vou falar mais?”. Olha, eles têm uma visão, eu tenho outra, minha vivência foi outra, e foi uma vivência intensa (RODRIGUES, 2019).

Então tem essa coisa do TESC, o que nós erramos? Acertamos em tudo, acredito que acertamos em tudo, na escolha do foco, na escolha do método, na escolha da composição do espetáculo, da visão de vida, do comportamento ético em cena e da construção do espetáculo para dialogar com o público sem tentar enganá-lo facilmente, ninguém nunca pretendeu isso. O que fica dessa experiência, que ainda não terminou, que eu continuo escrevendo, o Márcio continua escrevendo, então está todo mundo ainda na ativa, não é o grupo, mas é o grupo. É que nós conseguimos colocar em cena, colocar em foco, colocar no palco, a questão amazônica de uma outra maneira e a questão artística de outra maneira. Tanto que você está aqui conversando comigo sobre isso, 50 anos depois... Isso sim. Mas, o que acontece é que a sociedade... A gente não mudou a sociedade. [...] O que tem de definitivo é que nós fizemos o trabalho, não foi só um sarampo juvenil, foi trabalho de artista. Foi o que queríamos fazer e continuamos fazendo (FILGUEIRAS, 2019).

De tudo o que eu faço, hoje o que eu faço em qualquer âmbito, tudo que eu aprendi foi no teatro. Você sabia, lá no TESC. Eu aprendi a fazer produção, eu aprendi a viver em grupo, como eu era precoce, eu sempre vivia com agrupamentos muito mais velhos que eu, então eu já tinha uma dificuldade de relacionamento, então no grupo, esses laboratórios que para mim era um horror, eu ficava todo tímido se alguém me tocasse... você está entendendo. Foi uma lição de vida (WHIBBE, 2019).

Tinha muito uma proposta social, de uma mudança de mentalidade, um desejo que houvesse uma mudança de mentalidade por meio do teatro. Que surgisse na plateia um outro olhar a respeito da região e dos povos que foram tão abandonados durante o período de colonização, infelizmente até hoje (DE PAULA, 2019).

As pessoas têm vários olhares para o TESC né, por exemplo, os meninos mais políticos, mais rebeldes, a esquerda mais ortodoxa, eles diziam que o TESC fazia um teatro que não atacava ninguém, que ficava na alegoria. E eles não, queriam fazer Brecht, Boal, essas coisas. E eles achavam que o TESC satisfazia os anseios artísticos da burguesia local. Eu não acho isso, acho que eles faziam o trabalho teatral. Tem gente que diz que só de fazer teatro nesta terra já é um ato revolucionário né. Então eu achava que eles eram importantes para a cidade, era um grupo que conseguiu passar das fronteiras, que mostrou o trabalho em outras regiões do país, era um grupo que mantinha uma tradição teatral (CARVALHO, 2019).

Márcio esteve ausente de Manaus por mais de 20 anos, alguém fez o que ele fez? Alguém tomou a tocha da olimpíada e disse eu vou fazer? Alguém fez? Que eu saiba não. Ninguém teve a coragem de enfrentar os percalços da vida e fazer teatro profissional como ele chegou a fazer. Manaus é pequena? Não, sei não vejo por aí, não vejo por aí, porque há cidades muito menores que Manaus no Brasil e que o Estado subsidia grupos de teatro para fazer teatro, e não fica em cima observando, censurando, não pode isso, não pode aquilo. Você vai me subsidiar, me patrocinar, tudo bem, agora não meta o dedo no meu trabalho (BEZERRA, 2019).

Minha passagem pelo Teatro do SESC foi uma verdadeira universidade, no sentido em que ampliou meu horizonte cultural e intelectual. Não se montava um espetáculo sem antes fazer uma pesquisa sobre o tema trabalhado. Assim, o elenco se apropriava de assuntos referentes à cultura indígena, à cultura ribeirinha e amazonense, à política regional, à cultura urbana manauara, entre outros assuntos (AZEVEDO, 2019).

Olha, honestamente, por eu não ter me prendido tanto ao TESC, por eu não ter feito tantos anos no TESC... Eles costumam dizer: “Ah teve um antes e depois do TESC”, costumam dizer. Mas, eu acho que não faz muita diferença, a diferença é aquela, o TESC tinha seu espaço, mas cada qual produzia seu trabalho [...] E por isso chamavam de elitista [...] Embora, parecia de fora, mas quando eu estava dentro eu via que não era nada disso não (SAHDO, 2019).

Eu digo que foi escola – tem gente que não gosta dessa palavra escola – mas foi porque foi aí que eu conheci... Eu um garoto de periferia e tudo mais, convivia com universitários, com professores, como o Ediney que lecionava e tudo mais. A maioria das pessoas faziam faculdade, outros já tinham concluído. Então para mim foi um aprendizado muito legal, essa coisa da disciplina, de horário e foi um início muito legal para mim, instigante (TAVARES, 2019).

Era uma coisa mais profissional né, mas de qualquer maneira, o que eu vejo, é que o TESC sempre foi um capítulo à parte dentro da história do teatro amazonense. O TESC conseguiu coisas que, de uma maneira geral, os outros grupos nem chegaram perto, depois não se viu muita gente crescendo (VASCONCELOS, D., 2019).

Do público que acompanhou: “Um grande esforço, foi assim uma pedra fundamental para que o teatro no Amazonas chegasse ao ponto que chegou hoje, que é para mim uma surpresa, a maneira como o teatro se enriqueceu atualmente” (LEONG, 2019).

O Teatro Experimental do SESC, eu o considero como um segundo movimento cultural, vamos imaginar, um terceiro organizado. O primeiro foi a Academia Amazonense de Letras, em 1918. O segundo foi o Clube da Madrugada, em 1953. [...] Ninguém ganhava nada com aquilo, a não ser o prazer de conviver, o prazer de criar, o prazer de interferir, de inventar, esse era o maior prazer sabe, o prazer de conspirar a favor da vida, a favor da arte, é assim. Porque eu sinto que, além de se ter uma grande força, uma grande fúria, de que era estar fazendo algo que representava o enfrentamento social (CARDOSO, 2019).

A linha de pesquisa do Márcio não mudou muito, manteve ainda muito aquela questão indígena. Uma crítica muito ao que ele chama de neocolonialismo da região amazônica. Ele manteve um certo padrão do que ele já fazia, então não teve muita alternância. Uma outra coisa também é um vínculo quase que direto com um teatro que é muito na linha do Brecht, que é um teatro mais de combate, com um viés ideológico muito forte, marxista, como é a tradição judaica do próprio Márcio Souza, de trabalhar com esses temas que chamam sempre a questão da luta de classes, essas coisas todas do chamado

materialismo histórico. Então ele não vai para o pós-drama, por exemplo. É outro esquema. Não interessa a ele. Então, talvez por isso que o fio condutor do pensamento dessas pessoas que até são apreciadoras do teatro, elas não se guiam muito à trajetória da cidade. Porque a cidade chegou em um momento que também se desvincilhou um pouco desse teatro mais marxista, do materialismo. Não que um teatro seja melhor que o outro, mas foi uma outra onda, mais performática, uma onda mais com oxigenação pós-beckitiana que vai respingar nos anos 1970 (BANDEIRA, 2019).

São muitas as opiniões a respeito de uma trajetória que alcançou quatorze anos de labor teatral e nesse tempo representou, entre admiração e indiferença, o teatro amazonense nacionalmente.

“Não era apenas sarampo juvenil” (FILGUEIRAS, 2019) e o TESC retornará no século 21, surpreendentemente, após 21 anos de hiato, para a mesma instituição que lhe abrigou. O elenco mudou, algumas propostas também mudaram, mas a direção e a dramaturgia continuaram sob a tutela de Márcio Souza.

Trata-se de um novo capítulo, que teve duração de quase quatorze anos (2003-2016), coincidentemente próximo ao período da primeira fase. Uma conjectura? Independentemente dos acasos, não poderíamos terminar essa história sem mencionar o que ocorreu nesta nova fatia da história, tão importante quanto a primeira. Sabendo da abrangência e do rigor que o trabalho exige para o limite que temos, abordaremos esta trajetória de modo narrativo, muito mais do que analítico, a fim de dar ao leitor o desfecho do percurso.

6 ENSAIO PARA UM EPÍLOGO

[...] O certo é que nada é para sempre e nem mesmo sabemos até quando a instituição Sesc apoiará esse projeto. Somente podemos prever é que este elenco de atores e atrizes, mesmo após a possível dispersão do grupo, levará consigo um pouco dessa semente criativa que viveu nesse momento de efervescência teatral (COSTA; AZANCOTH, 2009, p. 325).

A declaração acima é de Ediney Azancoth e parecia um presságio do segundo final do grupo e, como tal, foi cumprido. Apesar do emblemático desfecho a última geração de artistas tesquianos frutificou, levando o seu legado a outras frentes. E é desta forma que inscrevemos a terceira fase do grupo, embasados principalmente pela história oral, visto que ainda não há registros mais elaborados sobre o tema.

Deste modo, assumimos a história oral, principalmente neste epílogo, como fonte independente, propondo “algumas análises das narrativas para a verificação de aspectos não revelados, subjetivos, alternativos aos documentos escritos” (BOM MEIHY; HOLANDA, 2011, p. 24). Consideramos o valor das entrevistas “como forma de vê-las ‘em si’ e não para ‘tapar buracos documentais’” (BOM MEIHY; HOLANDA, 2011, p. 25). Outro fator a ser levado em conta é que “os fatores pessoais, biológicos e as influências do meio em que vivem” (BOM MEIHY; HOLANDA, 2011, p. 28) fazem das experiências autênticas e como, a partir de uma experiência em comum – no caso o TESC – relacionam-se umas com as outras:

O que garante unidade e coerência às entrevistas enfileiradas em um mesmo conjunto é a repetição de certos fatores que, por fim, caracteriza a memória coletiva. [...] Nesse sentido, a história oral é sempre social. Social, sobretudo porque o indivíduo só se explica na vida comunitária (BOM MEIHY; HOLANDA, 2011, p. 28).

É sobre este enlace que procuramos relatar a última fase tesquiana, iniciada em um novo capítulo de sua trajetória, em um novo contexto político e social de um novo modelo de cidade. Não é nosso objetivo traçar comparações entre as diferentes gerações, mas perceber nessa fase as nuances que a moldaram, pois são inegáveis os efeitos dos avanços tecnológicos no meio social e as políticas públicas que interferiram nas relações criativas. Dimas Mendonça, ator da última geração, faz uma consideração a respeito desse processo:

Nós temos muitas coisas acontecendo e tu imagina aquela turma numa cidade como Manaus na década de 60, sem nada para fazer, assim com poucas opções, tinha cinema, tinha literatura, tinha o teatro, mas não tinha a

tecnologia que tem hoje, a conexão com o mundo lá fora como é hoje. As pessoas esperavam as revistas chegarem, os jornais nacionais chegarem para saber das notícias. Então o tempo era diferente, então as pessoas se dedicavam mais aos problemas presentes. Então eu acho que isso é um fator que ligou mais aquela turma à ditadura local, aos efeitos da ditadura na cidade, no estado, ao governador, ao prefeito, à herança do ciclo da borracha, à entrada da Zona Franca, sabe esses acontecimentos que hoje para a gente passa e a gente não pega. [...] Aquele grupo estava, digamos assim, no início da Manaus moderna, a cidade estava se construindo com eles. Hoje a cidade cresceu, a gente já perdeu o controle da cidade, nada do que eu faço aqui no teatro vai influenciar no crescimento da cidade. Eles não, o que eles faziam naquele momento influenciava toda a cidade. A cidade era pequena, tinham poucas pessoas e as pessoas frequentavam o teatro. Então assim, tudo que você dizia no teatro naquele momento, era decisivo, como Teatro de Arena, como o TBC, como o Oficina... Todos esses teatros tinham peso maior naquele momento porque o que eles diziam ia para o jornal, para a sala de aula, ia para a universidade. Já pensou um professor discutindo o que viu no teatro, era maravilhoso (MENDONÇA, 2019).

Manaus passava por um período de efervescência cultural na gestão do governador Amazonino Mendes, considerado um político populista.³¹⁷ A Secretaria de Cultura era regida pelo Dr. Robério Braga³¹⁸ e houve muito investimento em projetos culturais, como a implementação do programa de atividades “Verão na Praça”, em 2002, com uma programação diversa para todas as faixas etárias. Essa estrutura criava uma espécie de mercado artístico de linguagens diversas:

E você tinha toda uma perspectiva. Se você fazia teatro e se destacava, você ia trabalhar em alguma companhia, Metamorfose muito provavelmente, porque era uma companhia forte da época, todos queriam ir para o Metamorfose, todos sem exceção. Primeiro, porque tinha os atores mais experientes, era a companhia mais estruturada e estava em tudo. O Metamorfose aparecia na televisão com chamadas, mas já tinham as outras companhias, a do Nonato... É que a gente não tinha essa consciência, a gente vai tendo depois. E a gente tinha os quatro gigantes né, como eu gosto de chamar lá dentro [Cláudio Santoro] era o Daniel, Socorro Andrade, a Paula Andrade e o Nonato Tavares (NASCIMENTO, 2019).

Foi na gestão de Robério Braga que surgiu o Liceu de Artes e Ofícios Cláudio

³¹⁷ Natural de Eirunepé (AM), é advogado formado pela Universidade Federal do Amazonas, foi eleito quatro vezes governador do Amazonas, três vezes prefeito de Manaus e também possui mandato de senador do Amazonas (SENADO FEDERAL, s/d).

³¹⁸ Natural de Manaus (AM), é Professor, advogado e pesquisador no campo da História do Amazonas e do Patrimônio Cultural. Foi presidente do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas, acumulando vários mandatos, e foi secretário de Estado de Cultura do Amazonas, de 1997 a 2017. É Presidente da Academia Amazonense de Letras, depois de ter exercido a função em mandatos anteriores (ROBÉRIO, s/d)

Santoro,³¹⁹ uma escola de formação em diversas linguagens artísticas e que, basicamente, naquele momento atendia à demanda cultural da cidade, cujo palco maior era justamente o evento “Verão na Praça”, além de outros programas promovidos pela Secretaria de Cultura. Interessante salientar que, conforme visto neste estudo, o teatro na cidade sempre foi movido pelo amadorismo, em razão de não haver curso superior ou técnico que atendesse à demanda de formação, e o Liceu surge para suprir esta carência. Os artistas que faziam teatro eram moldados geralmente nas companhias de que participavam e, conforme o pensamento daquele diretor, o conhecimento era transmitido através da experiência prática.

A ideia de mudar este quadro veio com a implementação de um curso de formação teatral com duração de dois anos projetado por Daniel Mazzaro, professor teatral e apoio da coordenação, na época de Socorro Andrade, do referido equipamento. A vontade deu-se justamente a partir de sua experiência como ator, pois, segundo ele, a influência de uma mesma convivência sempre num mesmo nicho virava uma “igrejinha”, engessando um tipo único de pensamento. Antes o Liceu contava apenas com cursos de iniciação, mas para Daniel era importante pensar num mercado para estes jovens e o que iriam fazer depois do curso. Por isso, as aulas foram desenhadas com vários professores que já eram artistas mais experientes, com práticas diversas.³²⁰

Na virada do ano de 2002 para o ano de 2003, o cenário cultural começou a mudar, com a transição para o novo governo de Eduardo Braga,³²¹ que impactou a política cultural até então em vigor. A Secretaria de Cultura parou suas atividades por alguns meses e tal evento coincidiu com o retorno de Souza à cidade (NEY, 2019; NASCIMENTO, 2019).

Diferentemente das fases anteriores, o cenário político e as perspectivas artísticas mudaram consideravelmente nos anos 2000, e é inegável perceber as condições de trabalho específicas de cada período. Durante a primeira geração a questão da profissionalização não era

³¹⁹ Fundado em 1998, o Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro é uma escola de artes de referência, mantida pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Amazonas, que possui uma gama de cursos gratuitos que visam o desenvolvimento técnico-artístico de jovens e crianças do Amazonas, atualmente com unidades na capital, Parintins e Envira. Já formou mais de 450 mil pessoas e atendeu mais de 73 mil alunos em cursos livres de música, dança, teatro, artes plásticas e cinema, além de formação técnica (SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA DO ESTADO DO AMAZONAS, s/d.). No período em que a maior parte do futuro elenco tesquiano fazia o curso de teatro, a formação era de dois anos, com cinco matérias em quatro módulos: história do teatro, dramaturgia, expressão corporal, dicção e voz. Esse modelo foi algo inédito, introduzido por Mazzaro, pois inicialmente só havia o curso de iniciação com duração de três meses. Atualmente há cursos livres de duração anual (MAZZARO, 2019).

³²⁰ Informações retiradas do documentário “A Amazônia como palco”, produzido pela TV Universitária da Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

³²¹ Natural de Belém (PA), formou-se como engenheiro elétrico pela Universidade Federal do Amazonas, foi vereador, deputado estadual, vice-prefeito e prefeito de Manaus. Foi eleito governador do Amazonas em 2002 e reeleito em 2006. Em 2010 foi senador pelo Amazonas e tornou-se ministro de Minas e Energia no governo de Dilma Rousseff, entre 2014 e 2016. Em 2018 foi reeleito senador pelo MDB.

uma pauta forte, muitos jovens estavam experimentando o teatro enquanto desempenhavam outras profissões. O modelo teatral amador, feito pelo empirismo, era o que imperava em Manaus de modo geral e o TESC foi o que mais aproximou-se de ser um grupo profissional. Outro fator conflitante era o momento político de exceção. A ditadura, de certa forma, moldava os trabalhos apresentados, o discurso e o modo de relação entre os participantes do grupo: a necessidade do encontro era um ato político. Em contrapartida, quando a terceira geração chegou, já havia uma estrutura preparada e um desejo explícito de retomada. Os futuros integrantes eram jovens de periferia que estudavam teatro e tinham noções técnicas, pois vinham de uma escola de formação de atores.

Em 2003, Márcio Souza estava no fim de seu contrato com a Universidade de Berkeley, enquanto professor assistente, e recebeu o convite de José Tadros, então presidente do SESC Amazonas, para retomar as atividades do Teatro Experimental do SESC, refazendo o vínculo com a instituição. Na proposta coube a promessa de criar um Centro Cultural³²² com teatro, sala de cinema etc., que seria administrado por Souza.

Márcio Souza retornou com experiências muito significativas, pois havia assumido a diretoria do Departamento Nacional do Livro, em 1990, e a presidência da Fundação Nacional das Artes – Funarte no governo de Fernando Henrique Cardoso, de 1995 a 2003, além de ser palestrante de universidades estrangeiras renomadas. Sua carreira como escritor também alçou novos voos, com inúmeras traduções de seus livros, e ainda sua obra “Mad Maria”³²³ foi popularizada através de uma adaptação para a Rede Globo (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2005). “Ele era o coração do grupo [...] ele era o que pensava, o que criava projetos, era por causa do nome dele que a gente viajava. Isso a gente tinha muito claro. [...] Quando a gente chegava em São Paulo, França, ele era extremamente respeitado” (MENEZES, 2019).

É justamente essa condição de retorno que marcou o viés de companhia teatral como forma de organização das novas atividades, e não mais um trabalho coletivizado. Segundo Daniely Peinado não havia o mesmo espaço da primeira fase – considerado de maior compartilhamento – para os novos integrantes, por duas razões que o justificavam: “1) Que a gente ainda não conhecia a história do grupo quando a gente entrou; 2) Era o Márcio que estava à frente, quando ele volta como diretor, ele não volta só como diretor, ele volta como diretor e

³²² A informação aparece no documentário “A Amazônia como Palco”, onde Souza comenta sobre a construção de um prédio de quatro andares, com salas teatrais etc. Vale ressaltar que, em entrevista para este trabalho, Souza (2018) afirmou que a demanda desse empreendimento ainda era de interesse do SESC e de Roberto Tadros. Entrevistando os outros integrantes, constatamos que se trata de um projeto antigo que de fato não foi cumprido.

³²³ Braz (2019) afirmou que, segundo checkou com os agentes literários de Souza, “Mad Maria” na Espanha, Alemanha e nos Estados Unidos permanece como *best-seller* na categoria de romance. “Nos Estados Unidos foi o maior fenômeno da literatura brasileira [...] não foi nem o Galvez, foi o Mad Maria”.

dramaturgo” (PEINADO, 2019). Seguindo sua argumentação, Peinado considera que quando Souza inseriu-se no TESC “era mais um participante, [...] ele não era a figura mais importante como se tornou depois, futuramente” (PEINADO, 2019). Ou seja, nesse primeiro momento todos os componentes “tinham o mesmo espaço de criação, de contestação, de insatisfação, então assim, era criado coletivamente” (PEINADO, 2019), categorizando sua atuação na época, conforme compreendemos hoje, como um dramaturgo e dramaturgista,³²⁴ desenhando a cena a partir da compilação de ideias e da vontade do coletivo. Já na fase dos anos 2000, Márcio foi o responsável por definir as condições de trabalho e os desejos do novo TESC.

Muitos daqueles jovens desconheciam a trajetória anterior do grupo e passaram a conhece-la à medida em que foram ambientando-se, lendo e contactando os antigos integrantes: “Imagina essas pessoas jovens [...] Selda Vale, Aldísio Filgueiras, Márcio Souza... Todos juntos em uma mesma sala pensando teatro, só poderia sair coisa maravilhosa” (MENEZES, 2019). Essa informação é importante para pensarmos que a figura quase que “sacralizada” de Souza pelo meio cultural em geral era totalmente desmistificada por este novo grupo, construindo uma relação de respeito na medida em que construíam suas trajetórias artísticas atreladas a este novo modelo.

Foi com o apoio e supervisão de Aldísio Filgueiras, naquele momento professor de dramaturgia e história do teatro no Liceu Cláudio Santoro, que houve uma espécie de audição/seleção para compor o novo elenco do grupo TESC. O desejo *a priori* era buscar atores com experiência, mas ocorreu justamente o contrário. Algumas cabeças foram figuras importantes para esta realização: Daniel Mazzaro, Socorro Andrade, Nonato Tavares, Paula Andrade e o próprio Aldísio impulsionaram este movimento de retorno. Outro fator que promoveu tal união foi justamente a tentativa de construir novas possibilidades de atuação para estes jovens, diante também destas mudanças estruturais da política cultural. Ou seja, movidos pela continuação das atividades teatrais como meio de resistência, as quatro maiores companhias, em termos de atuação na cidade, uniram-se

E no final de 2002 para 2003 teve uma reunião, quatro companhias de teatro: Vitória-Régia, Metamorfose, a do Daniel eu acho que era o... Eu não lembro o nome do grupo então eu não vou chutar [Novo Ato], e o da Paula que era o que eu participava, o grupo Fantasia, era um grupo fraquíssimo, muito

³²⁴ Guinsburg (2009) afirma que o primeiro *dramaturg* foi Lessing (1728-1781), nos escritos “Dramaturgia de Hamburgo”, de 1767, com preceitos práticos e teóricos. O termo *dramaturg*, no Brasil, não é muito usado, por isso, adota-se “dramaturgista”, ainda que haja certa confusão quanto às diferenciações. O dramaturgista seria uma espécie de crítico contextualizador, que busca documentações, adapta e estuda materiais do processo, retroalimentando-o e auxiliando inclusive na tradução/adaptação do texto. Mas, atualizando a discussão, podemos encarar que em alguma medida tanto Menão quanto Souza desempenharam esta função, pois a mesma pode ser exercida pelo diretor e também pelo dramaturgo da peça.

novinho e tal e eu só fazia peça infantil, só fazia pelo dinheiro, não sabia nem o que eu estava fazendo, ia lá e fazia. E essas quatro companhias pegaram quem eles consideravam os melhores atores, e levaram para uma reunião com o Márcio. Chegaram lá e eram trinta pessoas e mais alguns convidados, tinham muitos acadêmicos (NASCIMENTO, 2019).

