

TEATRO EM TEMPOS ESCUROS: UM PANORAMA DE UM TEATRO DE INTERVENÇÃO¹

*THEATER IN DARK TIMES: A PANORAMA OF A THEATER OF
SOCIAL INTERVENTION*

Carlos André Alexandre de Melo²

RESUMO

Com a ditadura militar instaurada no Brasil a partir de abril de 1964, especialmente as classes artística, operária e acadêmica impuseram-se como setores atuantes de oposição. Nas artes cênicas, o desejo de intensificar tais discursos se desenvolveu em um fazer teatral que refletiu os principais problemas sócio-políticos em todo o Brasil. O objetivo deste texto é traçar um panorama desta produção, observando casos diversos como Opinião, Arena, Oficina, Asdrúbal Trouxe o Trombone, Ornitorrinco, até chegar na região norte, com os grupos De Olho na Coisa, do Acre, e, com foco especial na trajetória das artes cênicas produzidas no Amazonas, concentrando o olhar, por fim, na atuação do Teatro Experimental do Sesc, o Tesc, grupo de maior longevidade na região. Observou-se que a perspectiva da intervenção social foi fundamental para introduzir linguagens diferentes daquelas das formas clássicas de encenação, que sedimentaram feições modernas de fazer teatral, e colocaram em tônica a crítica aos problemas sociais.

PALAVRAS-CHAVE

Artes Cênicas. Teatro de intervenção. Amazonas. Tesc.

ABSTRACT

With the military dictatorship established in Brazil from April 1964, especially the artistic, working and academic classes imposed themselves as

1 Versão alterada do primeiro capítulo da Dissertação de Mestrado “Universo carnavalizado em ‘A Vingança do Carapanã Atômico’, peça teatral de Ediney Azancoth”, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFAC, sob a orientação da Professora Dra. Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques, no ano de 2008.

2 Mestre em Letras: Linguagem e Identidade pela Universidade Federal do Acre e professor dessa mesma instituição, lotado no Centro de Educação, Letras e Artes.

active sectors of opposition. In the performing arts, the desire to intensify such discourses developed throughout Brazil in a theatrical performance that reflected the main socio-political problems. The objective of this text is to draw an overview of this production, observing such cases as Opinião, Arena, Oficina, Asdrúbal Trouxe o Trombone, Ornitorrinco, and getting in the North region, with the groups De Olho na Coisa, from Acre, and focusing on the trajectory of the scenic arts produced in Amazonas, eventually concentrating the view on the performance of Teatro Experimental do Sesc, Tesc, the group with greatest longevity in the region. It was observed that the perspective of social intervention was fundamental to introduce languages different from those of the classic forms of staging, which set up modern features of theatrical production, and emphasized the critique of social problems.

KEYWORDS

Performing arts. Theater of Social Intervention. Amazonas. Tesc.

Em 1964, militares descontentes e setores da política nacional articulam e forçam a desistência do presidente eleito após o plebiscito que restabeleceu o presidencialismo, João Goulart (vice de Jânio Quadros, o presidente eleito de fato, mas que havia renunciado em uma estratégia malfadada). Alegando a constituição de um “Poder Moderador”, para utilizar uma expressão comum proposta pelo próprio regime militar, foi empossado o general Humberto Castelo Branco para o cargo de presidente da República. No entanto, a intervenção, que deveria ser curta e saneadora, encrudelece até que, em 1965, foi imposto o Ato Institucional nº 2, que determinou a dissolução dos partidos políticos. Logo em seguida, foi reformada em sentido autoritário a Constituição de 1946, institucionalizando definitivamente a ditadura.

Neste momento, a resistência civil se tornou mais ousada e forte. A classe artística e acadêmica, junto com o movimento operário, cujos sindicatos haviam sido tão gravemente afetados quando do golpe perpetrado pelos militares, impuseram-se como os dos setores mais atuantes. Ruas de várias cidades, salas de aula, palcos foram ocupados por manifestações públicas, especialmente da classe universitária, artística e parte considerável da igreja católica. Muitos dos artistas e pensadores que

havia passado ao largo de posicionamentos políticos se viram incitados a atuar. No Rio de Janeiro, em junho de 1968, organizou a Passeata dos Cem Mil. O poeta Vinícius de Moraes descreveu o evento dessa maneira:

Outro dia nós saímos em passeata cívica, e éramos 100 mil na avenida Rio Branco: estudantes, intelectuais, clero, donas de casa, protegidos por um extraordinário esquema de segurança bolado pelos próprios garotos. Uma beleza. Se alguma coisa de bom tem que sair deste país, vai ser à base do novo movimento estudantil. E, naturalmente, Chico Buarque de Hollanda (WERNECK, 1989, p. 27).