O espaço alugado e compartilhado pelos quatro grupos era no centro da cidade, chamado “Oficina de Arte Garagem” – onde aconteciam ensaios, encontros e oficinas. Foram os integrantes desses grupos, principalmente os alunos de Daniel Mazzaro, que se tornaram o novo TESC. Mazzaro havia destacado-se na direção da montagem de *A dança dos fantasmas*, poesia de Filgueiras encenada no Teatro Usina Chaminé, e veio dele a sugestão, após uma reunião entre estes representantes e Souza, de uma nova montagem de *A paixão de Ajuricaba*.³²⁵ Logo, o processo de “seleção”³²⁶ deu-se com as leituras e ensaios da vislumbrada peça (A AMAZÔNIA, 2018).

Dessa leva os jovens que iniciaram o processo e permaneceram até o final foram: Daniely Peinado, Efrain Mourão, Emerson Nascimento, Robson Ney e Sidney Fernandes. Muitos deles nem eram nascidos na época da montagem da primeira versão de *Ajuricaba*. Mazzaro, que assumiu a assistência de direção no TESC, afirmou que no seu ofício de professor teatral havia estudado duas dramaturgias de Souza:

Eu já conhecia quem era Márcio Souza. Então assim é “o dramaturgo amazonense de valor e tal” e já conhecia. Então quando o Aldísio me fala isso, eu me senti muito honrado de fazer parte, entendeu. E eu acho muito isso, que o Márcio foi generoso de estar aberto a pessoas novas, despojadas, e eu era assim, esse elemento novo né, que eu estava ali para aprender muito com eles (MAZZARO, 2019).

A escolha também aconteceu pelo fato de ter sido uma peça marcante, o primeiro trabalho teatral de Souza em 1974, resultando, por sua vez, em uma montagem comemorativa e representativa deste regresso, além de a temática convocar à resistência, elo dessa nova

³²⁵ Ficha técnica: Márcio Braz (*Ajuricaba*), Eliézia de Barros (Inhambu), Roger Barbosa (Comandante português), Tiago Oliveira (Irmão Carmelita), Francisco Mendes (Corifeu/Dieroá e Teodósio), Efrain Mourão (Manau/Pajé/Soldado), Daniely Peinado (Corifeu), Priscila Furtado (Corifeu), Vanessa Pimentel (Corifeu), Emerson Nascimento (Corifeu), Robson Ney (Corifeu), Sidney Fernandes (Corifeu), Eliel Berger (índio 1) e Paulo Saraiva (Índio 2). Direção: Márcio Souza; assistente de direção: Daniel Mazzaro; cenografia: Nonato Tavares; figurino: Paula Andrade; iluminação: Custódio Rodrigues; assistente de iluminação: Marcelo Magalhães; produção executiva: Socorro Andrade; diretores de palco: Adriano Antony e Lucivan Serpa; coreografia: Guto Domingo; preparação vocal: Josenor Rocha; percussão: Ewerton Almeida e Daniel Souza (COSTA; AZANCOTH, 2009).

³²⁶ Braz (2019) afirmou que na ocasião fez uma cena de *A paixão de Ajuricaba* com Vanessa Pimentel, outro participante fez Shakespeare... para a definição do elenco.

equipe. Por isso, a volta de Márcio a Manaus para “refundar o seu grupo” foi uma pauta publicitária muito explorada, criando um imaginário de grandeza e pirotecnia, saindo em todos os jornais e com cobertura diária na televisão (MENDONÇA, 2019):

Como diz o Aldísio “foi um verdadeiro movimento teatral na cidade”. A cidade inteira se movimentou, pela volta do TESC, a volta do Márcio Souza, os que eram contra, e os quero a favor. Saímos distribuindo convites para cada grupo de teatro, tínhamos 10 convites então foi assim... uma estreia! No Teatro Amazonas (BRAZ, 2019).

Essa espetacularização gerou expectativas para quem buscava oportunidades na área. Menezes (2019), aluna de outra turma no Liceu Cláudio Santoro, relatou o impacto diante da experiência: “E aí eu fui assistir o primeiro espetáculo deles, *Ajuricaba*. Cara, eu me emocionava, eu chorava, eu chorava. Naquela época, eu era muito romântica para o teatro [...] E eu disse: ‘Eu quero participar desse grupo’”. Dimas Mendonça (2019) também assistiu à peça como aluno do Liceu Cláudio Santoro e lembrou: “Eu comecei a sonhar em entrar, ou querer, desejar... O Daniel era meu professor, os atores eram esses colegas, então se eles estão por que que eu não posso estar? [Risos]”.

O burburinho em torno do grupo foi grande, “tanto é que um dos jornais – que o Aldísio trabalha com jornal – ‘Os incendiários voltaram’ a manchete era assim, e a gente não tinha noção do que que era” (PEINADO, 2019). Sabendo ou não, o entusiasmo era partilhado entre todos:

Quando ela falou que se ia reorganizar [...] Eu fiquei todo empolgado, eu fui com toda a consciência de que era um grupo mega importante, que o Márcio Souza tinha sido o presidente da Funarte... Então na minha cabeça era tipo assim um patamar super profissional, e a ser uma alavanca na minha carreira, eu ia ter uma grande oportunidade (BARBOSA, 2019).

Se as expectativas de seus participantes eram grandes, principalmente as dos que conheciam o TESC dos sucessos dos livros e das peças, a responsabilidade em torno do que seria essa retomada também era, sobretudo por causa dos antigos membros do grupo que compareceram em peso à estreia tão aguardada: “E aí, o Ediney foi assistir a gente muitas vezes, ele chegou a falar até para mim: ‘Olha, agora o trabalho de 2003 para lá é de vocês’” (PEINADO, 2019).

6.1 O soprar de um recomeço

Ele estava lidando com jovens adolescentes que não sabiam nem o que estavam fazendo, não sabiam nem quem era o TESC, nem quem era Márcio Souza, e a gente caiu assim de paraquedas dentro de um contexto que era muito grande sem saber onde a gente estava se metendo na época (NEY, 2019).

A fala acima perpassa a maioria dos entrevistados, pois muitos assumem a falta de compreensão sobre o fenômeno tesquiano,³²⁷ encobertos ainda pelo deslumbramento do que representava essa retomada. Muitos vinham de outras realidades, como Ney, Mendonça e Barbosa, que tiveram suas primeiras experiências no teatro realizado na igreja: “foi um choque para mim e até hoje eu busco tentar entender o que é o coro de *Ajuricaba* [risos]” (NEY, 2019). Se os mais novos seguiam o fluxo da empolgação geral, para os mais experientes a ideia de ter um espaço fixo para ensaios diários, agenda com cronograma e ainda o nome da instituição SESC por detrás representava um passo importante na profissionalização de suas carreiras, pois segundo Barbosa (2019) a cidade carecia disso.

Com o início das oficinas, o grupo de atores passou a reunir-se no teatrinho sob a supervisão de Márcio para a definição do elenco e acabou sendo um processo natural a escolha das personagens.

Então essa retomada do TESC foi assim, são os meninos do grupo que eu trabalhava, e digamos assim, o pessoal de teatro que queria trabalhar com o Márcio que estava despojado a isso. Aí tinha Nonato, a Paula, a Socorro... A Paula não estava em cena, mas contribuiu muito com o espetáculo, a Socorro também não se afastou, estava sempre ali no TESC com a gente – não estava nesse primeiro espetáculo – mas sempre estava ali. O Márcio contou com uma colaboração muito grande (MAZZARO, 2019).

O papel do protagonista ficou a cargo de Márcio Braz, que era aluno de Mazzaro e também pertencia ao Teatro Popular do Sesi.³²⁸ Segundo ele, a escolha veio por causa das

³²⁷ “Eu não sabia quem era o Aldísio, talvez eu tenha lido o nome do Márcio Souza no livro de história da escola, mas eu não fazia a menor ideia de quem eram essas pessoas” (MENDONÇA, 2019).

³²⁸ De acordo com Braz, ele era contratado com carteira assinada pelo Grupo de Teatro Popular do Sesi, cumprindo 8 horas de trabalho, saindo às 17 horas e seguindo para o TESC. Da proposta do grupo foi criado um núcleo dentro que era a Companhia de Teatro de Repertório Wagner Melo, então a proposta passou a assumir a forma teatro-empresa pelo grupo de Teatro Popular do Sesi: “Nós chegamos a fazer com esse nome algumas peças artísticas, tipo *A revolta dos brinquedos* e tal. Mas depois a gente criou esse grupo, ‘Grupo de Teatro de Repertório Wagner Melo’ e passamos a fazer a parte artística. A parte artística era Wagner Melo e a parte de teatro-empresa era com o Sesi. E aí nessa parte artística do teatro Wagner Melo fizemos (inaudível), *A revolta dos*

exigências da personagem: Ajuricaba representava o lado mais racional, “ele é o lado apolíneo da peça, o dionisíaco era o lado da Inhambu. Ele precisava ter o português bem falado, uma voz forte... Ele acabou definindo por aí o Ajuricaba” (BRAZ, 2019). Inhambu ficou a cargo de Carla Menezes, que por indicação de Roger Barbosa, também professor do Liceu Cláudio Santoro, acompanhou os ensaios e conseguiu a personagem após substituir uma atriz. Os demais integrantes sem personagens ajudaram na produção.

Assim como na primeira versão, foram feitos seminários e muitas conversas para situar a trama, pois em todos os espetáculos havia um processo de formação.

Era muito importante o *Ajuricaba* porque falava de um herói amazônico, isso foi muito trabalhado no grupo. E tínhamos esse lado de ir contra alguma coisa maior do que você e você não ceder. Só que na época eu não tinha nada para lutar contra, e sabia disso. Eu não enxergava nada que eu pudesse lutar contra, naquele contexto político. Eu não sabia se eu não era politizado ou se eu não via também ninguém... Eu não via também o grupo nisso, sabe. Porque pesava no *Ajuricaba* para mim, era essa questão de ter um herói amazônico, um herói da nossa história, claro romanceado porque também não foi tudo aquilo, lógico, mas é importante ter essas referências na arte. E também a questão do opressor e do oprimido (BARBOSA, 2019).

O processo contou com a participação de Zemaria Pinto explanando sobre a questão indígena, Nonato Tavares, Aldísio Filgueiras, Guto Domingos, do Corpo de Dança do Amazonas (CDA), entre outros (PEINADO, 2019). Foram cerca de três meses de ensaios até a estreia no dia 8 de agosto de 2003. Da plateia, os antigos tesquianos, ou a primeira geração (como os novos chamavam-nos) estava em peso: Custódio Rodrigues, Conceição Monteiro, Dayse Ângela, Denise Vasconcelos, Ediney Azancoth, Herbert Braga, Ildete Dantas, Zezinho Correa, entre outros. (COSTA; AZANCOTH, 2009).

A paixão de Ajuricaba foi a peça mais encenada pelo TESC e ganhou várias versões. Segundo Márcio Braz, estima-se – durante sua estadia no grupo – pelo menos 700 apresentações, pois no início permaneciam em cartaz de quinta a domingo, e posteriormente de sexta a domingo no teatrinho. Remontada em 2003, ganhou novas versões a partir do remanejamento de elenco nos anos seguintes, inclusive em 2012 quando fizeram uma turnê na França (PEINADO, 2019). Apesar do impacto causado os críticos Macksen Luiz e Omar Gusmão registraram-na como uma montagem estática, por vezes declamatória, causada pelo

brinquedos, fizemos *Deu a louca na floresta*, várias peças infantis e fizemos ainda o *Outsiders*, *vítimas da paixão* [...] E aí fizemos várias coisinhas, mas era uma outra coisa, o Grupo de Teatro Popular do SESI” (BRAZ, 2019). Embora ambos sejam de instituições, os objetivos de trabalho eram diferentes, o Teatro do Sesi assumidamente, depois de algumas trocas na função de direção, trabalhava para e com o público de teatro-empresa.

texto que não sofreu nenhuma modificação, mesmo com uma proposta de roupagem mais épica. Uma cena (que narrava dez anos após a morte do herói) foi acrescentada no intuito de reforçar o tom épico, o que segundo os dois críticos ficou apenas na argumentação (GUSMÃO, 2003; LUÍZ, 2003). A estética também modificou-se, ganhando traços minimalistas, com roupas básicas pretas e utilizando-se de acessórios e elementos cênicos para remeter-se às figuras indígenas.

Figura 24 – *A paixão de Ajuricaba*. Apresentação de 2005.

Foto Danilo Jr. Arquivo TESC/ doação Márcio Souza. Museu Amazônico da UFAM.

6.1.1 Processo criativo

A complexidade do texto de *Ajuricaba* denotava o desafio da direção para com o jovem elenco e por isso Daniel Mazzaro foi elemento fundamental na montagem, pois fazia a ponte entre a visão teórica de Souza e o trabalho cênico desenvolvido por ele na assistência de direção. Uma das artimanhas, sem dúvidas, foi mesclar na equipe jovens atores mais experientes, um diferencial ao misturar as diversas práticas e proporcionar um aprendizado coletivo, a fim de encontrar um equilíbrio no trabalho. Por isso, para muitos, o grupo ganhou significado de escola.³²⁹

³²⁹ Sobre isso Roger Barbosa registra: “É, uma escola [...] Quando eu cheguei no TESC e entendi a história do TESC – que eu fui entender um pouco, pesquisar mais – saber que a Ednelza fez parte também, Zezinho Corrêa... Saber que os espetáculos eram ousados para a época, que eles foram censurados e aí ver: ‘Nossa, que coragem, que legal’. Porque na minha cabeça não tinha, estávamos num ambiente muito morno, muito acomodado, e não tinha efervescência né. E foi legal porque eles fizeram um papel importante numa época em que precisava ser feito e a gente fez um papel importante na época em que precisava ser feito, em termos de Cultura”.

Quanto à permanência dos componentes, deu-se pelas condições de trabalho, que serão vistas adiante, mas a exigência de disponibilidade e entrega foi o principal balizador

Foi o maior burburinho, eu não sei se eu estou errado, mas na época, em 2002, o único grupo que fazia ensaios diários era o TESC, que voltou com essa loucura. Tanto é que a gente, às vezes, eu estava no Largo e o pessoal: "Vocês já vão para o TESC de novo? Ensaio de novo?". Que não era muito comum em Manaus ensaios assim. Eram ensaios: "Vamos ensaiar aquele trabalho no final de semana". Aí ensaiava de qualquer jeito, sei lá [risos]. O Márcio não, o Márcio voltou com essa proposta de a gente ensaiar todos os dias. Era de 19h da noite até 22, 23h [sic] ensaiando (MOURÃO, 2019).

Apesar das cobranças e do futuro incerto, todos estavam empenhados em dar o seu melhor, aproveitando o gás juvenil: “a gente queria era trabalhar, queria fazer, queria estar, era a maior sensação, o teatro vai mudar a minha vida. Aquele discurso do amor à arte e os pais cobrando [risos]” (MOURÃO, 2019). Menezes também comenta a experiência:

Uma coisa que aparentemente não existia aqui em Manaus. Eu não sei nem se existe essa questão do grupo se encontrar todos os dias, o Márcio fazia questão: "Ah, não tinha leitura de texto, então vamos começar". Aí o Márcio começava, ele fazia esse processo de formação com a gente. "Ah, não vamos fazer nada, então vamos ler um texto". A gente lia 350 versões que o Márcio escrevia de um texto. Às vezes, acabava sendo maçante (MENEZES, 2019).

O fato de terem praticamente dois diretores na sala de ensaio trouxe, de certa forma, um bom complemento e por mais que Daniel Mazzaro fosse assistente de direção, sua colaboração atingia o nível de codireção. Mazzaro, segundo Eliézia de Barros ia para a prática: “então para mim ele não era só o assistente, para mim ele era o diretor. Ele preparava a gente e tudo. O Márcio ele vinha com todas as informações, as dúvidas, os trejeitos, a experiência de viver tal época ou aquela coisa... De dar mais detalhes” (BARROS, 2019).

Para muitos era importante ter a figura de Souza no processo porque trazia um conhecimento único sobre a obra, afinal, ele possuía a visão integrada de diretor e dramaturgo:

Ele tem um conhecimento muito vasto da cultura, ele sabe pontuar todo o conceito filosófico da obra contextualizado. Ele sabe estabelecer um panorama para o ator muito bem. Na direção de ator ele já é... Vai aproveitando o que você vai trazendo né, a proposta vem do ator com o texto e você vai fazendo e ele vai dando pequenos direcionamentos. Então é muito do processo de repetir, repetir, repetir, e você vai se encontrando, se apropriando do personagem (BARBOSA, 2019).

Ambos tinham personalidades e modos diferentes de lidar com a cena. Souza era ponderado, paciente, conversava mais, sugeria leituras, emprestava materiais, filmes e contribuía com exemplos e conceitos. Mazzaro era mais intempestivo, provocava para tirar da zona de conforto, o que para a maioria dos jovens era mais interessante do ponto de vista da criação. Portanto podemos considerar que havia uma diferenciação entre direção de atores, com Mazzaro, e direção geral, com Souza. Os limites da direção de Souza, de certa forma, foram o combustível para o elenco buscar novas possibilidades de crescimento artístico. “Ele [Márcio Souza] não instigava a gente a pensar nessa questão do ator e da atriz, como a gente ia fazer isso” (NEY, 2019). O responsável por essas conquistas foi Daniel Mazzaro: “o cara era genial. Então, o Daniel foi por muito tempo a cara do TESC, esteticamente falando. O Márcio, ele era o diretor, a cara intelectual, ele era dramaturgia” (MENEZES, 2019). Mas enquanto Mazzaro esteve à frente, a estética do grupo era inegavelmente a sua marca, principalmente pelo seu apuro em outras funções técnicas como cenografia e iluminação

Mas eu quem ia lá no palco para ele, resolver. Mas assim, isso era generosidade dele mesmo, porque se ele não gostasse, na hora ele tirava, por isso que ele assinava direção. Se não fosse, se estivesse fazendo besteira lá, ele: “Não, não é isso não” ou “muda para isso” então nesse sentido eu respeitei. Ele assina a direção. Eu sou assistente, mas assim, internamente a gente sabia que eu estava dirigindo porque ele me deu, ele era generoso, ele me deu essa oportunidade entendeu. Nunca foi uma coisa que “eu queria ser” ou então falar “eu que dirigi” não. Foi generosidade dele entendeu, porque ele também sabe ir lá e conversar com o ator. Ele tem a maneira dele, a maneira dele é chegar muito aqui do lado, conversar, e ir fazendo assim sabe. E eu tenho uma coisa mais assim, plástica, mas eu sempre tive esse cuidado de antes conversar com ele, primeiro consultar ele se eu podia fazer para poder ir lá na cena e resolver (MAZZARO, 2019).

Era comum que as peças fossem decididas anualmente, ou seja, sempre que se chegava ao final do segundo semestre começava-se a desenhar qual seria a peça carro-chefe do ano seguinte. O segundo desafio veio em 2004 com a montagem de *Hamlet*, de William Shakespeare, a primeira realizada por um grupo amazonense. A tradução e adaptação foi feita por Souza, resultando em uma montagem com quase três horas de duração e um intervalo.

A preparação também contou com seminários para situar a obra e a tarefa principal era esquecer a pomposidade envolta do texto e investigar o popular contido nele, inclusive uma das propostas foi incluir elementos “da sintaxe” regional (FARIAS, 2004), sem, no entanto, cair no estereótipo regionalista. Inclusive foi um dos seminários, que evidenciou Shakespeare como um autor de teatro popular, que levou os atores a conhecerem e “relaxarem” mais com a peça

(BRAZ, 2019). Tais seminários tinham como referenciais Bárbara Heliodora e Millôr Fernandes, especialistas do mundo shakespeariano, e as traduções de base surgiram a partir de uma versão lusitana do século 19 e de uma versão com anotações do acervo da Universidade de Cambridge, na Inglaterra. A parte positiva era ter um espaço de criação com a possibilidade de compreender a obra com o decorrer dos ensaios e da temporada, algo que exige condições específicas que só uma sede própria poderia promover.

O método de interpretação foi baseado nas técnicas de Stanislávski, a partir de oficinas com o elenco. A trilha incidental “Hamlet”, escrita pelo russo Tchaikovsky, compunha a peça. O figurino foi adaptado e inspirado nos anos dez até os trinta do século 20 (ARAÚJO, 2004). Esse figurino foi emprestado diretamente do Rio de Janeiro, graças à amizade de Souza com a equipe do Teatro Municipal.³³⁰

Hamlet estreou no I Festival de Teatro da Amazônia, levando a maioria dos prêmios e chamando a atenção do público, permanecendo por muito tempo em cartaz concomitante com *A paixão de Ajuricaba*.

Uma montagem solo foi criada no mesmo período, *Marx na Zona*,³³¹ da obra de Howard Zinn, com Roger Barbosa no papel de Karl Marx, cujo enredo abordava “uma segunda vinda de Marx ao mundo, para defender seu pensamento político e filosófico”, segundo o programa da peça. Foi o primeiro monólogo do grupo, que seguiria ainda com *Francisca*³³² e *Isabel do Brasil*³³³, e o primeiro trabalho solo do ator Roger Barbosa, que vinha de uma grande vivência no teatro infantil. O processo foi árduo, a princípio contaria com projeção, cenários etc., e aos poucos permaneceu apenas o essencial. As provocações da assistência de Francisco Mendes, que também foi ator do grupo, instigavam o trabalho corporal e vocal. A estreia deu-se no Teatro Gasômetro, em Belém – na mesma ocasião também apresentou-se *A paixão de Ajuricaba* no Teatro da Paz – e ainda circulou por festivais, conquistando alguns prêmios, dentre eles o de melhor monólogo e melhor maquiagem no Festival Nacional de Monólogos de

³³⁰ “O figurino de Hamlet, o Márcio tinha amigos do Rio de Janeiro, foi para o Rio pegar o figurino lá, porque o SESC não tinha condições aqui, e nós estávamos levando o nome dele a pino. Fomos para a França levando o nome do SESC, o banner do SESC” (NASCIMENTO, 2019).

³³¹ Ficha técnica: Roger Barbosa (Karl Marx). Tradução e direção: Márcio Souza; assistente de direção: Francisco Mendes; iluminação: Daniel Mazzaro; maquiagem: Frank Padilha; produção: Cacá Teixeira.

³³² Texto de Maria José Silveira sobre uma índia brasileira que, no começo do século 18 – muito antes, portanto, de qualquer idéia [sic] de Abolição – entrou com uma petição no tribunal de Belém do Pará, reivindicando ser libertada. “A partir desse ensaio, escrevi o monólogo ‘Francisca’ para o grupo do Teatro Experimental do SESC, de Manaus, a pedido de Márcio Souza, seu diretor” (SILVEIRA, s/d). Elisângela Marinheiro no papel de Francisca e Dimas Mendonça no papel do iluminador. Direção: Gerson Albano, assistência e iluminação: Márcio Braz. A peça de 2009 fez sucesso, viajou e ganhou vários prêmios (BRAZ, 2019).

³³³ Texto de Maria José Silveira sobre a princesa Isabel, que tem como cerne o conflito vivido pela atriz negra designada a atuar como uma mulher branca e aristocrata. A montagem é de 2012 e foi interpretada por Carla Menezes e dirigida por Márcio Souza.