No entanto, no fim de 1968, foi editado o Ato Institucional nº 5, principal instrumento da ditadura dali em diante. Ele determinou o fechamento do Congresso, a cassação de inúmeros mandatos parlamentares, o estabelecimento de censura prévia, os inquéritos militares sigilosos. Os oponentes políticos do regime passaram a “desaparecer” com frequência. Entre 1964 e 1981, 341 pessoas “desaparecem” nos porões dos órgãos de repressão, entre eles os casos notórios da morte do ex-deputado Rubens Paiva (em 1971), de Stuart Angel (em 1971), cujo corpo foi jogado no mar após ser brutalmente torturado (sua mãe, Zuzu Angel, que obstinadamente buscava o corpo do filho, morreu em acidente pouco ou nada explicado, em 1976), e do jornalista e escritor Wladimir Herzog (em 1975), torturado e morto nas dependências do Centro de Operações de Defesa Interna (CODI) de São Paulo. Em 1967, peças teatrais de Bertolt Brecht e Federico Garcia Lorca foram proibidas (SILVA, 1990, p. 371), uma vez que autores reconhecidos pela seleção temática que prioriza o debate sobre o homem escravizado ante a opressão política e econômica; o Teatro Opinião, palco, inclusive, de freqüentes encontros de manifestantes culturais, foi invadido por forças militares; o teatro onde se exibia o musical Roda Viva, de Chico Buarque, foi invadido pelas forças paramilitares do Comando de Caça aos Comunistas (CCC). Cerca de 500 peças teatrais foram proibidas. Apesar da Lei de Anistia (1979), que proíbe que se investigue e condene qualquer dos envolvidos em torturas e mortes durante o período da ditadura, é notório que a lista de pessoas mortas, presas, exiladas, ou que fugiram temerosos por suas vidas, é extensa: Betinho, Fernando Gabeira, Carlos Lamarca, André Grabois, Frei Tito, teatrólogos como Augusto Boal e Julien

Beck (líder do grupo de teatro experimental americano Living Theater, presos em Minas Gerais e só liberados, após pressão internacional, para a expulsão imediata do país), músicos como Caetano Veloso, Nara Leão, Chico Buarque, jornalistas como Vladimir Herzog e Paulo Francis; nomes célebres entre uma extensa relação de não menos importantes anônimos estudantes, donas de casa, taxistas, soldados.

Um teatro em tempos difusos

Os grupos teatrais no Brasil, que já vinham experimentando um caminho de engajamento político, foram obrigados a retrair um pouco essa tendência que se impunha em oposição à estética tradicional, seguida pelas grandes companhias. A revolução que se operou na organização teatral pode ser equiparada às mudanças que se iniciaram a partir de 1943, quando da encenação de *Vestido de Noiva* pelo grupo Os Comediantes, que trouxe uma nova postura quanto ao realizador em detrimento do status das grandes estrelas, tônica das produções de então, assim como da atuação do TBC e a renovação estética que trouxe (COSTA, 1996; PRADO, 1982).

Ainda que se entenda que a montagem dirigida por Zbigniew Ziembinski, em 1943, por si só, não foi a razão dessa mudança de postura ou perspectiva, é certo que ela se destaca, marcando indubitavelmente um moderno teatro brasileiro. Até então as figuras das “prima-donas” não apenas levavam o público ao teatro, mas ditavam o tom da encenação, assumindo como parâmetro o teatro feito na Europa, inclusive no que tange à escolha de textos, em detrimento do cotidiano brasileiro e das encenações locais que “estavam, ainda, muito aquém das experimentações já praticadas no além-mar” (LEITE, 1988, p. 3). O lugar de destaque passou então a ser assumido pela figura do encenador, com destaque para a chamada “Turma da Polônia” e, especialmente no tocante à montagem de *Vestido de Noiva*, para as figuras do autor nacional, neste caso Nelson Rodrigues, e do cenógrafo, aqui o artista plástico Thomás Santa Rosa, responsável por cenários e figurinos (FUSER; GUINSBURG, 1992).

O refreamento citado anteriormente e a ação repressora do regime instaurado, como é notório, causaram um desejo de intensificar os discursos que procuravam a oposição ao status oficial. Buscou-se um

teatro de intervenção que fosse mestre da palavra, que a desse ao povo, já que a elite a havia confiscado evitando textos que não lidassem com as questões da classe trabalhadora, como é o caso de *Eles Não Usam Black-Tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, encenada por um dos três principais grupos que viriam solidificar a feição de um teatro moderno: Arena, Oficina e Opinião.

Esses três grupos passaram, especialmente a partir do final dos anos 50, a desenvolver um teatro que buscava uma linguagem mais moderna, uma linguagem “anti-teatrão”, política, de resistência. Suas peças principais mostram como e o quanto eles se destacaram da produção realizada: o Arena, com *Eles Não Usam Black-Tie*, do Guarnieri, um jovem dramaturgo e ator, o principal do grupo, falando de um conflito: o engajamento político ou o amor pacato, perfeita metáfora à situação da classe artística naqueles momentos pré-golpe; o Teatro Oficina de São Paulo, com *O Rei da Vela* (1967), texto modernista de Oswald de Andrade, transgressor em sua época e que cabia bem ao momento, com uma montagem que tinha o objetivo de, nas palavras do grupo, comunicar “a grosseira e vulgar realidade nacional” (TAVARES, 2006b, p. 48); o Opinião, resultante do reagrupamento dos cepecistas, que realizou o Show *Opinião* (1964), reunindo dois negros pobres, um carioca e um nordestino, e uma menina de classe média em um espetáculo que se compunha de “*protest songs*, hinos pátrios, uma canção cubana, cifras de produção e consumo de bens absolutamente supérfluos que entremeavam a música-chave do espetáculo: Carcará, que descreve uma subdesenvolvida situação nordestina” (MOSTAÇO, 1982, p. 77).