Teresina, no Piauí, e melhor ator no VI Festival de Teatro de Rezende, no Rio de Janeiro. Também cumpriu temporada no espaço Itaú Cultural em São Paulo e por fim permaneceu em temporada no teatrinho do SESC.

O trabalho seguinte reunindo todo o elenco foi a remontagem de *Dessana, Dessana*³³⁴, em 2005, entretanto, bem diferente da primeira versão. Após saírem dos estudos de um clássico mundial, embarcaram novamente na cosmogonia indígena, mas, a ideia era realizar uma ópera rock mesclando elementos da região Norte e assumindo “atores que cantam”, e não exímios cantores, segundo esclarece Braz:

Fazer uma ópera rock com todas as nossas dificuldades de canto, o importante era expressar através do canto, e é o teu canto, é a tua voz, o que você tem. Não tem o virtuosismo “*broadwayano*”, nem *off, off, off-broadway*, o nosso era baré mesmo. Então a ideia era meio de atacar, de jogar, de propor, de provocar entendeu. Era pegar a partitura e fazer a coisa meio *rock’n’roll* com elementos daqui, de instrumentos daqui com guitarra também, misturar flauta não sei o quê com a guitarra, então era por aí a história (BRAZ, 2019).

No entanto a resultado foi bem diferente. Surgiu a proposta de participarem do IX Festival de Ópera do Amazonas e ela envolvia um grande elenco e orquestra, apoiados pela Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Manaus e a Secretaria de Estado de Cultura (COSTA; AZANCOTH, 2009). Esta montagem certamente foi unanimidade entre todos os entrevistados ao afirmarem que se tratou do maior desafio dessa fase, pois somam-se mais de sessenta pessoas na ficha técnica, aproximadamente seis meses de ensaio e somente três dias de récita.

³³⁴ Ficha técnica em anexo.

Figura 25 – *Dessana, Dessana* no IX Festival de Ópera do Amazonas na quadra no SESC, 2005. (1)

Arquivo TESC/doação Márcio Souza. Museu Amazônico da UFAM.

Figura 26 – *Dessana, Dessana* no IX Festival de Ópera do Amazonas na quadra no SESC, 2005. (2)

Arquivo TESC/doação Márcio Souza. Museu Amazônico da UFAM.

O tempo de trabalho foi exaustivo, começava às 14 horas com a preparação vocal de Henrique Bravo, em seguida musicalização com Paulo Marinho, para leitura de partituras e afins, coreografia e balé com Jorge Kennedy, preparação corporal e tônus com as técnicas de *kung fu*, para finalmente chegar ao ensaio do espetáculo, que por vezes estendia-se até meia noite. Todo esse processo foi rico para os atores, as experiências adquiridas são validadas por

todos como algo marcante e essencial em suas carreiras, porque até então não havia uma tradição em montar-se musicais na cidade. Outro destaque foi o trabalho de figurino e cenografia concebidos por Óscar Ramos, nome local de projeção internacional:

Eu me sinto hoje muito ligado a essa cultura, não fazendo ainda, mas muito interessado em aprofundar por causa desse espetáculo que foi tão intenso. Eu lembro que na pré-estreia a gente participou de um ritual com os líderes das comunidades dessanas e eu digo que esse ritual me pegou assim – na pré-estreia, em um dos ensaios gerais. Porque da estreia até a última apresentação, tu já sabes, que foi uma confusão [risos]. Mas antes foi lindo assim, até o ensaio geral nós estávamos vivendo um sonho, aí as apresentações que mostraram os problemas que a gente tinha e que acabaram sendo motivos para acabar (MENDONÇA, 2019).

O conflito começou quando houve uma pressão do maestro Adelson Santos, criador da partitura musical, para que a ópera contasse com cantores profissionais, porque de fato o elenco era despreparado vocalmente, mas havia o desejo da direção de sua permanência, evidenciando a parte cênica. Foram feitos testes de tessitura vocal para a definição das personagens e por mais que, a princípio, tivessem optado pelo ator Efrain Mourão no personagem-título Dessana, também foi escalado Márcio Braz para o mesmo personagem, iniciando uma celeuma na comunicação e nos desejos artísticos e ao final cada ator apresentou-se em um dia. As récitas foram apresentadas na quadra do TESC, onde foi construída uma grande estrutura de palco pelo SESC para abrigar o espetáculo, e a terceira foi gravada pela TV Cultura. Entre mortos e feridos, brigas e desentendimentos, o público compareceu e aplaudiu satisfatoriamente o trabalho.

A remuneração de fato foi outro problema à parte. Havia um contrato específico em *Dessana* e como não houve retorno financeiro, muitos saíram do grupo neste período, majoritariamente do elenco mais experiente:

Tinha sido prometido um valor para a gente fazer a temporada e esse valor acabou não saindo e acabou dando um problemão na parte de música, dos músicos né. E eu fazia a tesouraria e foi pago aos músicos só o valor de três récitas, só que o que foi combinado com eles era outro valor, e era um valor caso a gente fizesse 20 récitas, sei lá eu não lembro, uma temporada. E aí não rolou e ficou aquela coisa: "Ah mas você me prometeu isso". Aí ficava. Teve um ator que o Adelson tinha chamado, o menino era até a gente boa, e o Adelson tinha chamado ele porque era um aluno dele para acompanhar. No meio das tantas, o menino tocou, e no meio das tantas o menino queria receber também e eu disse: "Não, mas o Adelson falou que você ia só acompanhar", "Não, mas eu trabalhei...". Conclusão, o menino entrou com uma ação trabalhista contra a gente, eu fui lá e tal, e nós perdemos né, porque os meninos não querem saber trabalhou, recebe. Então teve essa coisa, esses imbrólios

pós-*Dessana*. Ali teve uma leva de gente que saiu do grupo mesmo, saiu o Tiago Oliveira... O Mendes já não estava mais, já tinha saído, mas saiu um monte de gente. E aí daquele grupo de não sei quantos ficou só um núcleo, mas ainda grande, um núcleo de 13, 14 pessoas talvez. Esse grupo é que foi para a próxima peça. No final de 2005 decide o que fazer em 2006 e vamos de novo para um outro musical: *As folias do látex*. Aí do *folias do látex* já era outra linha, já era um musical mais popular (BRAZ, 2019).

Após esta confusão, que deixou os atores e a equipe desmotivados, era necessário focar em uma nova montagem, sem perder o desempenho do trabalho conquistado. No ano de 2006 viria *As folias do látex*, além do infantil *A maravilhosa estória do Sapo Tarô-Bequê*, ambas com direção assinadas por Márcio Souza e Daniel Mazzaro. As peças tentaram suprir o desgaste emocional provocado por *Dessana*, segundo Dimas Mendonça “E até a gente entender que o Dessana não ia mais acontecer e os motivos, frustração, e todo o trabalho que a gente teve, todo o esforço, todo o gasto... E aí a gente foi se entretendo com o Sapo Tarô-Bequê, que foi da mesma época” (MENDONÇA, 2019).

As folias, montagem de 2006, contou com um elenco e banda menores e serviu para utilizar toda a experiência adquirida na produção de *Dessana*, resultando em um elenco mais seguro com um ritmo cênico despojado. O cenário possuía uma estrutura interessante, concebida por Mazzaro,³³⁵ trazia a imagem do Teatro Amazonas vazado, uma estrutura que se abria e era movida pelos atores, proposta grandiosa e impactante, projetado pela arquiteta Renata Luz. Também foi o espetáculo que possibilitou a esse grupo sua primeira circulação fora do Norte, às cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Foi uma grande operação levar todo o elenco e recriar o cenário nas outras capitais. Em São Paulo fizeram temporada no Teatro Anchieta, dividindo o palco com a peça de Antunes Filho, *A pedra do reino*, conseguindo metade da casa. No Rio de Janeiro entraram em cartaz no Teatro João Caetano, lotando os mais de 1.200 lugares, tornando-se um verdadeiro fenômeno (BRAZ, 2019).

Para um trabalho de improvisação³³⁶ Mazzaro convidou o artista Francisco Rider, que

³³⁵ “[...]Quando a gente foi pensar o *Folias do látex* aí foi vindo junto a ideia da cenografia que era um... Que falava e ia construindo o Teatro Amazonas, mas assim, na minha cabeça já veio aquela ideia: Tem que ter o Teatro. Só que ele se abre e se fecha como um livro que vai cantando, e era isso. Abria assim, era a parte interna do Teatro, mas era um teatro todo vazado né, com os ferros e as engrenagens aparecendo, todo nu. Ficou muito bonito aquilo, com iluminação, com tudo” (MAZZARO, 2019).

³³⁶ “Eu acho que eu chamava de ‘Improvisação como arte performática’, eu vinha com essa ideia, muito influenciado por ter vivido muito tempo em Nova York e de ter trabalhado com artistas mestres que trabalhavam muito com improvisação. Não com improvisação para se criar um produto ou um espetáculo, mas improvisação enquanto linguagem, improvisação espetáculo, não improvisação para se trabalhar e para se chegar a uma obra né. Porque tem vários grupos de teatro, de dança que fazem isso, passam dois, cinco meses improvisando bastante e o dramaturgo vai criando até que se faz um espetáculo coletivo [...] Você vai para a cena para improvisar” (RIDER, 2019).

marcou positivamente sua passagem pelo grupo desenvolvendo uma experiência diferente do que haviam feito até então, graças à trajetória de Rider no exterior com abordagens performáticas, resultando no trabalho-experimento *Nudez*, apresentado no teatrinho para o grupo (RIDER, 2019).

Retornando ao ano de 2004, o grupo iniciou aquilo que foi seu maior legado da última fase: o projeto *Sábados detonados*, que rendeu inclusive uma publicação e ficou por muitos anos em cartaz. Idealizado por Márcio Souza, o projeto ganhou independência e tornou-se o grande refúgio e diversão dos atores, onde finalmente conquistaram autonomia perante a criação.

6.2 A terceira geração detona

O ápice mesmo dessa geração nossa com o TESC [...] Acho que foi muito mais nos momentos em que a gente foi livre, porque todo mundo ali era criador né, antes de tudo, de ator, de tudo, todo mundo era criador, e eu acho que isso pesava muito em alguns momentos, porque todo mundo tinha uma coisa clara, de desejo, de vontade e, às vezes, não balanceava muito com o que estava sendo feito [...] a tendência dos grupos é ser cada vez mais coletiva, sair da mão de uma pessoa só e tornar uma coisa mais híbrida. E acho que não aconteceu com o TESC, ficou uma coisa cristalizada, não tão híbrida e muito ligada a uma estética, a uma coisa de revisitação de passado, que aí já não tinha muito mais a ver com a gente (SALES, 2019).

O projeto *Sábados detonados*³³⁷ coexistiu com as peças de repertório desde 2004 e, posteriormente, tornou-se esporádico até o seu encerramento em 2011. O *boom* de *stand-up comedy*, febre neste período, junto com o sucesso humorístico do grupo paulista Terça insana serviram de inspiração para sua criação, que surgiu por meio de uma oficina de criação de textos curtos. Entretanto o *Sábados* não era um *stand-up*, e muitas vezes nem esquetes, mas cenas curtas sempre de cunho humorístico e satírico, assemelhando-se a uma revista de notícias semanal de onde saíam temas diversos sobre política, sexualidade, corrupção, educação, fatos locais etc. Sua assinatura era “humor inteligente para todas as tribos”.³³⁸

Os ensaios aconteciam duas vezes na semana, com apresentações aos sábados à meia

³³⁷ A estreia de *Sábados detonados* teve as seguintes cenas: *A virgem e a psicanalista*, de Ísis Baião; *A garota do SUS*, de Aldísio Filgueiras; *Comida caseira* e *As atribulações de Jeremias*, de Márcio Souza e *As garotas de Shakespeare*, de Daniely Peinado (SOUZA, 2014).

³³⁸ O trabalho era verdadeiramente uma “crônica do cotidiano da cidade de Manaus em esquetes que são como comentários sarcásticos e críticos de tipos e costumes de nossa vida política e social. Nada é sagrado para o humor. É mesmo uma das virtudes da democracia a presença da sátira e do comentário teatral mordaz, por isso, nada escapa aos *Sábados detonados*” (Material de divulgação. Acervo Carla Menezes, 2018).

noite, por isso recebeu este nome:

[*O Sábados*] começou com o trabalho mais investigativo, mais alternativo, autoral, pelos atores, ele acabou se configurando como um dos grandes espetáculos do grupo. Ele acabou se sobressaindo porque eu acho que ele tinha mais esse vigor de coletivo, embora tivesse a direção do Márcio, era uma direção que já estava muito mais sujeita as inserções de todo mundo (SALES, 2019).

A direção geral era de Souza e, a princípio, as cenas eram criadas a partir dos textos de Souza e Filgueiras. Com o tempo a direção e a criação textual de cada cena passaram a ser formuladas e produzidas pelo elenco, configurando-se em um momento de criação coletiva.

O Sábados detonados era a coisa mais divertida, o maior público que tinha, mas nós cometemos um erro, nós saímos do TESC para ir para o Manauara, eles queriam ganhar mais dinheiro. Mas lá, aqueles caras da *A Crítica* né, a gente que tinha que pagar, no fim. Era tanto zero, tanto zero, nove fora nada, que era a gente que tinha que pagar no fim. Às vezes, eu tinha que pegar a van para levar eles em casa, acabava uma hora da manhã, duas horas... Pagava um lanche do meu bolso e a van. Fizemos umas três apresentações lá e depois dissemos “não vai dar” (SOUZA, 2018).

Souza refere-se ao sucesso conquistado no *Sábados Detonados*, em temporada no teatrinho do SESC, pois naquele pequeno espaço conseguiram atrair os mais diversos tipos de plateia, reconquistando jovens universitários e intelectuais da cidade (principal público que marcou a entrada de Souza no grupo), mas também atingindo camadas mais populares, ganhando agito com a participação musical da Banda Podre do TESC. Ainda assim, o tipo de ironia proposta nos quadros seguia uma linha inteligente e afinada, de acordo com a resposta do público³³⁹ e um dos principais responsáveis pelo seu sucesso foi a entrada de Denni Sales para o grupo, em 2006, assumindo inclusive sua coordenação durante um período. Ele trabalhou como ator em algumas montagens, mas sua verve maior estava na direção e dramaturgia, eram dele a maioria das cenas escritas. Com o tempo, todos os sábados tinham cenas novas, exigindo mais ensaio e comprometimento de quem participava das montagens de repertório

³³⁹ “Então imagina o que que o público sentia quando ia ver o Detonados lá, porque os caras iam meia-noite para o centro numa rua abandonada, num teatrinho no fundo de uma instituição. Isso era muito forte, isso deixa a cabeça de qualquer um assim oh. Aí você chega lá e vê os caras falando de política manauara. Fazendo críticas ao sistema de saúde, fazendo crítica ao sistema de transporte, fazendo crítica aos políticos, a corrupção, a temas atuais... O que as pessoas pagam para hoje, para os *stand-up comedy*, a gente fazia com muita excelência, sem ter um texto improvisado, mas um texto decorado, ainda com muita maestria. Eu reconheço isso, todo mundo reconhece, foi a maior peça de longe” (NASCIMENTO, 2019).

Em 2004 ainda, ele resolve fazer o *Marx na zona com Roger*. A gente tinha quatro peças em cartaz, a gente apresentava o *Marx*, depois *Ajuricaba*. Aos sábados à meia-noite, era *Sábado detonados...* Às 20 horas era *Hamlet*, e a gente tinha menos de uma hora porque às 00 era *Sábados Detonados*. Tudo foi uma loucura né (NEY, 2019).

Tornar-se o primeiro grupo de repertório³⁴⁰ da cidade foi algo conquistado e mantido pelo TESC desde seu surgimento, mas havia muitas dificuldades, principalmente do ponto de vista financeiro, que dificultavam tal feito. Uma das alternativas foi aproveitar o sucesso e migrar para um formato comercial, surgindo uma proposta para apresentarem-se no Teatro Manauara. Entretanto, segundo os entrevistados, foi uma empreitada malograda, pois o pensamento sobre a proposta alterou-se e o retorno financeiro não veio, resultando no desgaste de todos.

Prosseguiremos para os próximos trabalhos, conscientes de que não conseguiremos aprofundar-nos em todos, e nomearemos os principais, em termos de repercussão e citação pelos entrevistados. Houve a remontagem de *A maravilhosa estória do sapo Tarô-Bequê*, em 2005, que segundo Nascimento (2019) foram realizadas duas montagens distintas, uma codirigida por Daniel Mazzaro, participando do IV Festival de Teatro da Amazônia, e outra de concepção de Nonato Tavares, que por sua vez adotou a montagem como repertório da Cia. Vitória-Régia.

Em 2006 foi produzida *As folias do látex* e em seguida *As mil e uma noites e Tarô-Bequê*, que excursionaram por várias cidades. *As mil e uma noites* (2007/2008) foi uma adaptação ao século 21, por Márcio Souza, dos contos de Sherazade. Participou da quinta edição do Festival de Teatro da Amazônia e foi codirigida por Mazzaro. A estética era *punk* e trazia um tom burlesco, com alusões à contemporaneidade em meio a um cenário de devastação. Os contos escolhidos para esta encenação “refletem a resistência da natureza humana” (SOUZA, 2014, p. 110). Também contou com seminários que abordaram o orientalismo, leituras do antropólogo palestino Edward Said e sobre os conflitos entre as sociedades árabes. Viajaram ainda para o Acre, Rondônia e Letícia, na Colômbia... “Em Letícia foi excelente fazer para uma outra língua e um outro público né. E eles riam de coisas que a gente não entendia” (BRAZ, 2019).

Após essa peça o grupo sofreu um grande impacto: a saída de Mazzaro por motivos

³⁴⁰ “A gente fazia o *Marx* todo sábado, tinha *Ajuricaba*, tinha *Marx*, e tinha *Sábado detonados*. E depois entrou *Hamlet*, era uma temporada e Manaus nunca teve isso, e não teve nunca mais. Só o TESC que fez temporada” (BARBOSA, 2019).

pessoais. Uma crise iniciada pela perda de um olhar que era fundamental para o grupo, abalando principalmente os atores:

E nós ficamos assim só com o Márcio, e esse foi um período de pura dramaturgia, porque nós atores estávamos de certa forma, muito acomodados com o Daniel. Por que o Daniel conseguia extrair da gente, ele conseguia mexer, então agora nós não temos mais o Daniel, o que nós vamos fazer agora? Para suprir as necessidades que o Márcio não vai poder oferecer para a gente (MENEZES, 2019).

Evidenciamos que Souza tinha mais afinidade com a direção cênica geral dos espetáculos, mas além disso, segundo os atores, o fato de ocupar tanto o papel de dramaturgo, quanto o de diretor, tornava, muitas vezes, o processo restrito à sua visão:

Eu não sei se você já teve essa experiência de trabalhar com o dramaturgo e com o diretor sendo a mesma pessoa. Não dá certo. Porque o dramaturgo nunca vai permitir que o diretor mexa no texto dele, e quando eles são a mesma pessoa? [risos]. O texto era aquilo, o Márcio é um fã da literatura, é um fã da palavra, do teatro da palavra, então a palavra para ele tinha que ser dita de uma forma, existia uma forma. Então ele trabalhava muito com a gente isso, esse trabalho da palavra, de como dizer, de como impostar a voz né (MENEZES, 2019).

Para Nonato Tavares o diretor podia não dominar as técnicas específicas “de direção, de interpretação, de não sei o quê, mas isso aí as pessoas que estão incomodadas elas vão atrás disso, o importante é o cara ter um caminho, dar um norte para o elenco, encaminhar o seu elenco e ele tem isso, fazia isso com maestria né” (TAVARES, 2019).

Ney destaca que os atores tinham vontade de montar outros autores “[...] A gente sempre falava ‘até quando a gente vai ficar montando peças do Márcio, nós somos atores, atrizes, precisamos experimentar outras coisas’” (NEY, 2019). Essa vontade foi crescendo à medida em que adquiriam outros conhecimentos, principalmente com a entrada de alguns atores na universidade. Menezes afirmou “que os espetáculos eram muito a dramaturgia, então a gente não conseguia acertar o ponto dos espetáculos, não estava gostoso para nós enquanto elenco (MENEZES, 2019). Mazzaro, enquanto esteve presente, fazia um elo entre os quereres da equipe, conforme sua experiência, para chegar no que era melhor ao trabalho:

É, o Márcio, às vezes, já vinha com uma ideia pronta mesmo de um negócio que ele queria fazer, aí eu segurava a onda, porque eu ouvia muito, eu era o filtro. Porque, às vezes, muita gente fica com medo de se colocar né, ela se colou para ti e eu sempre soube e ficava segurando a onda deles e ficava

cobrando o Márcio, porque eles eram muito novos, mas eles tinham essa visão sim, de crítica. Depois de um tempo: “Ai, porque esse espetáculo...” [risos] Eu ouvia, não chegava a ele. Mas eu entendia, pegava e comprava e defendia a ideia do Márcio para eles e ficava nesse jogo [...] Eu dizia: “Poder falar um bom texto, estudar dramaturgicamente o texto e tal”. Mas realmente, às vezes, a gente ficava sufocado de sentir que vinha de cima para baixo mesmo. [...] E assim, é tão receoso porque era o Márcio: “Vamos fazer outra coisa”, aí não, ficar ouvindo o discurso dele, e é lindo o discurso, que ele conhece e tem experiência, já viu tanta coisa então ele convence a gente. (MAZZARO, 2019).

A exigência do conhecimento sempre foi uma característica inerente na condução de Souza: “Tinha uma cobrança muito grande de ler, conhecer, para poder entender sempre o melhor do universo. Por isso que às vezes incomoda” (MAZZARO, 2019). E, ao mesmo tempo, era um dramaturgo escrevendo especificamente para o seu elenco, criando a partir de seus componentes:

Ele escrevia para você assim: "Eu vou pensar no personagem para essa garota", então ele escrevia pensando em ti então isso era muito carinhoso da parte dele, era muito louvável. Nenhum ator tem a honra de ter um dramaturgo escrevendo para si. Aqui em Manaus você vai contar nos dedos. Quem fez isso aqui em Manaus? Ninguém. O Márcio Souza escreveu personagens pensando em Emerson, entendeu? É diferente, pensando em Daniely, em Efrain, em Dimas... Isso você não tem, é um privilégio que poucos têm. Sabe o que é falar com o cara que fez a obra. Imagina como seria interpretar Shakespeare com o Shakespeare dizendo assim: "Olha eu não vejo assim ou assim", tudo bem né, *Ajuricaba*, *As folias do látex* que ele montou, que ele falava, que eu fiz o *cowboy* ele falava: "O *cowboy* é mais assim cara, é outra coisa (NASCIMENTO, 2019).

Mesmo com estes dilemas, o grupo tinha consciência do formato em que estavam inseridos, pois Souza era o dramaturgo e diretor contratado pela instituição SESC, autor exclusivo:

A gente sabia disso que era o desejo, era o sonho dele também. E nós não tínhamos muitos problemas com isso porque os textos do Márcio eles eram maravilhosos assim, ele era genial nos textos. Já no finalzinho do processo, talvez pelo desgaste mesmo do tempo é que as coisas começaram meio que... Nós queríamos outras perspectivas, o elenco já estava na universidade, já tínhamos descoberto outros teatros né, outras possibilidades, e já não era mais as possibilidades que o Márcio oferecia. Então talvez daí surgiu uma certa crítica né, por parte do elenco um pouco mais formado de repensar muita coisa, mas ainda assim, a genialidade do Márcio é inquestionável (MENEZES, 2019).