No entanto, esses grupos que vinham experimentando encenações que primavam pelo engajamento social, pela reflexão dos problemas sócio-políticos, caminhavam para a dissolução no começo dos anos 1970, devido ao cerceamento de suas atividades e às dificuldades inerentes ao trabalho sem apoio financeiro e perseguição ideológica.

Foi ainda nesta rede de cerceamentos que, por volta da metade da década de 70, viu-se surgir uma nova postura para a atividade teatral: as cooperativas de produção. Vários grupos despontavam com criações originais, ainda que irregulares em termos de qualidade, em que

a produção sustentada por vários sócios vinha, na maioria das vezes,

acompanhada do trabalho teatral. A cooperativa de produção favorecia o processo de criação coletiva dos espetáculos, provocando uma diluição na divisão rígida entre funções artísticas especializadas e uma democrática e exaustiva repartição das tarefas práticas. A maioria das equipes de criação surgidas nos anos 70 acalentava e cultivava o sonho do coletivo, fazendo de seus trabalhos o resultado da escolha, do consenso e da participação de cada um de seus integrantes (TELESI & GUINSBURG, 1992, p. 26.).

Mais que uma negação ou diminuição do valor do texto, o que se deu foi que, na contramão da situação sócio-política, os grupos descentralizaram o comando dos espetáculos, dissolvendo as relações de hierarquias, estabelecendo o trabalho coletivo como nova postura, “um ‘descentramento’ na concepção do trabalho teatral, na prática ordinária dos ensaios e na maneira de considerar o ator – suas relações com os outros participantes e com o ‘sentido’ da criação” (TAVARES, 2006a, p. 23). Enfim,

A apropriação conjunta dos meios de produção do teatro, com a cooperativa, a repartição democrática das funções artísticas, a ausência de hierarquias entre os criadores, com a conseqüente diluição dos poderes e dos aparatos repressores implícitos na divisão rígida do trabalho, recuperam, para os jovens artistas independentes, a possibilidade, inusitada na época, de falar em nome próprio, de escolher projetos, de criar textos cênicos de autoria comum, de desprezar “cânones teatrais”, de misturar épico, lírico e dramático sem saber que narrar o caso de família, recitar a poesia do amigo ou brigar na cena de namoro era proceder por justaposição de gêneros e fazer teatro contemporâneo (FERNANDES, 2008.).

Surgiram, sob essa nova perspectiva, equipes de criação que tinham, além do desejo de renovação e trabalho cooperativo, a semelhança de se batizarem com o inusitado de seus nomes, tais como Vento forte, Teatro do Ornitorrinco, Asdrúbal Trouxe o Trombone, Mambembe, produzindo criações coletivas, com denominações não menos esdrúxulas, como *Trate-me Leão*, do Asdrúbal, ou *Teatro do Ornitorrinco Canta Brecht e Weill*, ambas de 1977.

Há uma reflexão da realidade que uniria os grupos em uma busca por um caminho próprio que findava por uni-los, inclusive na busca de uma nova linguagem cênica. Para citar dois dos grupos: o Teatro do Ornitorrinco escolheu um caminho mais ligado à técnica e à teoria

teatral, desde seu primeiro espetáculo, *Os mais fortes* (1977), de influência strindberguiana, ou o trabalho com visão carnalizadora de Brecht e Weill (TELESI & GUINSBURG, 1992, p. 28). O Asdrúbal Trouxe o Trombone iniciou com *O Inspetor Geral* (1974), de Gogol, e uma versão circense de *Ubu Rei* (1975), de Alfred Jarry, mas firmou um passo decisivo ao criar coletivamente o *Trate-me Leão* (1977), que colocava em cena suas vivências de jovens da classe média da Zona Sul carioca. Para a construção do espetáculo, o método foi quase intuitivo, uma vez que “partindo de um quase total desconhecimento de métodos, teorias e técnicas, consegue, através do processo criativo, discriminar aos poucos seus instrumentos de trabalho e definir uma maneira própria de fazer teatro, descoberta através da investigação de sua realidade” (TELESI & GUINSBURG, 1992, p. 27).

Esse caminho investigativo aproxima o grupo da produção de amazônicos como o TESC (Amazonas) ou o De Olho na Coisa (Acre), e, pelo que se percebe, de maneira geral, da produção dos grupos amadores da região Norte. O TESC encetou, com a entrada de Márcio Souza, em 1973, seu trabalho com a crítica à política manauense e a pesquisa de mitos indígenas; o De Olho na Coisa, ancorado pela vivência e memória do encenador Francisco Mathias, nos seringais, levou ao palco estas experiências, partindo da narrativa para alcançar um “fio didático” (MARQUES, 2005, p. 68).

A cena teatral na Amazônia a partir de meados da segunda metade da década de 70 é bastante efervescente. As pesquisas de Marques (2005) sobre o Acre mostram que chegou a haver onze grupos, em 1979, atuando concomitantes em Rio Branco. Esses grupos tinham em comum com a produção amazonense, em geral, o discurso de intervenção. Em termos de incentivo às produções, deve-se pontuar a atuação de entidades como a CONFENATA (Confederação Nacional do Teatro Amador), e, no caso do Acre, a FETAC (Federação de Teatro Amador do Acre). Elas sedimentaram a atuação dos grupos, possibilitando, inclusive, a troca de informação. Marques cita a viagem do teatrólogo Fernando Peixoto, intermediada por essas federações culturais:

(...) o qual constata a unicidade da produção discursiva e teatral dos grupos de Rio Branco. Em culminância, marque-se a vinda do teatrólogo João das

Neves, fundador do Grupo Opinião. Em Rio Branco, ele desenvolve oficinas e monta, a propósito da morte do sindicalista acreano, o espetáculo Tributo a Chico Mendes (1988). A organização das federações possibilitara que o teatro amador se organizasse através dos congressos e discussões advindas daí, favorecendo a representatividade necessária para a criação de uma voz coletiva que pudesse nortear os trabalhos comprometidos pelos cerceamentos do governo da época (MARQUES, 2005, p. 37).

Esta trajetória do fazer teatral no Brasil vai se encontrar refletida na história da produção dramatúrgica no Amazonas, à maneira de um espelho, desde o teatrão, no ciclo da borracha, à busca de novos caminhos, com o TESC, como veremos a seguir.

Em busca de um teatro de intervenção no Amazonas

Como atesta Márcio Souza, “o teatro sempre esteve no Amazonas”. Prova disso é a construção de um monumental teatro de ópera, ainda que ele revele uma “veneração do teatro como arquitetura” (SOUZA, 2003, p. 235). De fato, a veiculação de ideias não era a tônica do início da trajetória da arte dramática na Hiléia. A produção do ciclo da borracha tinha o propósito de entreter, dada à evolução social, política e econômica da região, adequando-se ao gosto das famílias abastadas que ali se estabeleciam. Deixava-se para trás o período de teatro catequético, instaurando uma literatura colonialista. Salvo Belém que, no século XVIII, empreendeu uma tentativa de escapar deste horizonte de produção, através especialmente da figura do dramaturgo Tenreiro Aranha. Ainda segundo Márcio Souza, “seu teatro caía bem ao gosto do século XVI por conter elementos tão preciosos para o público burguês que frequentavam o Teatro da Paz (Belém). Suas obras podiam fazer envolver, através de dramas pastoris recitados, ou instigar, através da abordagem política de forma romântica” (SOUZA, 2003, p. 238). Em Manaus, a exploração gumífera torna capitalista a capital amazonense. Márcio Souza descreve a necessidade de mudança de perspectivas teatrais:

O mundanismo burguês agora vai exigir novas sensações no palco, nada de pregação doutrinária, nada de bocejantes lições teológicas, o teatro deveria ser tão excitante como um lucro subitamente auferido ou um inesperado aumento na cotação da hévea na Bolsa de Londres. O teatro no Amazonas

saltará, sem qualquer preparo, do arraial de igreja para o profissionalismo burguês (SOUZA, 2003, p. 239).

E esse teatro, assim moldado à opulência dos ganhos com a hévea, intentou de trazer companhias inteiras nos navios a vapor que chegavam à capital. Era indubitavelmente um período de encher os olhos: “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” (SOUZA, 2003, p. 240).

O autor os descreve, no entanto, como “artistas de terceira linha”, que não haviam obtido sucesso ou perdido a atenção sobre si em outros lugares. Mas na capital amazonense poderiam, inclusive, contar com uma verba de incentivo, retirada dos cofres públicos, para suas produções. Isto tudo em detrimento do teatro local feito por amadores, que desapareceu completamente. As companhias que ali aportavam tinham onde se apresentar. Além do então Theatro Amazonas, inaugurado em 1896, um espectador poderia escolher pelos espetáculos do Éden Teatro, do El Dorado, do Cassino Julieta e do teatro da Beneficência Portuguesa. Inclua-se neste quadro dos que viviam em função do fazer teatral, as colunas e críticas teatrais freqüentes nos jornais da época. O Boato Teatral, Revista Teatral, Pontos nos ii, O Teatro, O Lírico e A Platéia foram periódicos que se dedicavam exclusivamente às artes cênicas (SOUZA, 2003, p. 241).

No que diz respeito a autores desse período, faz-se mister citar Coriolano Durand (1878-1937) e Benjamin Lima (1885-1948). Durand escrevia comédias e operetas e alcançou certo reconhecimento no exterior (tendo sua *Vende-se*, um vaudeville de 1908, encenado em Paris). Já Lima, também crítico de teatro e cinema, era autor de uma obra com teor mais crítico que o gênero cultivado por Durand, o que resultou em situações como a de ter interditado seu espetáculo *O Homem que Marcha*. Sobre o gosto por vaudevilles, como bem frisa Kohler, este gênero “cômico-burguês”, mais leve e ligado exclusivamente ao entretenimento, “representativo do século XIX, sem nenhuma pretensão intelectual – para a recriação/

representação de uma sociedade provinciana, tão inautêntica quanto arrivista”, só poderia cair na preferência daquela sociedade da borracha “inculta e entediada, apenas sensível aos valores importados” (KÖHLER, 1998, p. 48).