Os trabalhos seguintes foram: *O Carnaval Rabelais*, em 2009, em comemoração ao ano da França no Brasil, narrado pelo personagem François Rabelais, em plena terça-feira de carnaval, conta a história de Gargantua; *Eretz Amazônia*, em 2010, inspirado no livro de Samuel Benchimol é uma epopeia da migração bicentenária dos judeus à região Norte e *Rodrigueanas Amazônicas*, em 2012, para a comemoração do centenário de nascimento do dramaturgo Nelson Rodrigues, a peça trazia cenas cômicas independentes com temas presentes na obra do autor carioca.

6.2.1 Condições de trabalho

Tem que entender que nunca foi por dinheiro, foi por história. Eu não vou ser lembrado hoje, nós seremos lembrados amanhã, porque a importância da companhia nunca vai se reverberar agora (NASCIMENTO, 2019).

A grande questão do grupo sempre foi a financeira. Esse foi o mote que impediu que os atores mais experientes permanecessem, pois tinham suas famílias e necessidades mais urgentes, dificuldade que só foi sentida pelos mais jovens com o passar dos anos.

O grupo foi formado majoritariamente por jovens da periferia, muitos iam e voltavam a pé, desde a época em que estudavam no Liceu Cláudio Santoro e durante o período no TESC não foi diferente. O mesmo impasse ocorria na hora da alimentação e muitos dos relatos registram essas situações como marcantes.

A princípio o elenco não ganhava nada para desenvolver suas atividades e posteriormente foi conquistada uma ajuda de custo de R\$200,00, para auxiliar nas despesas básicas. Anos depois esse valor aumentou para aproximadamente um salário mínimo, entretanto, o atraso do pagamento recorrente sempre fez parte de todo o percurso, gerando inquietação e desânimo. Para ocorrer os primeiros trâmites de recebimento o grupo foi alocado como um serviço de ONG, conforme revelou³⁴¹ Peinado abaixo:

³⁴¹ Importante conhecer nas palavras de Menezes (2019) sua visão sobre a mesma situação: “O SESC foi obrigado a nos trazer para o ramo de funcionários deles. E aí nós acabamos sendo inseridos lá como funcionários, aí claro, tem carteira assinada como ator (nossa, que chique). A gente já tinha, uma parte do TESC - teve uma época que antes o SESC contratou com carteira assinada e tudo mais, com termos de contratação. E aí ficamos [...] eu acho que por dois anos por aí, dois, três anos. Foi quando houve, parece, uma vistoria lá no SESC e eles não poderiam mais manter o TESC sem contratar o elenco, porque já tinha se passado muitos anos, já configurava né. Então para que o SESC não sofresse penalidade, o SESC foi obrigado nos contratar. Aí eles nos contrataram e ficamos lá até agora. Até o último suspiro, mas foi basicamente isso. Foi luta né e ainda assim era um salário mínimo, ainda assim os atores não estavam felizes com o salário, ainda assim, às vezes, existiam reivindicações por melhorias salariais, porque é o crescimento né, é o amadurecimento do grupo, é a formação [...] Então existiam outras

[...] Depois estudaram e descobriram que aquilo era errado, aí eles contrataram diretamente pelo SESC que é quando abre aquele processo seletivo, eles deram um jeito: “Não, vamos oficializar”. E aí a gente entra em 2013... Então ficamos de 2004 a 2012 “errados”, mas contratados com carteira assinada, e só de 2014 para cá... Em 2016, que nós somos contratados diretamente pelo SESC. E aí: “Ai, eles recebem um salário... Os únicos atores...”. Antes de 2008, a gente não recebia todos os benefícios, então sempre tinha... No *Dessana*, a gente abriu mão – abriu mão é ótimo – a gente deixou de receber para pagar músico, pagar preparação vocal, pagar maestro, pagar não sei o quê. Então assim, sempre quem arcava com essas despesas, era o que a gente deveria receber. Eu acho que isso também depois pesou para querermos outras coisas, querer sair. Tanto que a gente não trabalhava só no TESC, a gente trabalhava em outros lugares, para poder se manter. Então o salário... Só quando a gente é do SESC que a gente começa a ter os outros benefícios, como vale transporte e tal, os benefícios (PEINADO, 2019).

A conquista da remuneração também vinha com um ônus, pois, enquanto funcionários cumpriam hora determinada na instituição, marcando o ponto da entrada, às 19h, e da saída, às 22h. Outro fator que desconcertava a equipe era que, muitas vezes, seu trabalho dentro da instituição não era reconhecido e eram requisitados para fazer “animações” em eventos do SESC de natureza distinta, mesmo com o grupo possuindo uma trajetória artística longa e renomada. Sobre a primeira condição, implicava em não conseguirem participar de festivais e assistirem a outras peças em cartaz. Ou seja, não havia um tratamento diferenciado e nem uma sensibilidade para com o trabalho desenvolvido. Por mais que se caracterizassem como um grupo experimental de repertório, precisavam atender às exigências da instituição, com a elaboração de relatórios e atendimento de demandas para a clientela comerciária:

Então a gente criou "Lá hoje" que era tipo um... Sub-espetáculo de teatro que a gente fazia para os comerciários no horário de meio-dia. Para galera que frequentasse naquele horário durante o almoço. Era um espetáculo que eu acho que ele tinha uns 40 minutos, às vezes eram cenas, às vezes eram monólogos... Enfim, há uma salada que a gente não sabia bem o quê que era (SALES, 2019).

Mendonça (2019) considera o projeto idealizado por Souza como uma extensão do *Sábados detonados*, semelhante por causa do formato de cenas curtas despojadas. Os participantes iam até o restaurante, sempre lotado, realizavam esquetes e números para chamar o público ao teatrinho, para ver a encenação do dia. “E aí que não iam mais que quinze pessoas

questões que não era mais só o amor, não dava mais só para fazer TESC por amor né. Já não eram mais os meninos do início, que para onde o Márcio arrastava a gente, a gente ia, viajava, a gente já não tinha mais essa perspectiva. Eu acho que foi isso que pesou também para o fim do TESC. porque se a gente não terminasse pela mão do SESC, ia terminar por causa do grupo, porque ele já estava se dissolvendo mesmo. As relações já estavam ruins”.

de um teatro de quarenta lugares, no máximo dez, quinze pessoas” (MENDONÇA, 2019).

A consequência recaiu na falta de ânimo da equipe, que embora tenha conquistado após muito tempo o benefício salarial, por outro lado, sentiu os efeitos das exigências institucionais: “Que era assim, virou uma repartição pública ali dentro, sabe a gente sabia que tinha um salário, eu acho que quando não tinha salário dava um gás né era um salário mínimo, aí tinha vale transporte, a gente comia no SESC muito baratinho”. Isso acabou gerando uma rotina sem o frescor artístico, pois exigia que todos os dias, com trabalho ou não, todos estivessem à postos: “A gente chegava, comia, ninguém fazia mais exercícios, ninguém fazia mais aquecimento, ninguém fazia mais exercício corporal e a coisa foi... Os estresses, a maioria já na faculdade, chegava cansado também de outras coisas” (MOURÃO, 2019), somados a outros fatores, rebaixavam a produtividade do grupo.

As necessidades da produção cênica também eram visíveis e muitas vezes atendidas pelas relações de amizade, fato presente desde a geração anterior, conforme apontou Vasconcelos: “minha mãe era muito amiga da Hercília que era assistente social... ‘Ai Denise... Vamos dar uma ajuda, é o fulano, é Marcio Souza’ entendeu? [...] Era mais pela relação pessoal do que qualquer outra coisa” (VASCONCELOS, D., 2019). Isso também foi confirmado por outros integrantes, a boa relação e o renome de Márcio Souza eram o que alcançava as demandas de produção e para suprir as necessidades o dinheiro era aplicado por três meses, para render algo a mais para as próximas montagens (SOUZA, 2018).

Às vezes, era difícil enxergar as necessidades reais do grupo, como ratifica Mazzaro:

Sempre foi meio complicado. Porque, eu vejo hoje né, que pena o TESC acabou e a gente, muitas vezes, a gente só segurava aquilo por causa do Márcio. O Márcio falava tanta coisa que ia ter, que a gente ia fazer, e foi uma luta para segurar aqueles meninos. [...] Eu acho que ficou mais claro para o Márcio, com a minha saída, que não davam valor para o Márcio, ele não sabia porque eu filtrava. Eu e o Márcio Braz filtrávamos isso, do TESC. Ele tinha abertura com o presidente lá, chamava para almoçar lá... Boa comida, bons restaurantes, mas ficava só na ideologia entendeu, na prática faltava essa valorização mesmo do trabalho (MAZZARO, 2019).

A falta de apoio por parte da instituição, algo muito visto ao longo deste trabalho, é comprovada nesses aspectos, inclusive no episódio final do grupo, que abordaremos adiante. Para realizar as viagens ao interior, por exemplo, o grupo circulou graças à Lei Rouanet, pela Petrobrás, caso contrário, não teriam circulado.

6.3 Quem era o público?

Certamente a clientela tesquiana não foi idealmente a plateia comerciária.³⁴² Desde o início de sua fundação haviam estudantes, professores, letrados, intelectuais... Ao longo dos anos, essa característica sofreu algumas modificações e, por estarem a maior parte do tempo centrados no seu teatrinho, atingiam basicamente a classe média e às vezes a classe A (*Sábados detonados*) e C (*Hamlet*), dependendo do trabalho e da circulação (NASCIMENTO, 2019). Entretanto tentativas de circulação foram realizadas e conforme afirma Mendonça: “Pode parecer pretensioso, mas eu acho que nós fomos para todos os públicos [...] A gente não manteve, como pouca coisa se mantém, mas eu acho que a gente conseguiu ir, principalmente nessa última fase de periferia” (MENDONÇA, 2019).

A fama de elitista do grupo também recaiu sob esta última geração e destacamos alguns desses aspectos: a estrutura apresentada (SESC/teatrinho) com ampla divulgação de retorno do grupo; a “bolsa salário” dos atores; a organização da companhia e, por último, os trabalhos de pesquisa e a exigência de dedicação e estudos, sem mencionar ainda a atuação marcante de Souza. Denni Sales observa a falta de compreensão: “A gente não era burguês, nós só estávamos numa estrutura que era burguesa, burguesa para a gente né, mas era tão pouco, a gente tinha o básico que era um espaço, essa questão do Márcio e tinha o amparo financeiro para estar ali” (SALES, 2019).

Essa era uma questão amplamente debatida entre o grupo

A gente nunca foi um colosso cara, quinze pessoas para ficar em cena é muito trabalho, nós estávamos lá porque a gente queria. E era essa falta de consciência que nos irritava. Por que era todo mundo de carne e osso e, como todo mundo, como todas as outras companhias (NASCIMENTO, 2019).

³⁴² “No início o TESC era para uma classe que vinha para o TESC, para o SESC no passado, o que era no passado? Os universitários, os comerciários – eu acho que os comerciários nunca usaram SESC como deveriam usar – mas os universitários eram o grande público do TESC antigamente, por isso que era potente, porque estava na universidade descobrindo o mundo e o teatro era o ‘meu’ link no ‘meu’ campo de debate, como deve ser né, mas não é mais. Então era muito dinâmica a relação da universidade com o teatro para o agora, para a gente, a gente começou com essa ideia por causa do Márcio né, era a herança que ele trazia. Então quem estava sempre lá no SESC? os professores da UFAM, que eram jovens na época, então voltaram... Os intelectuais da Academia Amazonense de Letras, os amigos da Editora Valer, a gente tinha muito intelectual da cidade indo ver a gente, era um barato porque a gente aprende muito com o TESC e o retorno deles era muito grande. Só que eles não iam assistir todas as apresentações também. Os *Sábados detonados* trouxe o público jovem para o Teatro do SESC, como era antigamente, os jovens e o teatrinho. Então o *Sábados* trouxe o pessoal da noite sabe, eles apareceram no *Sábados detonados* e a gente dizia ‘Olha, sábado que vem tem *Hamlet*, *Marx na Zona*, tem *Ajuricaba*, venham ver’, e eles iam. Então eu acho que o público foi dinamizando. E aí a gente teve que ir atrás dos outros públicos” (MENDONÇA, 2019).

Menezes também argumenta sobre a visão distorcida que se criou, mas que não impediu de novos atores adentrarem ao grupo, por meio de oficinas que eram oferecidas à comunidade:

Quando a gente chegava no local era “O TESC”. “Lá vem o TESC, é a elite” [risos]. Era muito surreal a imagem que tinham da gente, que fantasiavam do TESC, o TESC sempre esteve de portas abertas, mas as pessoas nunca foram lá, nunca pediram para entrar. Porque tinha na cabeça uma imagem que foi criada que não era verdadeira, tanto que muitas pessoas tiveram coragem de adentrar naquele teatrinho para conhecer, para participar do processo e ficaram (MENEZES, 2019).

Muito dessa rejeição vinha por parte da postura de Souza de não frequentar as outras produções teatrais: “O Márcio realmente não frequenta teatro por questões dele, problema dele. Uma política, uma posição dele em relação a cidade, mas não era a nossa realidade” (MENDONÇA, 2019). Ou seja, isso de alguma forma recaía sobre o grupo não participar desses momentos, algo que foi confirmado por outros integrantes. De todo modo, o “grupo era aberto, e assim, eu acho que as pessoas não chegavam por causa disso” (MENDONÇA, 2019).

Mas havia uma preocupação de Souza sobre isso:

Ele não alimentava isso na gente assim, mas eu acho que essa ideia se criou entre os atores, que diziam que nós éramos diferentes do resto – logo no começo eu estou falando – que tinham quinze pessoas no grupo. Por que os atores, uma parte tinha ido para lá, é como se a elite dos atores na cidade até os anos 2002, tivessem ido para o TESC e o resto tivesse ficado abandonado. Tipo assim, foi Roger, foi Mendes, Socorro... Sabe, esse pessoal, e não foi outra parte da classe. Então ficou uma rivalidade. Mas depois, a gente foi meio que se livrando disso e essa ideia contaminou os mais novos, estou falando de outra coisa, mas o que eu quero falar é assim, o Márcio sempre se preocupou com isso, então nessa retomada do grupo, a meu ver, na minha opinião, que eu presenciei na interpretação que eu dou aos fatos, ele se esforçou muito para trazer a classe teatral para dentro do TESC. [...] tanto é que na história do grupo o que aconteceu por vários momentos? Ele abriu os processos de trabalho para os atores assistirem e começarem a fazer parte (MENDONÇA, 2019, grifo nosso).

Foram essas iniciativas que permitiram ao TESC um diálogo maior com a comunidade. Foram realizadas ao longo do seu percurso oficinas de técnicas teatrais, iluminação, cenografia, dramaturgia... E cada membro liderava uma área nesse processo de formação, tanto é que o

plano futuro era o grupo assumir a função de formação à comunidade,³⁴³ como o Macunaíma com o Antunes Filho, no SESC Consolação, em São Paulo. Tal feito garantiria e supriria as necessidades de treinamento artístico constante.

6.3.1 *Desdobramentos*

Nós começamos a viajar pelo interior, nós começamos a viajar por alguns países, pelo Brasil. Então, realmente nós queríamos ser um "Galpão" do Amazonas. Nós queríamos ser uma Companhia do Latão, queríamos ser referência. Então nós tínhamos esse sonho (MENEZES, 2019).

A rotatividade dos membros em algumas peças que exigiam um elenco grande era constante e muitos entravam justamente porque assistiam ao trabalho desenvolvido, como foi o caso da atriz Thaís Vasconcelos, que acompanhava as apresentações do *Sábados detonados*. Depois, soube de um curso oferecido pelo TESC, de animação cultural, onde também participaram futuros nomes de destaque na cidade, como o ator e dramaturgo Jean Palladino:

Eram várias disciplinas né, tinha cinema com o Denni, que dava a disciplina de cinema. A Dani e a Elisângela davam corpo, o Robson Ney e o Emerson davam história do teatro, o Efrain e acho que a Carla davam interpretação, uma coisa assim. Cada um dava uma disciplina e acho que era um mês de atividade, de curso e no final a gente ia fazer uma apresentação, um recorte de cenas. Aí eu e a Guta a gente se saiu muito bem durante o curso. Na apresentação final o Márcio convidou a gente para fazer uma leitura com o TESC: "Venham fazer uma leitura com a gente que vamos começar a montar o *Carnaval Rabelais...*". Eu e ela, entramos juntas (VASCONCELOS, T., 2019).

O curso citado soma-se a outros projetos criados,³⁴⁴ como *A viagem do teatro pela Amazônia*, em 2010, com o intuito de desenvolver os processos pedagógicos dos integrantes, levando espetáculos de repertório e realizando oficinas de teatro gratuitas para cidades do interior: Manacapuru, Presidente Figueiredo, Silves, Tabatinga, Tefê, Iranduba, Itacoatiara etc. (MENEZES, 2015).

³⁴³ "O TESC estava fadado ao fim porque se nós não passássemos a ser instrutores como a gente tinha ideia, para pegar novos atores, a gente ia perder uma safra boa como estamos perdendo agora. Por que nenhuma companhia aproveita os meninos, por que as companhias são rotativas esse é o principal problema" (NASCIMENTO, 2019).

³⁴⁴ O TESC ainda serviu para que muitos atores pudessem experimentar-se e descobrir interesses próprios. Denni Sales é um desses exemplos, chegou a realizar a peça *Coisas para depois de meia-noite*, de sua autoria e direção, utilizando o espaço do TESC como apoio, em 2011.

As oficinas eram ministradas em duplas pelos atores e duravam de três dias a duas semanas, atendendo ao público adulto e/ou infantil. Ao final, eram apresentados exercícios, cenas... em uma mostra do processo criativo. As vivências oferecidas faziam parte do compartilhamento do conhecimento e das experiências do elenco, que recebia um certificado anual ou semestral do próprio TESC com horas complementares pelas atividades desenvolvidas fora do teatrinho. Assim como realizavam os cursos para a comunidade, também recebiam formação profissional e o processo de aprendizado era mútuo. A experiência pelo interior junto a todas essas práticas de formação, levou o grupo a reunir uma pesquisa bibliográfica ampla, contemplando diversas áreas do teatro na realização de seminários internos e palestras que “culminaram no lançamento do livro ‘Teatro Guia Prático’, uma coletânea de todas as pesquisas feitas pelo grupo para o curso, que foi distribuído gratuitamente para os alunos” (MENEZES, 2015, p. 23).

Outras publicações foram produzidas nesta fase, como o livro “Sábados Detonados”, uma compilação das dramaturgias encenadas, assim como o documentário comemorativo de 45 anos do grupo “Um teatro na Amazônia”, de 2013, com 82 minutos de duração, além de publicações dramatúrgicas deste período, exposições, entre outros.

Em 2012 o grupo alcançou um importante feito, uma pequena turnê por três cidades francesas com o apoio da Universidade de Sorbonne, na França, levando a peça *A paixão de Ajuricaba*.³⁴⁵ A premissa era não trabalhar o exotismo que poderia vir na encenação – talvez esperado pela plateia estrangeira – mas o grupo surpreendeu ao levar uma montagem com o palco nu e roupas neutras, cuja interpretação e texto eram enfatizados juntamente com os elementos cênicos da trágica ajuricabana. Neste palco havia um pequeno tablado demarcando a ação cênica dramática, que nos parece semelhante ao jogo poético proposto por Peter Brook, na lida com o espaço vazio.

As apresentações foram no ADEC Maison du Théâtre Amateur, em Rennes, no Théâtre Jules Julien, em Toulouse e no Théâtre Antoine Vitez, em Aix-en-Provence. A apresentação prevista para Paris teve que ser cancelada por causa de uma reforma no teatro. A peça conseguiu êxito, o grupo vendeu muitos exemplares de seus livros e ainda participaram de palestras e oficinas com uma vasta programação (SOUZA, 2018; BAYMA, 2012).

³⁴⁵ A montagem teve a seguinte formação: Dimas Mendonça Oliveira, Sidney Fernandes de Souza, Márcio Braz dos Santos Santana, Carla Alessandra Silva Menezes, Efrain de Lima Mourão, Robson Ney Lima de Souza Costa, Daniely Peinado dos Santos, Francisco Emerson dos Santos Nascimento, Denni Sales Alves, Maria Augusta Ferreira Rodrigues, Elisângela Lima Marinheiro. Direção: Márcio Souza; direção de cena: Geiberson Teixeira; maestro: Sidney Medina; percussionista: Daniel Souza e produção executiva: Robson Medina. (LA PASSION, 2012, p. 15).

O ano seguinte foi marcado pelo último trabalho apresentado pelo grupo, *O fiscal federal*. Com circulação periférica alcançou sucesso de público, crítica e a satisfação do próprio grupo, fazendo parte de um ciclo importante de reinvenção.³⁴⁶ Após um período de frustrações no processo criativo,³⁴⁷ Robson Ney assumiu nesse trabalho a codireção ao lado de Souza, que na época enfrentava problemas pessoais e familiares. Devido às constantes ausências de seu principal diretor, o grupo foi encontrando uma metodologia própria, que culminou na montagem adaptada de *O inspetor geral*, de Nikolai Gogol. *O fiscal federal*, de 2013,³⁴⁸ é uma comédia amazonense sobre a corrupção na região, numa cidadezinha fictícia do interior do Amazonas chamada Quati. E claro, Márcio Souza, autor da adaptação, não deixou de fazer alusões aos episódios políticos reais da região.

“*O Fiscal federal* foi muito cada um de nós ali, e foi maravilhoso porque foi quase como um respiro, porque a gente vinha de uma maratona assim sabe, de esquecimento, de não conseguir montar nada que emplacasse, que a gente conseguisse ir para um festival” (MENEZES, 2019). Com a montagem participaram e ganharam diversos prêmios no X Festival de Teatro da Amazônia, na cidade de Itacoatiara, e ainda foram selecionados para o VII Festival Ibero-Americano de Teatro (Festibero) em São Paulo, em 2014. Também circularam pelo interior, por Belém e percorreram diversos bairros da cidade, prenunciando uma espécie de despedida não planejada.

Foi neste período que o teatrinho foi derrubado pela instituição – a maior parte dos ensaios ocorreram entre a casa de Souza e salas do SESC – sob a promessa de o grupo instalar-se em um teatro maior e mais moderno no bairro Campos Elíseos, onde localiza-se a unidade do SESC Balneário. “[...] Por que o teatrinho sofreu essa... Enfim, esses atentados todos que acabaram o deixando no chão e a gente começou a trabalhar na casa do Márcio e a si obrigar a procurar por outros espaços” (MENDONÇA, 2019). Nascimento, ator do grupo, lamentou: “A

³⁴⁶ Peinado afirmou que o grupo fez um projeto com as peças *A paixão de Ajuricaba*, *O fiscal federal* e o *Sapo Tarô-Bequê*, em parceria com a Secretaria de Educação (SEDUC) e Secretaria Municipal de Educação (SEMED), levando apresentações às escolas, aumentando o número atendimentos do SESC. “O TESC era um dos programas do SESC que mais geravam atendimentos, que era constante né, a gente estava sempre fazendo cursos” (PEINADO, 2019).