Após esse período de intensa atividade artística, a produção cultural no Amazonas entra em uma fase de estagnação. O final do ciclo da borracha leva a região a uma retração econômica, cultural, social. Mesmo o fator positivo de se voltarem os olhares para o regional, na ausência das produções que refletiam muito da vida européia, finda por gerar um pensamento glebarista, em um sentimento anacrônico: “Perdida a Europa, que se esfumou no sonho da borracha, o Rio de Janeiro e sua intelectualidade passarão a ser a matriz referencial por excelência, filtrando os aportes internacionais e sustentando o pensamento regional de uma cidade que a elite via ‘ilhada’, ‘fechada’ e ‘recolhida a sua insignificância” (VALE & AZANCOTH, 2001, p. 13).

Até meados dos anos 30, a pouca atividade teatral centrava-se em repetir o mesmo tipo de encenação feito no período áureo da exploração gumífera. Entre 1930 e 1950, Márcio Souza destaca a atuação de três grupos:

o “Teatro Amazonense de Comédia”: suas revistas e comédias eram, na maioria, escritas por Euclides Campos Dantas, sem grandes inovações textuais ou cênicas. Entretanto, ainda que sem recursos, com os espetáculos bancados através de cotas entre os integrantes, eles conseguiam atrair a atenção do público, atingindo seu apogeu entre 1930 e 1932; o “Teatro de Revista”: fundado em 1932, apresentava revistas de leve crítica política e sátira de costumes; e o “Teatro Escola do Amazonas”: capitaneado por Gebes Medeiros, contaram com a ajuda financeira do governo e se mantiveram até 1964 apresentando um repertório variado, mas pouco afeito à vivência amazônica. (SOUZA, 2003, p. 248)

O olhar da literatura local para o ambiente amazônico, obliterado anteriormente pelo desejo por uma produção importada, passou definitivamente a ser tema privilegiado com a fundação do Clube da madrugada, em 1954. O movimento artístico consistiu de uma reunião de poetas e contistas em torno do mundo amazônico, influenciados pelo modernismo. Segundo o poeta Jorge Tufic, um de seus integrantes, em

entrevista à jornalista Rose Farias para o Jornal Página 20, em janeiro de 2003, o grupo foi formado por muitos dos escritores que estavam voltando do sul do país. Faziam parte, além do poeta acreano residente em Manaus, escritores como Astrid Cabral, Carlos Gomes e Luiz Bacellar. Sobre esse momento, convido Tenório Telles:

A década de 50 foi marcante na história da cultura amazonense. Foi um período de efervescência, de rebeldia, de busca de novos caminhos. A nova geração de poetas vivia um anseio de mudanças nas artes e na vida. O resultado de todo esse clima e procura, foi a criação do movimento Madrugada, marco da renovação modernista no Amazonas, surgido sob os influxos da geração de 45 e da tendência espiritualista da literatura brasileira, representada por Jorge de Lima e Murilo Mendes. A Geração Madrugada, descontando-se certos equívocos e ingenuidade, surgiu como uma reação à estagnação cultural, ao provincianismo, ao conservadorismo dos artistas e intelectuais comprometidos com a velha ordem política e econômica. Os jovens escritores esbarrraram na resistência e incompreensão dos representantes do pensamento conservador local. Conforme depoimento do escritor Marcio Souza, “os artistas foram considerados loucos, inveterados alcoólatras, perigosos contestadores da inércia.” Com um atraso de 32 anos, o Modernismo manifesta-se no Amazonas como uma reação à estagnação cultural, consubstanciando-se na mais fundamentada e contundente crítica aos padrões culturais provincianos. (...) O discurso renovador dos intelectuais e artistas da geração Madrugada tinha na transgressão sua marca, decorrente de “um movimento cultural nascido para agitar, sacudir, subverter e renovar toda uma ordem de valores”. A dessacralização da cultura e a “desmistificação do homem da região” estavam entre seus objetivos fundamentais (TELLES, 2008).

No entanto, a falta de patrocínio era a tônica, quer seja na literatura ou no teatro. Dois grupos que, por outras razões, de certa forma escaparam dessa sina foram o Teatro Escola Amazonense de Amadores e o Teatro Juvenil. Em 1944, foi fundado o Teatro Escola Amazonense de Amadores, com o apoio do DEIP (Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda), atuando até 1967. O grupo congregava advogados, comerciantes, professores, funcionários públicos, bancários, empregados do comércio, que quisessem experimentar o teatro (VALE & AZANCOTH, 2001, p. 27). Sua primeira peça foi *Iaiá-Boneca*, já em 1944, do gaúcho Ernani Fornani. Encerradas as atividades do DEIP, o grupo passou a se chamar apenas Teatro Escola. Seu maior sucesso foi *O Auto da Compadecida*, em 1967.

O Teatro Juvenil foi fundado em 1946 por padres capuchinhos da Igreja de São Sebastião. Teve duração de quase 20 anos apresentando espetáculos religiosos, por sua relação com os padres. Atuavam jovens católicos entre 18 e 22 anos, em peças como *O Cavaleiro do Amor*, de 1952, o primeiro espetáculo do grupo, sobre a vida de São Francisco de Assis. Do Teatro Juvenil saíram atores que continuariam e alcançariam fama no teatro amazonense, como o jovem Ediney Azancoth.

Em 1960, Azancoth e Virgílio Barbosa fundam o Teatro do Estudante Universitário do Amazonas, seguindo o exemplo do Teatro do Estudante do Brasil (1938), criado por Paschoal Carlos Magno. Estrearam com o monólogo *As mãos de Eurídice*, de Pedro Bloch (em que Ediney fazia o ponto), mas no ano seguinte já partiam para *A Beata Maria do Egito*, um texto mais denso que exigia mais deles, e que rendeu a Azancoth um prêmio por atuação. Depois de 64, eles passaram a ser influenciados pelo Grupo Opinião, do Rio de Janeiro (que iniciara um trabalho de intervenção que se valia de uma linguagem híbrida, mesclando teatro e música, mas longe da linguagem do teatro de revista), e encenaram uma história do samba: *De Daomé A Nelson Cavaquinho*. Márcio Souza explicita: “além do cuidado na escolha do texto, o Teatro Universitário do Amazonas foi o primeiro grupo amazonense a colocar claramente os problemas modernos do teatro. Foi o primeiro a encarar a natureza política do ato teatral e a preocupar-se com a natureza da encenação enquanto arte da imagem” (SOUZA, 2003, p. 251).

Em 1966, como culminância dessa visão, eles encenaram a peça *A Exceção e a Regra*, de Bertolt Brecht, com direção de Aquiles Andrade. É o que nos aponta o registro de Márcio Souza: “era uma montagem forte, despojada, com um elenco bem afinado que passava com virilidade a discussão proposta por Brecht” (SOUZA, 2003, p. 251). A última montagem foi novamente um texto do dramaturgo alemão, retirado de *Terror e Miséria do 3º Reich*, dirigido agora por Nielson Menão.

O Teatro Experimental do Sesc

Seguindo neste levantamento de atividades de grupos amazonenses, se faz necessário nos demormos um pouco mais na carreira do Teatro

Experimental do SESC (TESC), por sua longevidade e importância para a cena teatral amazônica e nacional.

Na Amazônia, o período de ditadura agiu, como no resto do país, de maneira funesta. Souza (1984) relata, inclusive, o veto e incineração da obra literária *Estado de Sítio*, de Aldísio Filgueiras. Os vinte anos de regime ditatorial no Brasil serviram para estabelecer vários lugares comuns relacionados à região, com maior ou menor força, até hoje, notadamente, com os governos militares difundindo mitos sobre o “Deserto Ocidental”, o “pulmão do mundo”, o “vazio territorial”, a “planície inundável”, a “floresta sobre o deserto”, o “celeiro do mundo”, o “Eldorado” (MEIRELLES FILHO, 2006, pp. 22-23). A partir de 1964, o estado brasileiro passou a mirar a Amazônia como uma área a ser explorada, integrando-a de maneira autoritária a um plano de modernização do país. Para o general Golbery do Couto e Silva, um dos principais estrategistas do governo da época, essa região era um “deserto” em termos populacionais e os militares tinham estratégias para sua “ocupação”, porém, deixando os problemas da região em segundo plano.

Em Manaus, após uma história teatral que se baseou na encenação, primordialmente, de textos estrangeiros à vida e aos temas amazônicos, o ano de 1968 trouxe não apenas um dos períodos mais duros do regime militar, mas também a fundação do grupo que instauraria uma dramaturgia que encetou a pesquisa de uma linguagem amazônica, o TESC. Segundo Aldísio Filgueiras, o TESC estava “afinado com as experiências de linguagem do Tropicalismo” (SOUZA, 2005, p. 7), como o fizera o Teatro Oficina de São Paulo. Lidava o TESC com o teatro, mas também a ele não escapavam relações com romance, poesia, história. Interessava a busca de uma visão sobre o amazônida, estabelecendo-se como um movimento cultural concebido como inevitável dada à situação histórica, a expressão política, a denúncia da descaracterização regional. Em escrito inserido na obra de Vale & Azanooth, Márcio Souza afirmaria que entre os objetivos do TESC estavam a defesa da liberdade de expressão no Brasil e da autêntica cultura amazônica, entendendo como autêntica “a defesa de nossa identidade expressa pelas culturas indígenas relegadas ao abandono e ao extermínio no confronto com a exploração colonialista”.