³⁴⁷ “Porque a gente já tinha passado por uma experiência assim no *Eretz*, o *Eretz* foi uma insistência dele, a gente não gostava, a gente foi até o final e não deu certo [risos]. E com *Operação Macunaíma* a gente não ia deixar isso acontecer de novo, vamos brigar. Aí brigamos, e ele sempre esteve aberto, a gente que não se colocava na posição de exigir, mas ele sempre esteve aberto. A gente que achava que ele sempre estava fechado. Aí ele mostrou que tudo bem para ele, que não era uma obsessão dele, o trabalho era mais nosso que dele... Aí ele começou a escrever *O fiscal federal*, que é uma adaptação do Molière. Aí ele escreveu e a gente se encontrou no texto porque a gente começou a se divertir muito nos ensaios, e a gente começou a se apropriar do texto. E aí como a gente tinha um aliado que era o Robson Ney ali, dando liberdade para a gente, então todo mundo contribuiu muito para a direção do *Fiscal*” (MENDONÇA, 2019).

³⁴⁸ Ano de comemoração dos 45 anos de fundação do grupo e 10 anos de atividades com esta formação. O ano também previa uma diversa programação de festividades e lançamentos do grupo (BORGES, 2013).

gente se despediu [...] Naquele micro teatro, que eu acho que era um lugar para se ensaiar e a gente insistiu em fazer dele um teatro, ele tinha uma nostalgia forte porque era lá no fundo do TESC, lá no fundo do SESC, esquecido e abandonado” (NASCIMENTO, 2019). Mas a ausência do lugar físico de criação e do conforto de que dispunham, inegavelmente foi um propulsor na busca por outros espaços de circulação e contato com o público.

Figura 27 – *O fiscal federal*, 2013. (1)

Fonte: Divulgação TESC

Figura 28 – *O fiscal federal*, 2013. (2) Cartaz de divulgação da peça. Fonte: Página do *Facebook* do grupo.

6.4 Os últimos apagam a luz

Desde o momento em que retornaram da França era latente a vontade de montar *O Tartufo*, de Molière, tentativa realizada várias vezes, mas a adaptação dos dezoito personagens do texto a cinco atores requeria uma habilidade ímpar de Márcio Souza. Quando finalmente entregou o texto, os ensaios começaram e quando a produção foi finalizada – com figurinos entregues – foram surpreendidos, primeiro pela crise econômica de 2016, do governo Dilma Rousseff, refletindo em cortes de verbas, principalmente na cultura – a primeira a ser afetada. A segunda crise deu-se pelo rompimento entre a instituição e o grupo, terminando em agosto de 2016 uma relação de quase quatorze anos.

Para tentar compreender, observamos que tanto no quinquênio de 2011 a 2015, quanto no de 2016 a 2020, as diretrizes do Departamento Regional do SESC permaneceram, em sua maioria, as mesmas, nas quais o Departamento Nacional recomenda na diretriz número um: “Maximizar a utilização dos recursos físicos e financeiros, reduzir custos das atividades sem

perda da qualidade, manter reserva financeira estratégica para o custeio de curto prazo” (SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, 2016, p. 11; SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, 2010. p. 2).

O planejamento financeiro para não comprometer o orçamento do SESC tornou-se, com a crise de 2016, uma das principais pautas da instituição, ao passo que enfatizava a importância dos programas de Cultura e Lazer no desenvolvimento social: “A cultura e o lazer ao longo do trabalho desenvolvido pelo SESC tronaram-se pautas básicas, e tentar abranger nas suas programações a efetividade dessas ações, principalmente ao público comerciário”. Ainda no plano das diretrizes gerais, a instituição destaca como propósito não se vincular como um mero reproduzidor da cultura de massas, de “caráter reificador”, no sentido de gerar somente *status*:

É necessário que os objetos assim reconhecidos pelo SESC sejam aqueles capazes de enriquecer intelectualmente os indivíduos, levá-los a desenvolver uma percepção mais acurada, propiciar-lhes uma nova compreensão das relações sociais, uma releitura do seu estar-no-mundo, permitir-lhes transcender suas condições de origem e formação, dotando-os, por conseguinte, de uma consciência mais universal. (SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, 2014).

O Departamento Regional, conforme exposto anteriormente, exerce autonomia na administração de seus serviços, na gestão de recursos e de todas as relações empregatícias, conforme destaca-se no site do Departamento Regional do Amazonas, ou seja, todas as decisões tomadas pela instituição, como a dissolução do grupo teatral, responsabilizam exclusivamente ela mesma.

No entanto há outras especulações sobre o encerramento do grupo. Para Mourão (2019), que já havia saído, o SESC utilizou-se da crise e da fragilidade em que o grupo estava, além de também solucionar conflitos com os dirigentes da unidade, gerados por uma relação de “ciúmes” da acessibilidade e autonomia de Souza diante da presidência de Tadros: “Eu soube é que foi oferecido para o Márcio um cargo lá, ele continuaria contratado e o Márcio falou: ‘Não, para quê? O meu negócio é o TESC’. Isso foi o que eu ouvi também” (mourão, 2019). Segundo ele, não foi atestada a veracidade desta versão, mas, independentemente dos motivos, a situação foi espantosa para todos

O SESC veio com a notícia bombástica. Ele nem veio com a notícia bombástica, ele chamou só a gente lá no RH... Nós achávamos até que nós iríamos receber um dinheiro atrasado mana. Por que estava há um mês atrasado: “Não, a gente vai receber”. Era para assinar a conta, sem aviso

prévio, sem nada. Tipo a primeira vez. Eu lembro que o Márcio conta dessa história, que fecharam a porta... Sabe, talvez fizeram até por conta da história, de se repetir a situação, coisa de maldade eu acho. Por que... Eu lembro que o Márcio conta a história que na primeira vez trancaram a porta, trocaram a fechadura, quando os meninos chegaram lá já estava assim, sem avisar nem nada. Aí dessa vez a mesma coisa, chamaram a gente lá para assinar achando que era uma coisa e era a nossa conta (MENEZES, 2019).

Os figurinos e todo o material do grupo ficaram no SESC, hoje não se tem notícias de seu estado. Outro motivo que veio à tona foi o fato de haver uma recomendação do SESC Nacional de contenção de gastos e de uma política de abarcar mais grupos e, para a administração regional, o TESC como o único contemplado pela instituição infringiria esta orientação. Mas tratou-se de uma decisão do SESC regional. Até onde tomamos conhecimento, a verba que era utilizada para o grupo é ajustada em um projeto de residência artística. É importante enfatizar que não há projetos de política de permanência aos grupos teatrais da cidade, os editais são anuais e contemplam de modo geral produção, circulação e apoio aos Pontos de Cultura, permanecendo a atividade desses grupos efêmera. “Precisa de uma política que mantenha essas continuidades também. Eu acho que quando isso acontecer, o TESC deixa de ser importante, o TESC que deixa de fazer falta. Por enquanto, ainda faz” (MENDONÇA, 2019).

No entanto, cinco integrantes permaneceram na ribalta até o fim, foram os últimos a despedirem-se e os últimos a apagarem a luz, ainda que de forma traumática: “Como eu estou te falando, se tu pegares o perfil de cada um de nós é uma história muito curiosa e só o teatro faz essas coisas, não tem como entender, porque só lá a gente consegue abrir mão de tudo o que a gente é e interpretar” (NASCIMENTO, 2019).

Mendonça faz uma autocrítica que revela motivos implícitos do esfacelamento do grupo, sem negar os fatores externos, refletindo sobre o término:

Eu não acredito que o grupo acabou por causa de SESC, eu acho que foi uma decisão do grupo e de quem estava à frente do grupo. Por motivos que eu concordo, porque eu acho que a direção decidiu não continuar com o grupo quando percebeu que o grupo, que eram os atores, estavam desgastados e cansados e indispostos, mas não queria admitir isso. Então eu concordo com isso, porque era um sinal que já vinha se mostrando há muito tempo. Então, talvez se o grupo tivesse entendido a importância do grupo para a cidade, para a sociedade, para o país... Eu acho que entender a importância do trabalho que a gente fazia e vencer as dificuldades. Inclusive, a dificuldade de não ter o SESC pagando. Quem tem um SESC na cidade pagando? Ninguém. As pessoas estão tentando fazer teatro. Então porque que a gente não podia continuar tentando fazer teatro sem o salário mínimo, buscando outras coisas? Então, eu acho que a gente deveria ter brigado por esse lugar. Eu sou muito

inconformado, porque a história do TESC não podia acabar na nossa mão, a gente tinha que ficar velho, morrer e alguém acabar depois, mas não a gente (MENDONÇA, 2019, grifo nosso).

6.4.1 O último saltimbanco no combate

O desejo de prosseguir com a montagem de *Tartufo*, mesmo sem os figurinos e o espaço habitual, ainda pulsava. Os encontros prosseguiram na casa de Márcio Souza, enquanto o grupo absorvia o esse processo de “fim” e possível “recomeço”. No entanto eram visíveis o desânimo e a falta de perspectiva de todos, pois alguns tinham família para sustentar e dependiam daquele salário do SESC. O elenco ainda pediu para utilizar a sigla TESC ressignificando-a, mas Souza já não dava sinais de querer prosseguir neste formato.

Mendonça então reuniu os remanescentes na esperança de estreiar a peça. Carla e Sidney – que já havia saído – não prosseguiram por causa das demandas financeiras. Ficaram Daniely, Emerson, Robson e Eliézia, convidada por Mendonça. As reuniões prosseguiram por volta de três meses, mas sempre havia empecilhos de horários, arrefecendo o trabalho. “‘É tudo ou nada no teatro, ou é morte ou é vida, então eu tenho que fazer acontecer’. Esse ritmo meio que atropelou os meninos, porque os meninos estavam numa outra *vibe*” (MENDONÇA, 2019). A união acabou aos poucos em afastamento e Dimas decidiu prosseguir o trabalho transformando-o no solo *Tartufo-me*. A adaptação de Souza para cinco personagens resumiu-se em dois: “aí foi uma conclusão que eu dei para o meu trabalho. Que Orgon era Tartufo e Tartufo tinha sido Orgon” (MENDONÇA, 2019). A peça atualizou o fundamentalismo cristão, em um momento de grande ascensão conservadora, com a direção de Tércio Silva (UM Teatro Produções) e foi apresentada no Teatro Amazonas em 2018.

O Márcio foi ver uma das apresentações no Teatro Amazonas, eu disse: "olha, você viu o que eu fiz com o nosso Tartufo?", porque era uma obsessão que eu tinha e eu fiquei muito feliz de ter feito, de ter sido realizada essa falta que estava em mim. [...] Eu avancei mesmo, eu fui embora e saiu o espetáculo e ele foi maior do que eu pensava, porque eu senti o TESC comigo, porque era tudo que eu tinha aprendido sabe. Tanto na escrita, quanto na concepção, quanto na encenação, quanto na interpretação... Era o *Sábados detonados*, era a veia política, social do Márcio Souza, era escola de atores, atuação que eu tinha visto dos atores fazendo... Então assim viu ela é como se fosse uma reunião de toda a história do TESC na minha vida. Fora a história da gente não ter conseguido montar, então eu resolvi montar, a princípio com eles, eles não foram, eu fui sozinho (MENDONÇA, 2019).

Sabemos que se tratando de grupos e companhias, as relações não são perfeitas, são feitas de crises, desavenças, mas também de crescimento e diálogo. É tudo isto que constitui uma trajetória em uma boa história para contar

Às vezes você pode imaginar assim né, que o TESC foi um grupo muito legal de um relacionamento de flores, aquilo outro, mas quem conviveu ali, a maioria das pessoas, saiu brigado com o grupo. Hoje em dia, as pessoas esqueceram isso, mas foram meio que brigados nesse sentido (NEY, 2019).

Ney refere-se a todos os dilemas vivenciados pelo grupo e que, em alguma medida, influenciaram a saída de muitos integrantes. Sobre a relação nem sempre apaziguada, Peinado também comenta:

Eu consigo perceber o valor que isso tem na nossa carreira e na história do teatro aqui em Manaus, mas a gente que viveu sabe que não foi uma coisa tão legal assim, tão perfeita como as pessoas dizem. A gente fala com as outras pessoas, fala com o Taciano, e o Taciano: “Dani, eu que queria entrar no TESC, vocês não perceberam? Eu estava todo dia lá, assistindo, vocês não me colocaram” [risos]. E aí ele falou assim para mim “Tanto que para mim, a gente ensaia todo dia, se não for ensaiar todo dia eu nem quero, porque eu aprendi isso com vocês”. Então, é isso. Mas, foi importante, a gente sabe, foi importante para a gente, para a nossa formação, foi importante para a história também e tal, mas é nesse sentido (PEINADO, 2019).

As transformações ocorreram nos âmbitos pessoal, profissional e acadêmico em seus participantes. Hoje muitos continuam trabalhando no teatro, seja em trabalhos independentes, companhias, salas de aula e até mesmo os que trabalham em áreas diferentes têm a centelha artística inegavelmente ainda presente, como percebemos durante as entrevistas. O conhecimento foi ampliado quando entraram no curso superior em Teatro da Universidade do Estado do Amazonas, resultando na vontade de conceber novos projetos:

Quando o Robson vai para a universidade e agora o Emerson está lá, e o Dimas – que era um projeto nosso inclusive, de todos irem – eu não fui, eu traí [risos] [...]. Mas assim, foi isso eu acho, uma grande escola para a gente, e aí, todo esse movimento começa a surgir na gente a vontade de querer fazer outras coisas (PEINADO, 2019).

Carla Menezes, Dimas Mendonça, Efrain Mourão, Daniely Peinado, Emerson Nascimento, Geiberson Teixeira, Thaís Vasconcelos, Tiago Oliveira, Vanessa Pimentel, Daniel Mazzaro, Sidney Fernandes foram alguns dos integrantes que, de alguma forma e em momentos

diferentes, frequentaram o curso de Teatro da UEA.

Encerramos o capítulo reiterando de forma sintética, por meio da entrevista de Menezes, os anseios, objetivos e conquistas dessa última fase:

Mas nós tínhamos sonhos, nós queríamos contribuir, queríamos fazer história, queríamos expandir o TESC, queríamos levar às cidades do interior. Nossa, quando você chegava no interior, interferia sabe, interferia. Nem teatro tinha. [...] Eu aprendi a ser professora de teatro – antes mesmo de fazer a UEA – eu já dava aula de teatro, isso por causa do TESC. Enfim, eu acho que existe uma história muito maravilhosa desse grupo, dessa nova geração de guerreiros, sabe, de pessoas que aprenderam. [...] o TESC tem que voltar com outras pessoas, não é mais com esse grupo. Porque esse grupo já foi, já deu, já tem outras... Cada um criou a sua história né. [...] Quando nós saímos, aí fomos para o mundo né, saímos do nosso mundo e fomos para o mundo (MENEZES, 2019).

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há sempre três pontinhos na história

Rever a trajetória do TESC foi revisitar o que ocorreu em Manaus nas últimas décadas, em termos de processos artísticos, foi também relemburar importantes momentos e agentes que mudaram o percurso, a forma e a visão sobre o teatro na cidade e ainda testemunhar o nascer de iniciativas que foram embrionárias, desde a formação do teatro amador até a sistematização do fazer teatral, hoje vista no curso superior em Teatro da Universidade do Estado do Amazonas, resultado de diversas lutas.

Esse trabalho buscou situar o leitor por meio de um panorama que resgatou acontecimentos desde a década de 1950, apresentando transformações significativas no âmbito sociopolítico, até a década de 1960, compreendendo este período como central na manifestação de mudanças no pensamento artístico, também representado pelo surgimento do TESC. Um dos desafios foi não nos restringirmos à linguagem teatral, mas percebermos como os aspectos econômicos e políticos moldaram o perfil dos artistas e grupos, por meio de transformações estruturais e mobilizadoras em todo o país. Tudo isso constituiu o contexto onde o grupo atuou, reconhecendo nestes processos um discurso hegemônico e buscando, à sua maneira, subvertê-lo.

Vimos que as personagens da história tesquiana misturaram-se às figuras sociais importantes da cidade e mantiveram um diálogo intelectual, artístico e político, frutificando em iniciativas de vanguarda. Do Clube da Madrugada aos cineclubes, às rádios, ao cinema... Tudo influenciou e confluuiu no que constituiu o TESC e seu modelo de atuação, priorizando o discurso como urgência política levada à cena. E sobre esse discurso, reconhecemos sua criatividade, as novas formas e as estratégias de cada fase singular, de 48 anos de resistência. Por este motivo, esboçamos momentos já sabidos pela história, mas do ponto de vista do que ocorreu em Manaus e do impacto sofrido.

A primeira fase da trajetória tesquiana, liderada por Nielson Menão, só pôde ser analisada, sobretudo, graças aos registros orais, componentes fundamentais, visto que materiais sobre o período são escassos. Ainda assim é o grupo que mais possui registros a seu respeito, o que nos revela o quão somos relapsos com a nossa memória. Outro diagnóstico foi a ausência de dramaturgias da fase inicial do TESC, o que nos impediu de avançarmos em suas análises. Entretanto a versão mimeografada de Calígula, de 1971, possibilitou uma leitura mais

aprofundada e pioneira dos aspectos cênicos. Por enxergarmos a necessidade de preencher essas lacunas, optamos por debruçar-nos ao máximo sobre as duas primeiras fases, a fim de registrar e analisar fatos ainda não contemplados por publicações anteriores.

A primeira fase difere-se das demais nos seguintes aspectos: relações de trabalho, processo criativo, temáticas, encenação e linguagem estética, e percebemos, na medida do possível, a confluência com exemplos teatrais em voga em outras regiões do país. Foram jovens corajosos que sob o contexto da ditadura, traçaram movimentos estratégicos diante da censura, iniciativas que produziram trabalhos experimentais diversos, utilizando o engajamento da força juvenil como mote dessa transformação. Formou-se então um núcleo artístico na cidade capaz de reunir diversos segmentos, transformando-se num polo de difusão cultural. Mais do que um grupo, o TESC já denotava suas ambições: era um movimento cultural e vinha para ficar.

Quando tudo parecia ruir, surgiu a segunda fase, iniciada em 1973 com a inserção de Márcio Souza alavancando o TESC ao patamar nacional. Sistematizaram três objetivos de atuação: resistir contra a opressão da ditadura por meio da liberdade de expressão; reconhecer e difundir as culturas indígenas por meio das encenações e promover um contradiscurso dos fatos ditos oficiais a respeito da política e da economia da região. É nessa relação de forças, oposição e resistência que se manteve toda a sua história. Nessa etapa permanece o caráter coletivizado do trabalho, mesmo sob a liderança de Márcio Souza como diretor e autor, algo que foi muito questionado por meio das entrevistas na fase do retorno do grupo, em 2003. Com circulações, temporadas notórias, premiações e reconhecimento da crítica, confirmaram o profissionalismo nas produções, ao passo que ganhavam fama de elitistas perante os outros grupos. Foi interessante notar essa dubiedade, pois muitos dos seus componentes confirmaram, em partes, esse título e outros refutaram-no veementemente. O que podemos concluir é que o elitismo esteve mais envolto no que diz respeito ao intelectualismo, pela exigência e dedicação nos estudos teatrais, encetando um novo modelo de metodologia teatral daquele período em Manaus, do que necessariamente uma postura ostensiva. É inegável que o espaço físico das atividades também chamava atenção a esse rótulo, ainda que encobrisse as reais condições de trabalho, pois quem convivia no dia a dia sabia que esse elitismo não fazia parte da rotina de trabalho do grupo.

Não nos cabe encaixar o TESC num padrão ideal de *modus operandi*, afinal acreditamos na inexistência de um modelo único. O trabalho coletivo não necessariamente é melhor do que o trabalho centralizado no diretor, não é isso que determinará a qualidade de uma produção e há diversos exemplos históricos que nos provam essas nuances, grupos como o Living Theatre, o Teatro Oficina, o Macunaíma, o Tapa, Cia. do Latão etc.

Ainda que de modo artesanal, coletivo e efêmero, características básicas do teatro, ele ainda está sujeito às condições do mundo do trabalho, pois faz parte de um sistema estrutural capitalista. A ideia de trabalho coletivo esbarra em um idealismo artístico – uma arte libertária e sem hierarquia. Mas hoje essa condição depara-se com a constatação real da mercantilidade, a necessidade da circulação da obra e sua sustentação financeira e, conseqüentemente, torna-a um bem de consumo operado sob a pressão do capital. Não é à toa que muitos integrantes do TESC quando viram que não haveria possibilidades de sustento desligaram-se do grupo e os que permaneceram continuaram lidando com essas contradições.

Constatamos assim que, na terceira fase, existiram nas relações de trabalho funções determinadas e que em alguns momentos funcionou mais e em outros menos. As questões objetivas e idealistas que as implicam não as tornam ilegítimas, mas trazem à tona um “ideário de teatro”, para chamarmos a atenção à dialética de um longo debate.

É interessante notar que a autonomia do elenco foi adquirida, em certa medida, pelo curso de Teatro na universidade, ao passo que neste novo ambiente tomavam conhecimento de outras teorias e modelos teatrais.

Sobre as diversas peculiaridades que envolveram o grupo, certamente sua relação difusa com a instituição SESC chama-nos a atenção. O vínculo aponta caminhos ainda nebulosos, pois encontramos polaridades nos discursos de ambos, mesmo que um gerasse resultados para o outro. Por não se tratar de uma discussão rasa, optamos por localizar o interlocutor do Serviço Social do Comércio, do Departamento Nacional e da Regional do Amazonas, observando algumas ações para minimamente seguir pistas das possíveis causas dos abruptos rompimentos.

Não resistimos e buscamos contemplar em formato de ensaio – dadas as circunstâncias impeditivas de aprofundamento – a terceira fase, iniciada em 2003. Intuindo a pluralidade de ações, mudanças e contexto, consideramos prudente apenas situar o(a) leitor(a) sobre os fatos ocorridos que levaram a esta retomada após 21 anos do término, com um elenco renovado, com trabalho formalizado, organizado em uma estrutura de companhia teatral sob a incumbência de Márcio Souza, contratado como dramaturgo e diretor. Foram trabalhos que retomaram montagens anteriores e trouxeram inovações graças ao vigor da nova equipe. Narrando estes passos, acompanhamos também a evolução do pensamento artístico, por meio dos depoimentos de diferentes gerações, percebendo como as políticas públicas locais atingiram e continuam influenciando o modo de criação e manutenção dos grupos, além de refletirmos sobre o teatro contemporâneo praticado em Manaus. Mesmo depois do encerramento do grupo, as ações pedagógicas e artísticas que impactaram seus integrantes seguem com eles em outras frentes.

Quanto ao desfecho, as estratégias promovidas na segunda fase, de 1980 a 1982, de resistência e posicionamento político, custaram a perseguição de seus membros, levando ao fim “definitivo” desta tentativa de prelúdio. Da cisão de 2016, não há como não questionar a descontinuidade do grupo – renascido em sistema totalmente democrático e que mesmo com peso simbólico e empenho para quebrar a redoma em torno da região, oportunizando diversos artistas a seguirem seu exemplo, também sucumbiram. A questão que nos pulsa é: por que não usar da resistência – que sempre foi presente e marcante – para bancar outro percurso, longe da instituição, como a tentativa da segunda fase? Por que não houve, por parte do SESC, um diálogo compreensível sobre a situação do grupo, buscando juntos novas formas de prosseguir com o trabalho? Ou ainda outras parcerias institucionais/privadas, se fosse o caso? Quantos grupos teatrais são amparados por uma instituição? Afinal, isso é uma prerrogativa quanto à realidade da maioria. Ainda assim, diante de tudo isso o TESC foi uma exceção, em diversos sentidos, e continua ao provar que a consistência de um grupo é percebida pelo tempo, análise e reflexão crítica – motivo mobilizador deste trabalho.

A principal dificuldade, sem dúvidas, foi eleger como campo de pesquisa um período remoto e uma linguagem efêmera, cuja análise levou-nos ao esforço de buscar *in loco* e em diversas fontes, a melhor forma de averiguação, mesmo fazendo parte de um outro momento da história – o que também possibilitou-nos olhar de um modo investigativo particular. Os poucos materiais de referência sobre a encenação amazonense denotam uma tarefa a ser suprida, pois muitos registros não foram feitos ou simplesmente perderam-se, restando diversas lacunas. É bem verdade que contamos com o apoio de publicações louváveis, mas a maior parte delas são centralizadas nas figuras de autores que se repetem: Selda Costa, Ediney Azancoth e Márcio Souza, com visões muito próprias desses materiais. Em contrapartida, ainda há um campo vasto apresentado pela história oral e que merece ser explorado, notado pelos dados fornecidos nas entrevistas. Por entendermos as dificuldades que encontraríamos no campo documental, a história oral foi fundamental para ampliarmos e descentralizarmos o debate, conhecendo novas vozes, buscando nas reminiscências as pluralidades de opiniões e os diversos agentes que compuseram o TESC. Convidamos o(a) leitor(a) a complementar sua leitura por meio das entrevistas em apêndice neste trabalho, elas são tão fundamentais quanto os capítulos, pois cada uma apresenta, a seu modo, um retrato de Manaus e das experiências pessoais em relação ao grupo.

Já os materiais que constituem o grupo, a partir de 2003, tornam-se abundantes. Há muitos vídeos com gravações de apresentações, fotos, alguns documentários caseiros das viagens, publicações, documentários comemorativos, *teasers* das peças etc. Chamamos a

atenção de que ainda não foi realizada nenhuma análise sistemática a fundo sobre esse período. A Universidade do Amazonas, por meio do curso de Teatro, é um caminho importante para isso. Embora o curso seja recente (2010) e ainda sem um programa de pós-graduação em Artes Cênicas, esperamos com esta análise estimular novas pesquisas, visto que poucos são os estudos da encenação e da história teatral amazonense, principalmente pelo enfoque histórico. São percalços que retardam o amadurecimento da pesquisa artística e universitária, mas que encontram apoio nas novas gerações, na compreensão do presente por meio do passado, este não intacto, mas movido por interesses atuais.

À vista de tudo isso, o trabalho justificou-se pela necessidade de ampliação dos estudos sobre a região Norte, especialmente Manaus, nos debates do teatro moderno brasileiro à luz do Teatro Experimental do SESC, e tentou compreender os processos de formação, produção e apontamento entre forma e conteúdo na estética dos trabalhos eleitos. Importante salientar o desejo de inscrever com este estudo o teatro nortista nos pilares do teatro brasileiro e vê-lo ganhar projeção como estudos realizados sobre outras regiões do país.

Procuramos, de certa forma, dar continuidade a pesquisas antecessoras, apresentado e acrescentando a elas o nosso recorte e olhar sobre o tema. A prova cabal recai na importância dos registros, onde buscamos unir memórias, fatos sociais, políticos, teatrais, constituindo-se numa somatória da trajetória cultural amazonense.

Entre idas e vindas do grupo, há pessoas que acreditam no seu regresso, afinal, tudo é possível tratando-se do TESC. Contudo outros afirmam que cumpriram o seu papel, mas, o mais valioso pensamento é de que os três pontinhos da história seguem reverberando nas ações dos mais de cem artistas que passaram por todo o seu percurso. Estando hoje nos palcos ou não, a ribalta da resistência permanece nos desdobramentos que o grupo trouxe à vida de cada um. É possível que, caso o(a) leitor(a) pergunte a um participante tesquiano: “E aí, valeu a pena?”, a provável resposta seria como o famoso ditado de Fernando Pessoa – adaptado pelo toque amazônico de Azancoth: “Tudo vale a pena maninha, quando a alma não é gitinha³⁴⁹”.

³⁴⁹ Expressão nortista referente ao que é extremamente pequeno (EDINEY, 1993).

REFERÊNCIAS³⁵⁰

A AMAZÔNIA como palco – Em comemoração aos 40 anos do grupo. 2018. TV Universitária da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Apoio Petrobrás e Realização SESC AM. [Material fornecido por Márcio Souza].

A CRÍTICA. TUA vai estrear amanhã ‘A exceção e a regra’. **A crítica**, Manaus, s/d.

_____. A Paixão de Ajuricaba foi o melhor espetáculo nacional. **A Crítica**, Manaus, 28 jul. 1974a.

_____. A Paixão de Ajuricaba: uma tragédia amazonense. **A Crítica**, Manaus, 19 mai. 1974b.

_____. Árvore que andava. **A Crítica**, Manaus, 15 out. 1969a.

_____. Beth Azize condenou repressão contra o TESC. **A Crítica**, Manaus, 28 ago. 1980a.

_____. Calígula, Francês em nova Jerusalém e Antropófago em Manaus. **A Crítica**, Manaus, 1 out. 1971.

_____. Censura federal vetou peça Eles não usam black-tie. **A Crítica**, Manaus, 1 mai. 1969b.

_____. Coluna Sim e Não. **A Crítica**, Manaus, 20 mai. 1974c.

_____. Coluna Sim e Não: Teatro. **A Crítica**, Manaus, 25 ago. 1980b. Caderno 1, p. 4.

_____. Cometa acaba hoje. **A Crítica**, Manaus, 2 mai. 1974d.

_____. Culto negro. **A Crítica**, Manaus, 26 ago. 1980c. Caderno 1, p. 4.

_____. Deputados preocupados com o fechamento do Tesc. **A Crítica**, Manaus, 27 ago. 1980d. Caderno 1, p. 6.

_____. Diretor Nielson explica trucidamento. **A Crítica**, Manaus, 12 nov. 1969c. (Anexo A)

_____. Diretoria do Sesc tenta acabar grupo de teatro com medidas anti-democráticas [sic]. **A Crítica**, Manaus, 27 ago. 1980e. Caderno 1, p. 6.

_____. Grupo 7 explica LSD. **A Crítica**, Manaus, 8 out. 1969d.

_____. GRUPO do TUA aplaudido de pé no Festival de Teatro. **A Crítica**, Manaus, 31 jan. 1968a.

_____. Grupo experimenta teatro no Sesc encenando Black-tie. **A Crítica**, Manaus, 24 abr. 1969e.

³⁵⁰ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

- _____. Grupo Sete apresenta LSD. **A Crítica**, Manaus, 7 out. 1969f.
- _____. Kahané: Como não entendemos nada de nada da vida alheia. **A Crítica**, Manaus, 19 nov. 1969g.
- _____. Lucidez? Loucura? Supermercado de Arte. **A Crítica**, Manaus, 27 jun. 1970.
- _____. Manaus – uma cidade com fome. **A Crítica**, Manaus, 29 abr. 1969h.
- _____. Mikage: esta viagem foi liberada pela censura. **A Crítica**, Manaus, 2 abr. 1971a.
- _____. O elogio da preguiça, ou a farsa da luta de classes. **A Crítica**, Manaus, 27 jul. 1980f. Caderno Vida.
- _____. O homem nu: realidade que o TESC mostra. **A Crítica**, Manaus, 7 mai. 1971b.
- _____. Resposta a um imbecil, parte I. **A Crítica**, Manaus, p. C6, publicado nos dias 20 e 27 out. e 3 nov. 2013.
- _____. Romeu e Julieta. **A Crítica**, Manaus, 22 out. 1969i, p. 3.
- _____. Teatro do grupo Tesc foi fechado. **A Crítica**, Manaus, 24 ago. 1980g. Caderno 1, p. 5.
- _____. TESC: Como cansa ser romano nos trópicos. **A Crítica**, Manaus, 30 out. 1969j.
- _____. TUA despede-se hoje com Brecht. **A Crítica**, Manaus, 12 jan. 1968b.
- _____. TUA estreiou [sic] no Rio. **A Crítica**, Manaus, 29 jan. 1968c.
- _____. Veja O funeral de um grande morto. **A Crítica**, Manaus, 20 mai. 1972.
- A GENTE. 2017. 1 h 7 min 5 s, áudio. Canal Carmen Filgueiras. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KRft-84918>>. Acesso em: 11 set. 2020.
- A NOTÍCIA. Começou o funeral do grande morto. **A Notícia**, Manaus, 14 de maio de 1972.
- _____. Eles não usam black-tie ainda está sem liberação. **A Notícia**, Manaus, 14 jun. 1969a.
- _____. Eles não usam black-tie será um lançamento do Teatro do Sesc. **A Notícia**, Manaus, 24 abr. 1969b.
- _____. Supermercado. **A Notícia**, Manaus, 12 jul. 1970.
- A RESISTÍVEL ascensão do Boto Tucuxi [Programa da peça]. Teatro Experimental do SESC, 1982.
- AGÊNCIA CARTA MAIOR. Mad Maria, o romance. In: **Agência Carta Maior**, 16 fev. 2005. Disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia-e-Redes-Sociais/Mad-Maria-o-romance/12/7178>>. Acesso em: 11 set. 2020.

ALBANO, Gerson. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, fev. 2019. (Apêndice A).

ANDRADE, Welington. Quando eles despertarem de entre os mortos. Contestação e desvario: o que quis e o que pôde a dramaturgia brasileira pós-68. **aParte XXI Revista do Teatro da Universidade de São Paulo**, São Paulo, v. 6, p. 97-104, 2013.

ARAÚJO, Alberto César. Hamlet, de William Shakespeare [título da matéria está cortado]. **A Crítica**, Manaus, 02 mai. 2004.

ARISTÓFANES. **Lisístrata**: a greve do sexo. Tradução Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2003.

ARISTÓTELES. **Poética**. 7ª ed. Brasília: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003. (Estudos gerais – Série universitária – Clássicos de Filosofia).

AS FOLIAS do Látex [Programa da peça]. Teatro Experimental do SESC, 1978.

AURÉLIO, Márcio. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. São Paulo, mai. 2019. (Apêndice A).

AZANCOTH, Ediney. **No palco nem tudo é verdade**. São Paulo: Marco zero, 1993.

AZEVEDO, Dayse ÂNGELA. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Rio de Janeiro, nov. 2019. (Apêndice A).

AZEVEDO, Elizabeth R. Presença ausente/ausência presente – índios e negros no drama brasileiro do século XIX. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ANPUH, jul. 2011.

AZEVEDO, Kenedy Santos; SANTOS, José Benedito dos. OLIVEIRA, Rita do Perpétuo Socorro. **A literatura no Amazonas: 1954-2010**, vol. II. 1ª ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2018.

AZEVEDO, Reinaldo. 'Índio quer ser aculturado', diz governador do Amazonas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 nov. 1994. Caderno Brasil.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, mai./ago. 2013. Disponível em: < https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522013000200004>. Acesso em: 10 set. 2020.

BANDEIRA, Jorge. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, jan. 2019. (Apêndice A).

BARBOSA, Roger. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, fev. 2019. (Apêndice A).

BARBOSA, Walmir Albuquerque. **O regatão e suas relações de comunicação na Amazônia**. 1980. 194 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e

Artes. Disponível em: <<https://koha.inpa.gov.br/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=3683>>. Acesso em: 12 set. 2020.

BARROS, Eliézia. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, fev. 2019. (Apêndice A).

BARROS, Frederico Machado de. **Cantiga de Longe**: O Movimento Armorial e a proposta de uma música de concerto brasileira. 2006. 110 f. Dissertação (Mestrado) - PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2006. Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura.

BATISTA, Djalma. Cultura Amazônica. **Revista da Academia Amazonense de Letras**. Manaus. n. 2, mai. 1955. Disponível em: <<https://academiaamazonensedeletras.com/pdf/revistas/REVISTA%20AAL%20N%2002.pdf>>. Acesso em: 08 out. 2020.

BAYMA, Vanessa. Ajuricaba além-mar: Peça teve sua última sessão antes de ir para a França. **Jornal A Crítica**. 09 jan. 2012. Disponível em: <<https://www.acritica.com/channels/cotidiano/news/ajuricaba-alem-mar-peca-teve-ultima-sessao-antes-de-ir-para-a-franca>>. Acesso em: 09 out. 2020.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Tradução João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. Teses sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Vanguardismos e Modernidades**: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968). 2016. 582 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2016, p. 524.

BEZERRA, Moacir. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Rio de Janeiro, nov. 2019. (Apêndice A).

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998

BÍBLIA, A. T. Eclesiastes, cap. 1, vers. 9-11. In: **Bíblia Online**. s/d. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/ec/1/9,10+>>. Acesso em: 15 set. 2020.

BISPO, Antonio Alexandre. Caminhos do ouro: Minas e Klondike: Aproximações a paralelos aparentemente impossíveis. **Revista Brasil-Europa**: Correspondência Euro-Brasileira. n. 157/2, p. 05, 2015. Disponível em: <http://revista.brasil-europa.eu/157/Caminhos_do_ouro_Minas_e_Klondike.html>. Acesso em: 11 set. 2020.

BLOCH, Marc. **Apologia da história**: Ou o ofício de historiador. Prefácio Jacques Legoff. Apresentação Lília Moritz Schwarcz. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. 2016. O que pensa você da arte de esquerda? In: CARVALHO, Sérgio Ricardo (Org.). **Primeira Feira Paulista de Opinião**. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

_____. **O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BOM MEIHY, José Carlos Sebe. **Manual de História Oral**. 5ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

BOM MEIHY, José Carlos Sebe; HOLANDA, Fabíola. **História oral**: como fazer, como pensar. 2ª ed. São Paulo: Contexto 2011.

BOM MEIHY, José Carlos Sebe; RIBEIRO, Suzano L. Salgado. **Guia prático de história oral**: para empresas, universidades, comunidades, famílias. São Paulo: Contexto 2011.

BORGES, Jony Clay. Tesc estreia ‘O fiscal federal’ neste sábado (04), em Manaus. In: **A crítica**. 04 mai. 2013. Disponível em: <<https://www.acritica.com/channels/entretenimento/news/tesc-estreia-o-fiscal-federal-neste-sabado-04-em-manaus>>. Acesso em: 11 set. 2020.

BORGES, Jony Clay; MENDONÇA, Rosiel. **Nonato Tavares**: Teatro, memória e resistência. Manaus: Valer Editora, 2016.

BRASIL. **Decreto nº 20.068, de 30 de novembro de 1945**. Reconhece a Confederação Nacional do Comércio. Diário Oficial da União, Brasília, Seção 1, 4 dez. 1945.

_____. **Lei nº 3173, de 06 de junho de 1957**. Cria uma zona franca na cidade de Manaus, capital do Estado do Amazonas e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 12 jun. 1957. Revogada pelo Decreto-Lei nº 288, de 28 de fevereiro de 1967.

BRAZ, Márcio. **“De volta ao picaresco”**: literatura e política em A resistível ascensão do Boto Tucuxi de Márcio Souza. 2019. 117 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado do Amazonas, Departamento de Pós-Graduação interdisciplinar em Ciências Humanas, Manaus, 2019.

_____. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, fev. 2019. (Apêndice A).

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Tradução Fiamma Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRIANEZI, Thais. Zona Franca de Manaus: Ame-a ou deixe-a (em nome da floresta). In: **Blog do Sakamoto**. 30 abr. 2019. Disponível em: <<https://blogdosakamoto.blogosfera.uol.com.br/2019/04/30/zona-franca-de-manaus-ame-a-ou-deixe-a-em-nome-da-floresta/>>. Acesso em: 11 set. 2020.

BRITO, Rui. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, jun. 2019. (Apêndice A).

BULCÃO, Heloisa. **Luiz Carlos Mendes Ripper**: poesia e subversão. Rio de Janeiro: Funarte, 2015. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2020/02/Luiz-Carlos-Mendes-Ripper_Web.pdf>. Acesso em: 10 set. 2020.

BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CAMARGO, Iná. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CAMPOS, Claudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAMUS, Albert. **Calígula**: version de 1941. Paris: Gallimard, 1984. Collection Cahiers Albert Camus (nº 4).

CANTATA (verbetes). In: **Infopédia**: Dicionários Porto Editora. Porto. s/d. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/cantata>>. Acesso em: 11 set. 2020.

CARDOSO, Sérgio. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, jan. 2018. (Apêndice A).

CARREIRA, André. O Teatro de Grupo e a renovação do teatro no Brasil. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ARTES CÊNICAS, 5., 2008, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: ABRACE, 2008.

CARTAZ do curso de Eduardo Cabus. Apresentações realizadas em 14 e 15 ago. 1971, no Teatro Amazonas. Acervo pessoal de Nielson Menão.

CARVALHO, Dori. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, fev. 2019. (Apêndice A).

CARVALHO, Farias de. Funeral do grande morto. **A Notícia**. Manaus, 30 mai. 1972.

CARVALHO, João Carlos de. **Amazônia revisitada**: de Carvajal a Márcio Souza. 2001. 280 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2001. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/106330>>. Acesso em: 10 set. 2020.

CENTRO DE PESQUISADORES DO CINEMA BRASILEIRO. Sobre nós. In: **Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro**. Disponível em: <<http://www.cpcb.org.br/sobre-nos/>>. Acesso em: 12 set. 2020.

CHAUÍ, Marilena. **Seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHAYB, Lúcia. Amazônica criação do universo. **Revista ECO 21**. Rio de Janeiro, ed. 102, mai. 2005. Disponível em: <<http://www.eco21.com.br/textos/textos.asp?ID=1143>>. Acesso em: 11 set. 2020.

CHIKO. “Pastum” é circo-show, é anti-teatro é arte jovem em grande força. **Coluna Blá-blá-blá**, 29 jun. 1970.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Como cansa ser romano nos trópicos** [ficha técnica]. s/d. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=018190&format=detailed.pft>>. Acesso em: 12 set. 2020.

CINTRA, André. Leia a íntegra do manifesto Uma Estética da Fome, de Glauber Rocha. In: **Vermelho**. 15 mar. 2019. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>>. Acesso em: 12 set. 2020.

COELHO, J. A Lenda do Tambatajá. 2009. In: **Recanto das Letras**. Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/artigos/1436264>>. Acesso em: 11 set. 2020.

CONRADO, Aldemar. **Os amadores e o Mambembão**. Ouro Preto: Boletim Informativo do Festival Brasileiro de Teatro Amador, ano II, n. 4, p. 7, 1986.

CORNEILLE, Pierre. El Cid – A tragicomédia da Vingança, ou: Quando o Amor e a Honra nascem do Orgulho e da Hipocrisia. Tradução Marcelo Consentino. In: **O grande Teatro do mundo**. 2016. Disponível em: <<http://www.teatrodomundo.com.br/o-cid-a-tragicomedia-da-vinganca-ou-quando-o-amor-e-a-honra-sao-filhos-do-orgulho-e-da-hipocrisia/>>. Acesso em: 11 set. 2020.

COSTA, Francisca Deuza Sena da. **Fecomércio – 50 anos de história**. Organização: Álvaro Liberal de Assis, s/d.

COSTA, Paulo Roberto Neves. Burguesia comercial e Parlamento no Brasil dos anos 50. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 4/5, p. 23-54, 1995a.

_____. **Burguesia, corporativismo e democracia nos anos 50**: a Federação do Comércio do Estado de São Paulo. 1995. 138 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1995b.

COSTA, Selda Vale da. **Eldorado das ilusões**: Cinema & sociedade: Manaus (1897-1935). Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.

_____. **Eldorado das ilusões**: cinema e sociedade - Manaus (1897/1935). 1988. 478 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, São Paulo, 1988. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/20850>>. Acesso em: 12 set. 2020.

_____. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, jan. 2019. (Apêndice A).

_____. **Labirintos do saber**: Nunes Pereira e as culturas amazônicas. 1997. 437 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, São Paulo, 1997. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/22063>>. Acesso em: 13 de abril de 2020.

COSTA, Selda Vale da; AZANCOTH, Ediney _____. **Amazônia em cena**: grupos teatrais em Manaus (1969-2000). Manaus: Valer Editora, 2014.

_____. **TESC nos bastidores da lenda**. Manaus: Editora Valer, 2009.

_____. **Cenário de memórias**: movimento teatral em Manaus (1944-1968). Manaus: Valer Editora, 2001.

COSTA, Selda Vale da; LOBO, Narciso. **No rastro de Silvino Santos**. Manaus: SCA/Edições Governo do Estado, 1987.

DA COSTA, Mariana Balduino. **Personagens e Identidades em A Paixão de Ajuricaba, de Márcio Souza**. 2012. 109 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Amazonas, Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, Manaus, 2012.

DAGOSTINI, Nair. **O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. 2007. 259 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2007.

DE PAULA, Lilian. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC por meio eletrônico**. Nova Iorque, dez. 2019. (Apêndice A).

DEL RIOS, Jefferson. Mancha negra sobre o palco de Manaus. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 set. 1980. Caderno Folha Ilustrada.

DEL RIOS, Jefferson. O novo teatro do Amazonas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 jul. 1974. Caderno Folha Ilustrada.

DEPOIS de Amazonino, em 2002, governador nenhum fez nada, diz líder na Assembleia. In: **Amazonas atual**. Coluna Expressão. 22 mar. 2018. Disponível em: <<https://amazonasatual.com.br/depois-de-amazonino-em-2002-governador-nenhum-fez-nada-diz-lider-na-assembleia/>>. Acesso em: 11 set. 2020.

DISCURSO do Dr. Euvaldo Lodi e João Daudt [Carta da Paz Social, janeiro de 1946]. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 13 jan. 1946. Departamento Nacional do Sesc. Acervo SESC.

DISSOLVIDO o grupo teatral mais importante de Manaus. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 set. 1980. Caderno Folha Ilustrada.

EDINEY Azancoth: Memórias de um ator amazonense. Direção e Roteiro: Sérgio Cardoso. Documentário. 1994.

ELES não usam black-tie [Programa da peça]. Teatro Experimental do SESC, 1969.

ENCICLOPEDIA ENCARTA 2000 - Thiago de Mello. In: **Literatura em Vida e Poesia**. s/d. Disponível em: <<http://www.vidaem poesia.com.br/menufam.htm>>. Acesso em: 12 set. 2020.

ENEM 2018: Essa imagem foi impressa em cartilha escolar durante a vigência do Estado Novo com o intuito de. In: **Indagação**. 5 nov. 2018. Disponível em: <<https://www.indagacao.com.br/2018/11/enem-2018-essa-imagem-foi-impressa-em-cartilha-escolar-durante-a-vigencia-do-estado-novo-com-o-intuito-de.html>>. Acesso em: 11 set. 2020.

FARIA, João Roberto. 1951-1971: Lutas e conquistas do teatro brasileiro. In: **Arquivo em Imagens**: Artes. São Paulo: Imprensa Oficial, p. 37-45, 2001. (Série Última Hora – Artes, n. 5)

_____. Artur Azevedo e a burleta: A Capital Federal. **Revista Letras**, Curitiba, v. 94, n. 1, jun./dez. 2016. Disponível em: < <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/48504>>. Acesso em: 11 set. 2020.

FARIAS, Elaíze. Shakespeare com sintaxe amazônica. **Diário do Amazonas**. Manaus, 02 mai. 2004.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Fernando. Bolivian Syndicate [verbetes]. In: **Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC)**. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas. 2020. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/BOLIVIAN%20SYNDICATE.pdf>>. Acesso em: 11 set. 2020.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais - anos 70**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

_____. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório**, Salvador, n. 16, p.11-23, 2011. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5391/3860>>. Acesso em: 10 set. 2020.