Para isso, tornava-se necessário investigar a tradição histórica do teatro para criar uma linguagem teatral compatível com esses objetivos. (VALE & AZANCOTH, 2001, p. 12)

A estreia foi em 1968, no Teatro Amazonas, com *Eles Não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, com um grupo de estudantes e comerciários que haviam acabado de fazer um curso de introdução ao teatro (SOUZA, 1984, p. 12). A listagem de encenações que seguiram a essa montagem, até o início dos anos 80 apontam a vitalidade e importância do grupo para o teatro amazonense:

- 1969 – *Como Cansa Ser Romano nos Trópicos*, adaptação feita por Aldísio Filgueiras a partir da peça *Calígula*, de Albert Camus;
- 1970 – *Pastum*, de Filgueiras e Nielson Menão;
- 1971 – *Mikage, a longa viagem do primata*, de Menão;
- 1972 – *O Funeral do Grande Morto*, de Menão;
- 1973 – *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, com direção de Azancoth; e *Espinbos no Coração*, de Márcio Souza;
- 1974 – *A Paixão de Ajuricaba*, de Márcio Souza;
- 1975 – *Dessana, Dessana*, musical de Adelson Santos, com libreto de Aldísio Filgueiras e Márcio Souza; *O Terrível Ciumento*, de Martins Pena; *A Maravilhosa Estória do Sapo Tarô-Bequê*, de Márcio Souza;
- 1976 – *As Folhas do Látex*, de Márcio Souza;
- 1977 – *O Pequeno Teatro da Felicidade*, de Márcio Souza;
- 1978 – *Tem Piranha no Pirarucu*, de Márcio Souza;
- 1979 – *Jurupari, a Guerra dos Sexos*, de Márcio Souza;
- 1980 – *O Elogio da Preguiça*, de Márcio Souza;
- 1982 – *A Resistível Ascensão do Boto-Tucuxi*, de Márcio Souza;

Esses espetáculos chegaram a várias cidades às margens do Amazonas: Coari, Codajás, Anori, Manacapuru, Careiro, Autazes, Itacoatiara, Urucurituba, Silves, Maués, Parintins, Nhamundá, recebendo boa acolhida. Não obstante as dificuldades financeiras inerentes ao trabalho amador, ainda que se considere a vinculação e apoio do Serviço Social do Comércio, o trabalho da companhia conseguiu chegar a cidades da região Norte, como Rio Branco e Belém, onde a cena teatral era já efervescente, e

também a capitais de outras regiões, inclusive das cidades tradicionalmente foco de difusão artística: Rio de Janeiro, São Paulo, além de São Luis, Campina Grande, Salvador, Brasília e Belo Horizonte. A extensão que alcançou por si pode explicar a razão porque lhe é conferida a importância dada na história do teatro amazônico (SOUZA, 1984).

A partir da entrada de Márcio Souza, em 1973, o grupo se une aos músicos locais e tem músicas escritas para seus espetáculos. Segundo Filgueiras, é *A Paixão de Ajuricaba* (1974) que instaurou a proposta de investigação da realidade amazônica e renovação da linguagem, com uma postura acentuada pela disciplina de estudo que os integrantes empreendem, o que garantiu, certamente, a sua permanência até ter suas portas fechadas pelo SESC (SOUZA, 1984, p. 9). Outro fator importante foi a solicitação que seus integrantes experimentassem o ofício da escrita dramaturgical. É assim que surgiram textos como *A Vingança do Carapanã Atômico* (1976), de Ediney Azancoth, e *A Floresta e os Bichos Contra o Homem-Fogo*, de Custódio Rodrigues, que também integrava o TESC. Essa estratégia de instigar o grupo para a experiência de escrever mostra uma constante que norteava o seu pensamento. Dessa forma, o texto de Custódio Rodrigues apresenta, não coincidentemente, a mesma temática ecológica, a feição fabular e o caráter didático e de intervenção que o de Azancoth. Em *A Floresta e os Bichos Contra o Homem-Fogo*, um macaco tenta liderar os bichos amedrontados da floresta para expulsar o homem-fogo, “o terrível serviçal da zona urbana, que almeja sufocar a floresta com labaredas e fumaça”, de acordo com Jorge Bandeira, na orelha da edição de 2003. Na peça também encontramos o núcleo da bicharada a mostrar a riqueza da selva em risco: seus personagens são comuns às obras: macaco, cobra, bicho-preguiça, arara, gavião-real, juriti. E, assim como em *A Vingança do Carapanã Atômico*, surge a entidade protetora da floresta no momento mais crítico para trazer a ferramenta da vitória, deixando clara a veiculação comum de ideias.

No texto de Azancoth, encontramos uma floresta-paráiso onde vivem, com canto e dança, um vaga-lume, um jacaré, uma onça, um macaco e Macunaíma, quando um estrangeiro anuncia que a floresta passa a pertencer ao rei de Vanderberry York, que a derrubará para construir uma estrada de ferro. Os personagens têm que recorrer ao Gênio da

Floresta que faz aparecer a Noite e o Carapanã para afugentar os invasores e restituir o estado inicial de harmonia.

Observe-se que não apenas o TESC perseguia esse teatro de intervenção em favor de seu espaço. No Acre, *A Grilagem do Cabeça* (1980), do grupo Testa, iria reproduzir um conflito entre índios e um grileiro; *Verde que te Quero Vivo* (1981), do grupo Sacy, falaria de desmatamento e invasões de terras; ou *Via Látex* (1978), do Gextu, que mostra o seringueiro sendo forçado a sair para a cidade devido ao desmatamento (MARQUES, 2005). Estas produções deixam claro o engajamento da classe artísticas nesta perspectiva e confluência de pensamentos.