FERNANDES, Taianni Rocha de Santana. **A peça A Paixão de Ajuricaba e o protagonismo do pensamento descolonizador na Amazônia da década de 1970**. 2016. 97 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Rondônia, Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários do Departamento de Línguas Vernáculas, Porto Velho, 2016.

FERREIRA, Aldenor da Silva. **Fios dourados dos trópicos**: culturas, histórias, singularidades e possibilidades (juta e malva - Brasil e Índia). 2016. 488 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2016.

FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. **A criação do Sesi e Sesc: do enquadramento da preguiça a produtividade do ócio**. 1991. 221 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Departamento e História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1991.

FILGUEIRAS, Aldísio. Em busca da linguagem perdida. **A Tribuna Universitária**, mai./jun. 1972. (Anexo A).

_____. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, jan. 2019. (Apêndice A).

FONTANA, Fabiana Siqueira. O Acervo Paschoal Carlos Magno e novas perspectivas para a análise do teatro brasileiro moderno. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010.

GUSMÃO, Omar. A paixão de Ajuricaba/crítica: Suprindo a carência da cena teatral. **A Crítica**. Manaus, 2003.

HATOUM, Milton. Dois espetáculos do Projeto Mambembão. **Revista ISTOÉ**, São Paulo, 17 jan. 1979.

HERMINIO, Mônica Maria Macedo. **Palco iluminado**: o festival de inverno de Campina Grande e sua repercussão no teatro paraibano. 2002. 190 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, João Pessoa, 2002.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Sinopse do censo demográfico 2010 segundo os municípios e capitais - 2000/2010**. 2010. Disponível em: <<http://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6>>. Acesso em: 11 set. 2020.

INHAMUNS, Calixto. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. São Paulo, set. 2018. (Apêndice A).

INSTITUTO AUGUSTO BOAL. **Revolução na América do Sul**. s/d. Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/especiais/revolucao-na-america-do-sul/>>. Acesso em: 11 set. 2020.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (Org.). **Cadernos de Literatura Brasileira Márcio Souza**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2005.

JORNAL DO BRASIL, 05 abr. 1957, Rio de Janeiro [recorte]. In: TUFIC, Jorge. **Clube da Madrugada**: 30 anos. Manaus, 1984, p. 40.

_____. O teatro do grotesco na Amazônia de Márcio Souza. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 3, nº 97, s/d. Revista do Domingo.

_____. Em Manaus um fechamento incompreensível. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 set. 1980.

JORNAL DO COMÉRCIO. Di Paulo. **Jornal do Comércio**, Manaus, 16 jul. 1970a.

_____. Estreia hoje no Teatro Amazonas peça de Márcio. **Jornal do Comércio**, Manaus, 17 set. 1982.

_____. Grupo Tesc vê fórmula para continuar atuando. **Jornal do Comércio**, Manaus, 27 ago. 1980. Caderno 2, p. 3.

_____. Teatro + Calígula + Manaus. **Jornal do Comércio**, Manaus, s/d.

_____. Todos poderão ver Pastum no Supermercado de Artes. **Jornal do Comércio**, Manaus, 8 jul. 1970b.

JORNAL Sesc comemora jubileu de prata. s/d. Arquivo biblioteca SESC Amazonas.

JOSÉ, Marcos. **Entrevista concedida a Selda Vale da Costa sobre o GRUTA**. Manaus, 28 abr. 2003. [cedida gentilmente à pesquisa].

_____. **Gruta, a flecha do teatro cabocão**. Manaus: UFAM, 1993.

JUNQUEIRA, Hermengarda. Teatro. **A Crítica**. Manaus, 25 out. 1978.

KNEBEL, Maria. **Análise-Ação**: práticas das ideias teatrais de Stanislávski. São Paulo, Editora 34, 2016.

KOHLER-RODRIGUES, Heliane. Hiperteatralidade e releitura histórica: O teatro de Márcio Sousa. **Latin American Theatre Review**, Lawrence, v. 22, n. 1, p. 47-54, 1988. Disponível em: < <https://journals.ku.edu/latr/article/view/756> >. Acesso em: 11 set. 2020.

KRÜGER, Marcos Frederico. **Amazônia: mito e literatura**. Manaus: Valer Editora, 2003.

LA PASSION d'Ajuricaba jouée en France. **Capmag**: Le jornal des lusodépendants. n. 207, p. 15, jan. 2012. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/55945415-Le-fado-personalites-roteiro-patrimoine-de-l-humanite-le-fado-a-paris-katia-guerreiro-et-misia-janvier-2012-n-207.html>>. Acesso em: 11 set. 2020.

LANA, Firmino Arantes (Umusi Pârôkumu); LANA, Luiz Gomes (Tôrãmu Kehíri). **Antes o mundo não existia**: mitologia dos antigos Desana-Kehiripôrã. 2ª ed. São João Batista do Rio Tiquié/São Gabriel da Cachoeira: UNIRT/FOIRN, 1995.

LANGBECK, Socorro. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, jun. 2019. (Apêndice A).

LEÃO, Allison; KRUGER, Marcos Frederico. **O mostrador da derrota**: estudos sobre o teatro e a ficção de Márcio Souza. 1ª ed. Manaus: UEA Edições, 2013.

LEÃO, Howardinne. Duas vezes Calígula: debate sobre a escrita cênica de Como cansa ser romano nos trópicos. In: REUNIÃO CIENTÍFICA ABRACE, 10, 2019, Campinas: **Anais...** v. 20, n. 1, 2019.

_____. Gruta – Uma experiência na contramão. **Revista Sentidos da Cultura**. Belém: EDUEPA, v. 6, n. 11, jul./dez. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.uepa.br/index.php/sentidos/article/view/3454>>. Acesso em: 11 set. 2020.

LEHMANN, David. Gilberto Freyre: a reavaliação prossegue. **Horizontes antropológicos**. Porto Alegre, v.14, n. 29, jan./jun. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832008000100015&script=sci_arttext>. Acesso em: 12 set. 2020.

LEONG, Leyla. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, fev. 2019. (Apêndice A).

LEVI, Clovis. A árvore que não anda. **O globo**. Rio de Janeiro, 15 abr. 1975. Disponível em: <<http://cbtij.org.br/arvore-que-andava-direcao-eugenio-gui/>>. Acesso em: 11 set. 2020.

LIMA, Rainério; LUNA, Sandra, 2010. Paixão na Zona Franca: Márcio Souza e a dramaturgia na Amazônia. **Revista Graphos**, João Pessoa, v. 12, n. 1, jun. 2010.

LITTERA, A Beata, Maria do Egito de Rachel de Queiroz. In: **Diário Litteral**. 11 mai. 2008. Disponível em: <<http://littera-litteral.blogspot.com/2008/05/beata-maria-do-egitode-rachel-de.html>>. Acesso em: 12 set. 2020.

LOBO, Narciso J. Freire. **Manaus, anos 60: a política através do cinema**. 1987. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 1987.

_____. **A tônica da descontinuidade: Cinema e política na década de 60**. Manaus, Editora de Universidade do Amazonas, 1994.

LUÍZ, Macksen. **Amazônia, mitos e folias**. Matéria de jornal, s/d. Arquivo Otoni Mesquita.

_____. Saga libertária em tons solenes: Estreia de A paixão de Ajuricabaem Manaus devolve à cena, após 21 anos, o grupo teatral de Márcio de Souza. **Jornal do Brasil**. 21 ago. 2003. Caderno B.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 6ª ed. São Paulo: Global, 2004.

MARINI, Rui Mauro. Dialética da dependência. **Germinal: Marxismo e Educação em Debate**, Salvador, v. 9, n. 3, p. 325-356, dez. 2017. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistagerminal/article/view/24648/15300>>. Acesso em: 11 set. 2020.

MAZZARO, Daniel. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, jul. 2019. (Apêndice A).

MELO, Carlos Alexandre de. **Universo carnavalizado em “A vingança do Carapanã atômico” peça teatral de Ediney Azancoth**. 2008. 95f. Dissertação (Mestrado em Letras, Linguagem e Identidade) – Universidade Federal do Acre, Acre, 2008.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MEMÓRIAS, Roberto Kahané - 06/2016. 2017. 57 min 48 s, color. Canal TV Encontro das Águas. Disponível em: <<https://youtu.be/hCfOOw4HxJg>>. Acesso em: 11 set. 2020.

MENÃO, Nielson. **Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos** [Programa da peça]. Teatro Experimental do SESC, 1971.

_____. **Entrevista concedida à autora por meio eletrônico sobre o TESC**. Brasília, set. 2019. (Apêndice A).

_____. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, jun. 2020. (Apêndice A).

_____. **Entrevista concedida a Selda Costa sobre o TESC**. Brasília, 1994. [cedida exclusivamente para esta pesquisa].

_____. Guia para a viagem de primata. **Caderno 2**, Manaus, 23 abr. 1971. (Anexo A)

MENÃO, Nielson; FILGUEIRAS, Aldísio. **Manuscrito Calígula** [texto]. Manaus: Documento localizado no Acervo do Museu Amazônico da Universidade Federal do Amazonas, 1971.

MENDONÇA, Dimas. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, fev. 2019. (Apêndice A).

MENEZES, Carla. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, fev. 2019. (Apêndice A).

_____. **Um olhar sobre o teatro de grupo junto à comunidade em Manaus**: o mapeamento dos grupos e a reflexão sobre a experiência de transformação oportunizada no grupo Pombal. 2015. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Teatro) – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2015.

SUPER arte para dar e vender. s/d, p. 6.

MICHILES, Carlos. **Ensaio TESC**: Cacos dos sonhos que nos cortam até hoje. Manaus: documento de registro do ensaio datilografado em 10 fev. 1979. [cedido gentilmente pelo autor].

MINUZZI, Luara Pinto. A irresistível ascensão do baixo ou a política carnavalizada em A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi, de Márcio Souza. **E-escrita**: Revista do Curso de Letras da Uniabeu, Nilópolis, v. 6, n. 2, mai./ago. 2015.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **O teatro que o povo cria**: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará - da dramaturgia ao espetáculo. Belém: Secult, 1997.

MOURÃO, Efrain. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, fev. 2019. (Apêndice A).

MOVIMENTO Brasileiro de Alfabetização (Mobral) [verbete]. In: **Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC)**. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, 2009. Disponível em: < <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/movimento-brasileiro-de-alfabetizacao-mobral>>. Acesso em: 11 set. 2020.

NASCIMENTO, Emerson. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, fev. 2019. (Apêndice A).

NAVARRO, Eduardo. O último refúgio da língua geral no Brasil. **Revista de Estudos Avançados**, São Paulo, v. 26, n. 76, set./dez. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142012000300024>. Acesso em: 11 set. 2020.

NEVES, Larissa. A opereta francesa e o teatro brasileiro: uma proposta de pesquisa. **Cadernos Letra e Ato**, Campinas, v. 05, jul. 2015. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/article/view/328>>. Acesso em: 11 set. 2020.

NEY, Robson. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, fev. 2019. (Apêndice A).

O ATAQUE das araras. Direção: Jairo Ferreira. São Paulo, 1975. 11 min, 8 mm, color. Documentário. Cópia do acervo de Márcio Souza.

O ENCONTRO do século: criador e criatura no Teatro Amazonas. Manaus, ano 3, nº 134, 27 out. 1991.

OLIVEIRA, Edgar J. José Roberto Tadros: a grande liderança da CNC. In: **Revista Hotéis**. 3 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.revistahoteis.com.br/jose-roberto-tadros-a-grande-lideranca-da-cnc/>>. Acesso em: 11 set. 2020.

OLIVEIRA, Luís Henrique. Rodado há 47 anos o filme será editado. **Jornal Em Tempo**. Manaus, Caderno Plateia, 10 jan. 2016. Disponível em: <<https://issuu.com/amazonasemtempo/docs/emtempo-10-01-16>>. Acesso em: 11 set. 2020.

PÁGINA ESCOLAR. 10 dias de Arte. **Página Escolar**, Manaus, 19 jul. 1970.

PAIXÃO (verbetes). In: **Dicio Dicionário Online de Português**. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/paixao/>>. Acesso em: 11 set. 2020.

PALMAR, Aluizio. Tipos de torturas usadas durante a ditadura militar. In: **Documentos Revelados**. 1 dez. 2019. Disponível em: <<https://documentosrevelados.com.br/tpos-de-tortura-usados-durante-a-ditadura-civil-militar/>>. Acesso em: 11 set. 2020.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. Ecos do modernismo: o Clube da Madrugada e as artes visuais. **Revista Amazônia Moderna**, Palmas, v. 1, n. 1, 2017.

PÁSCOA, Márcio (Org.). **Ópera em Manaus**. Manaus: Valer Editora, 2009.

PATRIOTA, Rosângela. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. **Revista História**. Franca, v. 22, n.1, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742003000100006&script=sci_arttext&tlng=pt>. Acesso em: 11 set. 2020.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEINADO, Daniely. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, jan. 2019. (Apêndice A).

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. **Um teatro fora do eixo**. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

PESSOA, Simão. **Folclore político do Amazonas**. Manaus: Valer Editora, 2001.

PINTO, Zemaria. A trajetória do mito na maravilhosa história do sapo Tarô-Bequê. 2012. In: **Palavra do Fingidor**: Ensaios, Contos e Outras Prosas. Disponível em: <<http://palavradofingidor.blogspot.com/2012/05/trajetoria-do-mito-na-maravilhosa.html>>. Acesso em: 11 set. 2020.

_____. Deuses, heróis e bufões: uma dramaturgia amazônica. In: LEÃO, Allison; KRUGER, Marcos Frederico (Orgs.). **O mostrador da derrota**: estudos sobre o teatro e a ficção de Márcio Souza. 1ª ed. Manaus: UEA Edições, 2013.

POLLARI, Maurício. **Diário de bordo da montagem Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos**. Manaus: Documento localizado no Acervo do Museu Amazônico da Universidade Federal do Amazonas, 1971.

POMPOLO, Camila de Aguiar. **Um percurso pelos SESC's: uma leitura das transformações tempo-espaciais**. 2007. 418 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia, São Carlos, 2007.

PORTO de lenha – Torrinho. s/d. 4 min 53 s, color. Canal de Zeca Torres. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WZGEAKY_2pk>. Acesso em: 13 set. 2020.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

REVISTA VEJA. A Amazônia sem folclore. **Revista Veja**, São Paulo, 15 mar. 1978.

REVISTA RETRATOS. **Os 50 anos do teatro prudentino**. Faculdade de Comunicação de Presidente Prudente - Universidade do Oeste Paulista (UNOESTE). Presidente Prudente, ano 01, nº 01, dez. 2009.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIDER, Francisco. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, mai. 2019. (Apêndice A).

ROBÉRIO Braga [site pessoal]. s/d. Disponível em: <<https://roberiobraga.com.br/>>. Acesso em: 11 set. 2020.

ROCHA, Luiz Antonio Batista da. As mãos de Eurídice - Pedro Block - Interpretação: Rodolfo Mayer [sic]. s/d. In: **Outorga**. Disponível em: <http://www.outorga.com.br/pdf/Livro_40_As_M%C3%A3os_de_Eur%C3%ADdice.pdf>. Acesso em: 12 set. 2020.

ROCHA, Odetila. **Resumo sobre o grupo compilado pelo setor de marketing do SESC** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <dinnequeiroz@gmail.com> em 03 mai. 2019.

RODRIGUES, Custódio. **A floresta e os bichos contra o Homem-Fogo**. Manaus: Valer Editora, 2003. Disponível em: <https://issuu.com/bibliovirtualsec/docs/floresta_e_os_bichos_contra_o_homem>. Acesso em: 13 set. 2020.

_____. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, fev. 2019. (Apêndice A).

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **O teatro épico**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.

ROVERI, Sérgio. **Um grito solto no ar**: Gianfrancesco Guarnieri. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004. (Coleção Aplauso. Série perfil).

SÁBADOS detonados [Material de divulgação]. Acervo Carla Menezes, consultado em 2018.

SAHDO, Ednelza. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, fev. 2019. (Apêndice A).

SALES, Denni. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, fev. 2019. (Apêndice A).

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHINO, Mirella. **Alquimistas do teatro**: os laboratórios teatrais na Europa. São Paulo: Perspectiva, 2012

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: **O pai de família e outros estudos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA DO ESTADO DO AMAZONAS. **Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro** [informações institucionais]. s/d. Disponível em: <<https://cultura.am.gov.br/portal/liceu-de-artes-e-oficios-claudio-santoro/>>. Acesso em: 11 set. 2020.

SENADO FEDERAL. **Amazonino Mendes** [perfil do Senador]. s/d. Brasília. Disponível em: <<https://www25.senado.leg.br/web/senadores/senador/-/perfil/82>>. Acesso em: 11 set. 2020.

SERÁFICO, José; SERÁFICO, Marcelo. A Zona Franca de Manaus e o capitalismo no Brasil. **Estudos Avançados**, v. 19, n. 54, p. 99-113, mai./ago. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000200006&lng=en%3E>. Acesso em: 10 set. 2020.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO (Departamento Nacional). **Diretrizes gerais de ação do SESC**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.sescio.org.br/wp-content/uploads/2019/08/diretrizesgeraisesc2010_0.pdf#:~:text=Entende%2Dse%20por%20comerci%C3%A1rio%20o,que%20sejam%20contribuintes%20do%20SESC>. Acesso em: 09 out. 2020.

_____. **Diretrizes gerais de ação do SESC**. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/0ebbb65f-a345-4d20-a6d4-c28dec7999d7/DGA_Sesc.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=0ebbb65f-a345-4d20-a6d4-c28dec7999d7>. Acesso em: 09 out. 2020

_____. **Diretrizes para o quinquênio 2016 - 2020**. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/39f2c509-4b54-4d8d-ac7d-36699c8fa9ea/DiretrizesQuinquenio_2016-2020_web.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=39f2c509-4b54-4d8d-ac7d-36699c8fa9ea>. Acesso em: 09 out. 2020.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SILVEIRA, Maria José. Francisca. In: **Blog Maria de José Silveira**. s/d. Disponível em: <<https://mariajosesilveira.wordpress.com/2010/06/11/francisca/>>. Acesso em: 11 set. 2020.

SORANZ, Gustavo. Grupo de Estudos Cinematográficos do Amazonas: o mais célebre cineclube de Manaus. **Cineset**, 12 jul. 2017. Disponível em: <<https://www.cineset.com.br/grupo-de-estudos-cinematograficos-do-amazonas-o-mais-celebre-cineclube-de-manaus/>>. Acesso em: 11 set. 2020.

SOUZA, Márcio. A Literatura no Amazonas: as letras na pátria dos mitos. **Revista Poligramas**, Cali: Universidad del Valle, n. 29, 2008.

_____. A paixão de Ajuricaba. In: **Teatro Indígena do Amazonas**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. (Coleção Edições do Pasquim, v. 63).

_____. A questão do teatro regional. In: CONGRESSO AMAZONENSE DE TEATRO, 1., 1981, Manaus. **Resoluções...** Manaus: FETAM - Federação Independente de Teatro do Amazonas, 1981.

_____. **Ajuricaba, o caudilho das selvas**. São Paulo: Ed. Callis, 2006.

_____. As Folias do Látex. In: **Comédias Políticas**. São Paulo: Marco Zero, 1997.

_____. **Breve história da Amazônia**. Manaus: Valer Editora, 2009.

_____. **Comédias políticas**, São Paulo: Marco Zero, 1997.

_____. **História da Amazônia**: do período pré-colombiano aos desafios do século XXI. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2019a.

_____. **O palco verde**. Rio Comprido: Marco Zero, 1984

_____. **Teatro Completo** – Volumes I, II e III. São Paulo: Marco Zero, 1997.

_____. **Teatro Indígena do Amazonas**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. (Coleção Edições do Pasquim, v. 63).

_____. Teatro na Amazônia: os dois territórios culturais. **Ensaio geral**, Belém, v. 3, n. 5, jan.-jul. 2011.

_____. **Um teatro na Amazônia**. 3ª ed. Manaus: Valer Editora, 2014.

_____. **A Expressão Amazonense**: Do colonialismo ao neocolonialismo. São Paulo: Alfa Ômega, 1978.

_____. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, jan. 2019b.

_____. Márcio Souza – Parte I. [Entrevista concedida a] Suzy Freitas. **Cineset**, 11 fev. 2015. Disponível em: <<https://www.cineset.com.br/entrevista-marcio-souza/>>. Acesso em: 11 set. 2020.

STANISLÁVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

STEINER, George. **La muerte de la tragédia**. Madrid: Siruela, 2011.

SUFRAMA - Superintendência Regional da Zona Franca. **Modelo Zona Franca**: Incentivos. s/d. Disponível em: <http://www.suframa.gov.br/zfm_incentivos.cfm>. Acesso em 22 de maio de 2020.

TAVARES, Nonato. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, jan. 2019. (Apêndice A).

TEATRO OFICINA. **Curriculum**. 15 mar. 2008. Disponível em: <<https://teatroficina.com/2008/03/15/curriculum/>> Acesso em: 12 set. 2020.

TESC. **Portfólio – Teatro Experimental do SESC**. Manaus, 1976.

_____. **Relatório interno do TESC**, s/d. Acervo TESC. Funarte, Rio de Janeiro, consultado em 2019.

TODOROV, Tzvetan. **A Conquista da América**: a descoberta do outro. São Paulo: Martins, Fontes, 1982.

TOLEDO, Paulo Vinícius Bio. **Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964**: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal. 2018. 191 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2018.

TORRES, Walter Lima. **Ensaio de Cultura teatral**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

TOSCANO, Frederico. 450 anos de Monteverdi, o fundador da música moderna. In: **Euterpe**: Música Clássica. 19 abr. 2017. Disponível em: <<http://euterpe.blog.br/450-anos-de-monteverdi-o-fundador-da-musica-moderna/>>. Acesso em: 11 set. 2020.

TUFIC, Jorge. **Clube da Madrugada**: 30 anos. Manaus: Imprensa Oficial, 1984.

TURCI, Fátima. **A Crítica**, Manaus, 19 mar. 1978, p. 14. Caderno Vida.

UFAM - Universidade Federal do Amazonas. **História**. s/d. Disponível em: <<https://www.ufam.edu.br/historia.html>>. Acesso em: 12 set. 2020.

ÚLTIMA HORA. Teatro Experimental do Sesc do Amazonas, solidariedade a Márcio Souza e ao [corte]. **Última Hora**, São Paulo, 02 jun. 1978.

URBINATTI, Tin. **Roda de conversa gravada pela autora na ocasião do evento de lançamento da Revista Aspas 8.2 no Teatro Universitário Maria Antônia (TUSP)**. São Paulo, 6 mai. 2019

VALENTIN, Daniel. Nas noites esquecidas da América. **Overmundo**. Juiz de Fora, 25 ago. 2006. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/nas-noites-esquecidas-da-america>>. Acesso em: 11 set. 2020.

VASCONCELOS, Denise. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, fev. 2019. (Apêndice A).

VASCONCELOS, Thaís. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Manaus, fev. 2019. (Apêndice A).

VENEZIANO, Neyde. **Não adianta Chorar**: teatro de revista brasileiro. Oba! Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

_____. **O Teatro de Revista no Brasil**: Dramaturgia e convenções. 2ª ed. São Paulo: Editora SESI, 2013.

_____. **De pernas para o ar**: teatro de revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

VIANA AGRO. **Látex centrifugado**. s/d. Disponível em: <<http://vianaagro.com.br/cernambi.php>>. Acesso em 04 de maio de 2020.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Peças do CPC**: a mais valia vai acabar seu Edgar e mundo enterrado. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

_____. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. **Problemas, Publicação Teórica e Informativa**, n. 9, p. 29-35, abr./jun. 1984.

WASHINGTON, Acordos de (verbete). In: **Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC)**. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, 2009. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/washington-acordos-de>>. Acesso em: 11 set. 2020.

WHIBBE, Stanley. **Entrevista concedida à autora sobre o TESC**. Rio de Janeiro, nov. 2019.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em Cena**. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ANEXO A – Documentos e matérias de jornais

Ficha técnica do curso de Eduardo Cabus em Manaus

Fonte: Acervo pessoal de Nielson Menão

Programa da peça *Eles não usam black-tie*, com ficha técnica, 1969.

Fonte: Acervo pessoal de Nielson Menão

Página pertencente ao programa da peça *Eles não usam black-tie*, 1969

QUEM É NIELSON MENÃO?

Nielson Menão é apenas um homem de Teatro.
Não tem nada de extraordinário.
Suas raízes teatrais são amadoras. No seminário, em 1962, foi "Marcelino, Pão e Vinho", E "Cristo". E dados e mais dados.
Em Baurú, 1966, com Mauro Rasi, (hoje, uma das maiores revelações do teatro no Brasil) autor de "A Massagem", um dos maiores sucessos desta temporada em São Paulo, fundou o TABA – TEATRO ARENA DE BAURÚ.
E Nielson Menão, não parou.
Cursou a Escola de Teatro Emilio Fontana, profissionalizando-se logo a seguir.

E foi em frente. Em Presidente Prudente, Estado de São Paulo, contratado pela FETAS – FEDERAÇÃO DE TEATRO AMADOR DA ALTA SOROCABANA, dirigiu a "A MÁQUINA INFERNAL", de Jean Cocteau, vencendo o II Festival de Teatro do Estado de São Paulo.
Em frente. TBC – Teatro Infantil. Argentina – "O Espião". São Paulo "Juno e o Pavão". Dados e mais dados.

Manaus, Amazonas. Teatro Experimental do SESC – "Eles não usam Black-Tie", "Calígula", "A Longa Viagem do Primata", "Calígula, ou Como Cansa ser Romano nos Trópicos".
Manaus, agora: "O FUNERAL DO GRANDE MORTO", de Amazonina Valença.
Vocês, estão diante de Nielson Menão. Nielson Menão é istotrabalho. Importante – TRABALHAR.

Trabalhar, embora lhe incomode um pouco, o barulho dos tiranos conservadores. Dos opressores do espírito livre. Dos falsos "acadêmicos". Dos guardiões da falsa moral. Da falsa família. Dos falsos falsos.
Daqueles que se grudaram ao chão e não enxergam o movimento dos átomos, da vida.
Nielson Menão é apenas um homem de Teatro.
Não tem nada de extraordinário.

Fonte: Acervo pessoal de Nielson Menão

Convite de *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos*, 1969

TEATRO EXPERIMENTAL DO SESC

INGRESSO

TEATRO EXPERIMENTAL DO SESC

DATA _____

LOCAL _____

HORA _____

CONVIDA

V. Excia. e família para a encenação da peça de a. camus,

CALÍGULA

uma realização do "teatro experimental do SESC", em apresentação especial às autoridades, crítica especializada e convidados especiais.

Data: 26/10/69

Local: SESC

Hora: 21,00

Fonte: Acervo pessoal de Nielson Menão

Repercussão em matéria de jornal sobre o encerramento do grupo em 1982

Fonte: Acervo pessoal de Nielson Menão

Matéria de jornal referente à peça *Mikage, a longa viagem do primata*, 1972

Fonte: Acervo pessoal de Nielson Menão

Matéria de jornal referente às projeções do grupo para 1971

Fonte: Acervo pessoal de Nielson Menão

Matéria de jornal referente à trajetória artística do grupo (primeira fase)

O curso de formação de atores que o SESC-SENAC faz realizar, sob a direção de Nielson Menão, em janeiro de 1969, parecia ser apenas mais um dos inúmeros cursos que as duas organizações mantêm, preocupadas com a formação da mão de obra do nosso mal servente comércio (como ornamentar a vitrina do Dia das Mães com o material decorador do Dia das Noivas, sem esquecer que maio também é o mês das virgens e/ou como servir um drinque sem esculhambar o coreto do coquetel) e do planejamento familiar (como prender o marido em casa numa noite de sábado tropical, com um lindo pullover feito entre um almoço e outro jantar).

Mas não era e acabou não sendo.

Aquele era um ano de muita inquietação entre alguns setores da juventude amazonense que recebiam diretamente do Rio, São Paulo, Nova Iorque e Londres (muita coisa antes de ser divulgada naqueles dois centros nacionais de consumo) informações quentes sobre o processo de expansão da contracultura, os efeitos alucinógenos do tropicalismo baiano, a redescoberta iconoclasta da antropofagia de Oswald de Andrade pela guerrilha informacional dos poetas concretos, principalmente paulistas, as verberações diluidoras do cinema novo brasileiro (Glauber Rocha posava de Gabriela, Cravo e Canela para a crítica francesa ainda hoje cheia de deslumbramentos) Rogério Sganzerla assumia a marginalidade do Bandido da Luz Vermelha e partir das alucinadas manchetes da imprensa popular de São Paulo e a serenidade paletó e gravata da Imprensa de Classe A (uma espécie de jornalismo que nem Ford nem sai de Simca) os teatros eram arrebatados por grupos fascistoídes de direita e demissionados pelos (não menos) de esquerda, o PAS-QUIM redimira o anarquismo e o humor brasileiro. Etc. Etc. E tal.

Em Manaus a Fundação Cultural, recém-nascida, reacendia a velha megalomania amazônica, desesperada porque o Teatro Amazonas já fora construído e agora, o que fazer, o que fazer? Os jornais gritavam em editoriais de bons pulmões: é o retorno aos tempos áureos, às vezes argenteos, da borracha. Era a Zona Franca em seu segundo e psicodélico ano de desenfreado consumo de rádios portáteis e pomadas rejuvenescedoras made in algum lugar do mundo sifilizado. Os indígenas estavam procurando o mercado na bem aventurada "hora da creolina". O planeta arrebatava também em Manaus sob os auspícios dos novos conceitos de arte como obra aberta, conceitos de informática e a realidade do desenvolvimento eletrônico que sem nenhuma intenção, colocariam o chamado Terceiro Mundo, em estado de choque. Isso tudo só não era sentido nos pré-conceitos de uma caricata informação mal decodificada, sem dúvida em estado de entropia, que embalava o sonho de cultura amazonense, com alguma luz e garantia de emprego do nativo dopado pelas escolas públicas. Naquele ano de 1969 o SESC-SENAC não formaria atores. Ao contrário: deformaria os poucos atores existentes entre o pequeno grupo de estudantes secundaristas, comerciantes, escritores inéditos, cuja única aproximação com a Universidade era a sua condição de vestibulandos.

Nas experiências do TESC a mensagem é o cenário, a presença livre e física do ator, o som, a luz.

Em busca da linguagem perdida

Aldisio Filgueiras

No Amazonas os universitários sempre foram, mais tímidos do que os secundaristas. Talvez porque a arte não seja uma atividade séria o suficiente para futuros doutores.

Essa ação deformada seria a estrutura do que desse e viesse. E viesse o que desse, como deu e veio. Com uma peça de Gianfrancesco Guarnieri, Eles Não Usam Black-Tie, e mão de obra absolutamente virgem, não fora a experiência profissional de Nielson Menão em São Paulo, Minas, Argentina e arrabaldes, estava criado o Teatro Experimental do Sesc, que logo passaria para a marginalidade. No final do ano de 69, o Conselho Estadual da Cultura pagaria uma página inteira em todos os jornais da cidade e o grupo amador era "repreendido" num comentário mais pessoal do que técnico: "a peça encenada pelo TESC — dizia o parecer pessoal do relatório técnico — foi Calígula de Alberto Camus que no final de contas não era de Alberto Camus. O encenador resolveu intercalar no texto original enxertos de sua autoria (supomos) que pela mediocridade descaiu na farsa. Camus só pode ser alterado por alguém a altura de um Camus, sem falar na autorização para tal empreendimento. Foi pena a escolha do grupo recair em peça de tão alto nível, pois encontramos qualidades em alguns pontos de encenação, marcação e efeitos de luz..." E vai por aí.

Sobre o filme A Coisa Mais Linda Que Existe ou A Trajetória de Um Seringueiro o Conselho Estadual da Cultura escalado para assistir e julgar o trabalho dos concorrentes daquele festival anual de cultura (a comissão não assistiu a 80% das apresentações), dizia o seguinte: "filme sonoro, com direção e fotografia de Roberto Kahané traduz-se numa crítica mordaz à falsidade com que são tratados os problemas vitais da economia da região, através do exemplo do seringueiro". Depois de concluir que RK "realizou um filme com originalidade e profundidade de conteúdo" o Conselho Estadual da Cultura reconheceu também sua perplexidade e a sua incapacidade de traduzir duas vezes a mesma linguagem em Seringueiro e em Calígula.

Nunca houve diferença entre a Coisa e Calígula. A visão globalizante e crítica da realidade do nosso

subdesenvolvimento é a mesma. Isso seria provado por Roberto Kahané ao fazer da peça um longa metragem que está retido num laboratório do Rio de Janeiro, por absoluta falta de dinheiro. O que promoveu o "equivoco" do CEC foi que os seus membros não suportaram ver o vetusto Teatro Amazonas inundado de atores de cuecas, atrizes de calcinhas distribuindo bananas para o público, que, pela primeira vez na história daquele símbolo fático da cultura letrada do Amazonas, assistia ao espetáculo no próprio palco conversando com os atores, num relaxamento que seria levado às mesmas consequências radicais. Hoje, três anos mais tarde, com a montagem do texto de Amazonina Valença (autora colombiana) — O Funeral do Grande Morto. A partir desse estalo de Calígula, ou Como Cansa Ser Romano Nos Trópicos os "atores" deixaram de interpretar o texto e o espetáculo perdeu as suas fronteiras técnicas que alguns teóricos reacionários teimam identificar como forma e conteúdo. A "mensagem" é o próprio espetáculo. A dita cuja mensagem seria o texto interpretado pelo artista em cena. Nas experiências do TESC a mensagem é o cenário, a presença livre e física do ator, o som, a luz. Isso foi extremado no PASTUM, que a censura proibiu para todo território nacional em 1970, durante o I Supermercado de Arte (e único também) produzido pela EMANTUR, continuado em A Longa Viagem do Primata, onde uma viagem cósmica é reduzida a três minutos de som e duas velas indianas acesas na cena escura. Incrivelmente o TESC ainda não fez essa experiência com uma peça infantil, apesar de já ter montado duas: A Bruxinha Que Era Boa e a Árvore Que Andava.

A coragem desse grupo em experimentar durante três anos, praticamente sem público (e mais injustiçadamente ainda: sem público universitário) é quase suicida. Como é suicida que a elite letrada do Estado tente ignorar a sua importância e a sua proposição de uma nova linguagem, de uma nova preocupação crítica. Mas o ambiente cultural do Amazonas anda tão cheio de cabeças vazias que só mesmo o efervescente anarquista pode restabelecer a vitalidade e o equilíbrio naturais. Pode restabelecer o Teatro do TESC, às 20 horas. Somos todos convidados para assistir ao Funeral do Grande Morto. Quem ainda tem coragem de se olhar no espelho?

Fonte: Acervo pessoal de Nielson Menão

Matéria de jornal com a crítica de Farias de Carvalho sobre *O funeral do grande morto*, 1972

Teatro

VEJA O FUNERAL DE UM GRANDE MORTO

Funeral do Grande Morto é uma peça que está sendo exibida às 20 horas de todos os domingos no Teatro do SESC, com grande aceitação e promete um sucesso maior, pois ficará em evidência mais de três meses. Em julho, sem data confirmada, o grande elenco deverá chegar ao Rio de Janeiro, para uma temporada de 15 dias. O **Grande Morto** é o primeiro trabalho do Grupo que fez curso de Arte Cênica, ministrado pelo professor da Universidade da Bahia, Eduardo Cabus, numa promoção da Universidade do Amazonas.

A peça é de autoria de Amazonina Valença, uma estudante de 20 anos, que passou por Manaus há menos de um ano e aqui deixou o material. Amazonina seguiu para São Paulo, onde foi realizar um curso na Universidade do Estado de São Paulo. No momento, segundo os integrantes do **Funeral do Grande Morto** provavelmente, Amazonina se encontra na Europa. "A peça foi liberada há menos de um mês e é destinada aos menores de 14 anos de idade. Cada ingresso está custando 5 cruzeiros," diz Nestor, relações públicas da equipe teatral.

Estão incluídos no elenco da peça do **Grande Morto** dois paulistas de experiência teatral. Nielson Menão, como diretor, coadjuvado por Leonel. Nielson Menão dirigiu a peça vencedora do II Festival de Teatro do Estado de São Paulo, *A Máquina Infernal*, de Jean Cocteau. Em Manaus, Nielson esteve tomando parte diretiva do Teatro Experimental do SESC, com as peças *Eles Não Usam Black-Tie*, *A Longa Viagem do Primata*, *Caligula* ou *Como Cansa Ser Romano Nos Trópicos*. "Leonel, paulista, que trabalhou em São Paulo na peça *Arena Conta Zumbi*.

Os amazonenses Custódio, Gerson, Herbert, Ilka, Ivone, Maurício, Moacir, Stanley, Iô e Cláucia são os jovens participantes Maurício, Moacir, Stanley, Iô, e Cláucia são os jovens participantes do último curso de Arte Cênica e que têm papéis importantes no dos órgãos competentes.

"A peça **Funeral do Grande Morto** versa sobre a problemática de um indivíduo como pessoa humana, diante de um sistema "burocrático". A gente sente no trabalho a preocupação da autora em tornar a personagem em ser humano, na luta contra sistemas", declarou Nestor.

Trabalham no **Funeral do Grande Morto** 12 pessoas. A peça, apresentada aos domingos, no Teatro do SESC, em ambiente de ar condicionado, é uma boa pedida para um fim de semana. Você chega, entra e espera o primeiro ato,

com muito som de **Construção**, autoria e interpretação de Chico Buarque de Holanda.

"Nielson Menão", diz Nestor "é apenas um homem de teatro. Não tem nada de extraordinário. Suas raízes teatrais são amadoras. No seminário, em 1962, fez *Marcelino, Pão e Vinho e Cristo*. Em Bauru, no ano de 1966, com Mauro Rasi, (hoje uma das maiores revelações do teatro no Brasil) autor de *A Massagem*, um dos maiores sucessos desta temporada em São Paulo, fundou o TABA - Teatro Arena de Bauru. Nielson não parou.

Cursou a Escola de Teatro Emílio Fontoura, profissionalizando-se logo a seguir. Em Manaus, agora: **Funeral do Grande Morto**, de Amazonina Valença, é mais uma peça de sucesso que ele participa como diretor", diz o alto "colored", de óculos de lentes brancas e armação preta, sentado numa das cadeiras da redação de "A CRÍTICA".

O JULGAMENTO NO FUNERAL

"Isto pode acontecer com qualquer cidadão, em qualquer dia de sua vida: cair nas mãos de um tribunal e ser julgado por um crime do qual nunca ouviu falar, pelo fato de ignorar que suas manifestações de idéias são crimes em potencial.

Todos nós estamos envolvidos. Somos todos criminosos em potencial. O que é um crime? É um atentado contra a sociedade na qual vivemos. Tomando-se como base a definição do termo podemos considerar crime, um sem número de atitudes de acordo com a fantasia dos legisladores. Galileu foi condenado por afirmar que a Terra não era o centro do Universo; e assim tantos outros personagens registrados pela história (e há os que a história não registra) igualmente condenados por absurdo é o mundo que os homens estão construindo a sua volta.

O homem, desde seu nascimento, está limitado por uma série de regras. O que pode ser feito. E a civilização ocidental transforma a vida deste homem num aprendizado constante destas regras. Em primeiro lugar através da família "a célula da sociedade". Pela mãe, a criança aprende as duas regrinhas antes do A/B, C. Não faça isso. Faça aquilo. Depois a escola ou as instituições das quais o homem depende para sobreviver. E quando finalmente ele atinge idade média de vida, é quase um ser mecânico, que repete as mesmas regras para fugir à responsabilidade de VIVER.

Ele só aprendeu: faça assim, não faça assim. A terceira regra: o que você quer fazer, lhe proibiram. Mais um perdido no meio de tantos. E lhe ensinaram tantos cálculos. Ah... a mística civilização ocidental. Onde Deus esconde e transfere a responsabilidade de julgar os homens aos próprios homens.

Nosso espetáculo fala de alguns aspectos de todas estas coisas. Agora, o negócio é o seguinte: é preciso saber ver bem as coisas. Não se deixar iludir com falsos coloridos. Um conselho: saiba, se não lhes ensinaram que você respira, você anda, você move os braços para a esquerda e direita. Você é um potencial! Despertel, "É Nielson Menão, diretor da peça **Funeral do Grande Morto**", a mais comentada na cidade e em cartaz no SESC.

Fonte: Acervo pessoal de Nielson Menão

Desenho de cenografia de *A paixão de Ajuricaba*, 1974, de Márcio Souza

Fonte: Coleção TESC (Cedoc/Funarte)

Capa da Revista do Domingo, Jornal do Brasil

Fonte: Coleção TESC (Cedoc/Funarte)

Matéria de Jefferson Del Rios sobre o encerramento do grupo, em 1982

Dissolvido o grupo teatral mais importante de Manaus

Ao longo de doze anos de atividades, o Teatro Experimental do Serviço Social do Comércio — Tesc, de Manaus, saltou da condição do obscuro grupo teatral de um Estado distante para o "status" do grupo artístico mais representativo da cultura do Amazonas, com destaque, reconhecimento e prestígio nacionais. Nesse período, entretanto, o Tesc acumulou também desentendimentos com a direção regional do Sesc, progressivamente preocupado com a linha crítica do grupo no tratamento da realidade amazonense. Agora, os desentendimentos chegaram à ruptura: por decisão da recém-empossada diretora regional do Sesc, Natália Mendonça, o grupo foi dissolvido e as portas do teatro lacradas.

Segundo o teatrólogo e romancista Márcio Souza, um dos membros do Tesc, os desentendimentos com a direção da entidade agravaram-se a partir de 1978, quando o grupo montou um de seus textos, "Tem Piranha no Pirarucu". A peça, que foi apresentada também em São Paulo, em janeiro de 1979, no projeto "Mambembão", abordava a problemática da Zona Franca de Manaus de uma perspectiva inédita, bem contrária à ótica oficial, o que, segundo Márcio, irritou bastante o Sesc.

Este ano, o grupo decidiu montar uma peça sobre o governo de Gilberto Mestrinho, do antigo PTB, que esteve à frente do Estado do Amazonas de 1958 a 1962. "Arriba La Chunga ou a Resistível Ascensão do Boto Tucuxi" foi o nome do espetáculo, calcado no apelido popular de Mestrinho. O Sesc reagiu, cortando a verba para os artistas, mas não conseguiu evitar a montagem. Com outro texto, "O Elogio da Preguiça", e uma redução no número de atores de 18 para 4, os próprios membros do Tesc financiaram a produção e

levaram o governo Mestrinho ao palco. Na sétima semana de apresentação, entretanto, apesar do sucesso de crítica e público, a diretora Natália Mendonça anunciou, conforme Márcio, "algumas medidas para mudar a política do grupo de teatro": controle econômico total e censura, prévia e posterior, dos textos e montagens. O grupo não aceitou as condições e foi dissolvido.

— A atitude do Sesc — diz o escritor — representa um desdobramento da crise que vem desde 1978. Agora, aguçada pela nova diretoria, especialmente pelo seu presidente, o industrial José Ribeiro Soares, que é um notório fascista e foi presidente do Banco do Estado do Amazonas no governo de Gilberto Mestrinho. A sra. Natália é apenas um instrumento da direção.

Desvinculado do Sesc do Amazonas, o Tesc mantém a sigla, mas mudou de nome. Chama-se agora "Teatro de Salimbanco de Combate" e continua com "O Elogio da Preguiça" em cartaz. Por alguns dias, a peça foi apresentada no Diretório Universitário, da Universidade do Amazonas, e agora está na Faculdade de Administração, até o final de setembro. Depois, percorre os bairros de Manaus, até o fim do ano. Segundo Márcio Souza, a atitude do Sesc foi repudiada por toda a comunidade artística e intelectual do Amazonas, e também por todos os partidos políticos, na Assembleia Legislativa. Nem por isso, entretanto, o grupo sente-se "vítima".

— A vítima é a própria entidade e também a cultura amazonense, que foi insultada, uma vez que o grupo é reconhecido como o mais representativo do Estado. Mas não será pela dúzia de burocratas que vai acabar com o trabalho. O grupo já resistiu ao AI-5, pode resistir também a eles.

Fonte: Coleção TESC (Cedoc/Funarte)

Matéria de jornal sobre o encerramento do grupo, em 1982

DEPUTADOS PREOCUPADOS COM FECHAMENTO DO TESC

O fechamento do Teatro Experimental do SESC foi um dos assuntos que entraram em pauta de preocupações, ontem na Assembleia Legislativa, dos deputados Josué Filho (PDS) e Messias Sampaio (PMDB).

Josué Filho ao abordar o problema existente entre a direção regional do SESC e o grupo de teatro, que alcançou seus momentos mais dramáticos a partir da terça-feira, considerou estranha a atitude da diretora daquela instituição, Nathalia Mendonça e pediu da tribuna que o presidente do SESC-SENAC, industrial José Ribeiro Soares, que intervenha no assunto e reconsiderasse a posição assumida.

Para o parlamentar do PDS o Teatro Experimental do SESC exige o maior res-

pelto pois há 12 anos tem revelado valores de projeção nacional como Márcio Souza, e Edney Azancott.

Messias Sampaio entrou no assunto protestando contra a atitude de fechamento da casa de espetáculos que durante muitos anos tem trabalhado pela formação de um público de teatro em Manaus abrindo espaço para outras manifestações artísticas também. Sampaio também pediu que o diretor do Teatro Amazonas apurasse a responsabilidade de um seu funcionário de nome Geraldo Cabral que na noite de segunda-feira, na porta daquela casa de espetáculos, agrediu a atriz negra Dayse Ângela. A agressão foi moral e física.

Fonte: Coleção TESC (Cedoc/Funarte)

Matérias de Yan Michalski sobre ataques sofridos e repercussão do encerramento do grupo, em 1982

Fonte: Coleção TESC (Cedoc/Funarte)

Capa do DVD da gravação de *Dessana, Dessana*, 2005

Fonte: Acervo TESC (Museu Amazônico/UFAM)

Certificado cedido pelo TESC aos seus integrantes, 2005

CURSOS: Oficina de Interpretação II - janeiro/ agosto Os povos do Rio Negro—janeiro/ maio O Índio na Literatura Brasileira— março Musicalização—janeiro a maio Curso de Canto I—janeiro a maio Corpo e dança—janeiro a maio	PROFESSORES: Daniel Mazzaro Márcio Souza José Maria Pinto Paulo Marinho Henrique Bravo Jorge Kennedy	Carga horária: 140 horas 140 horas 15 horas 120 horas 140 horas 140 horas
ESPETÁCULOS: DESSANA, DESSANA HAMLET SÁBADOS DETONADOS	AUTOR E DIRETOR Aldísio Filgueiras <i>et alii.</i> WILLIAM SHAKESPEARE DIVERSOS	PERÍODO Janeiro a Dezembro

Fonte: Acervo pessoal de Carla Menezes