No ano de 2003, vinte e um anos após sua dissolução, o TESC voltou a atuar, com o apoio de uma nova direção do SESC – Manaus, sob a direção de Roberto Tadros. Formado novo elenco, a direção do grupo permaneceu a cargo de Márcio Souza. A paixão de Ajuricaba foi a peça escolhida para marcar esse retorno. A escolha demonstrou a intenção de manutenção dos eixos que nortearam o grupo até 1982: a visão crítica do processo histórico da região e o trabalho com os mitos indígenas.

Logo após, o TESC adquiriu o status de uma entidade cultural sem fins lucrativos dentro do SESC – AM, estabelecendo-se como um centro de inclusão social para a juventude, inclusive trabalhando com bolsistas, e atuando em diversos campos das artes cênicas. Para o ano de 2008, que marcou os 40 anos de fundação do grupo, foram realizadas várias atividades, com duas novas encenações a partir de traduções de Márcio Souza: *Tartufo*, de Molière, e *As mil e uma noites*, além do texto infantil *O encontro dos malandros* e das peças do repertório: *A paixão de Ajuricaba*, *A maravilhosa história do sapo Tarô-Bequê*, *As folias do látex* e do espetáculo mensal de humor e música, *Sábados detonados*. Integraram também as comemorações uma oficina de artes cênicas (*A prática da comédia popular*); mostra de cinema e teatro; e, em parceria com a editora Valer, publicações de catálogo das comemorações de 40 anos e dos livros: *Teatro, Guia prático* (obra coletiva), *A maravilhosa história do sapo Tarô-Bequê* (Márcio Souza), *Tartufo* (de Molière, com tradução e adaptação de Márcio Souza) e *Teatro Clássico Brasileiro* (introdução e organização de Márcio Braz); e, finalmente, a edição em DVD do musical *As folias do látex* e o documentário *Um*

teatro na Amazônia – 40 anos de TESC, realizado pela TV Universitária da Universidade Federal do Amazonas.

Referências

- AZANCOTH, E. A vingança do Carapanã Atômico. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas, 2003.
- AZANCOTH, E.; COSTA, S. V. Cenário de memórias - movimento teatral em Manaus (1944-1968). Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas, 2001.
- COSTA, I. C. A hora do teatro épico no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- FERNANDES, S. Grupos de teatro nos anos 70. Próximo Ato – Itaú Cultural. Disponível em: <<http://itaucultural.org.br/proximoato/pdf/texto%20grupo/textosilviafernandes.pdf>> Acesso em: 13 mar. 2008.
- FUSER, F.; GUINSBURG, J. A “Turma da Polônia” na renovação teatral brasileira, In: SILVA, A. S. (Org.). J. Guinsburg: diálogos sobre teatro. São Paulo: Edusp, 1992. pp. 57-92
- KOHLER-RODRIGUES, H. Hiperteatralidade e releitura histórica: o teatro de Márcio Souza. In: Latin American Theatre Review. Center of Latin American Studies, University of Kansas, Lawrence, Fall 1988.
- LEITE, A. J. M. O processo de criação de “Tempo de Espera”. 1988. Dissertação (Mestrado), Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.
- MARQUES, M. P. S. C. A cidade encena a floresta. Rio Branco: EDUFAC, 2005.
- MEIRELLES FILHO, J. O livro de ouro da Amazônia. 5. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- MELO, C. A. A. Universo carnavalesado em “A Vingança do Carapanã Atômico”, peça teatral de Ediney Azancoth. Rio Branco (AC): PPGLI/UFAC, 2008 [Dissertação de Mestrado em Letras: Linguagem e Identidade].
- MOSTAÇO, E. Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- PRADO, D. A. O teatro brasileiro moderno. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- RODRIGUES, C. A floresta e os bichos contra o homem-fogo. Manaus: Valer, 2003.
- SILVA, F. C. T. A modernização autoritária: do golpe militar à redemocratização 1964/1984. In: LINHARES, M. Y. (Org.). História geral do Brasil. 9. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.
- SOUZA, M. A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo. 2. ed. Manaus: Valer, 2003.
- SOUZA, M. O palco verde. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.
- SOUZA, M. Teatro do indígena do Amazonas. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- TAVARES, R. O autor da criação coletiva em teatro na década de 1970. In: Entre

ARTIGO

coxias e recreios: recortes da produção carioca sobre o ensino de teatro. São Caetano do Sul, SP: Yendis, 2006.

TAVARES, R. Teatro Oficina de São Paulo: seus dez primeiros anos (1958 - 1968). São Caetano do Sul, SP: Yendis, 2006.

TELESI, S. F.; GUINSBURG, J. O trombone do Asdrúbal e as “atrações” do Ornitorrinco. In: SILVA, A. S. (Org.). J. Guinsburg: Diálogos sobre teatro. São Paulo: Edusp, 1992.

TELLES, T. Literatura amazonense: a presença do Modernismo no Amazonas e a poesia de Aníbal Beça. In: Aníbal Beça: nesse afago do meu fado... Disponível em: <<http://portalamazonia.globo.com/anibal/literatura.htm>>. Acesso em: 25 jul. 2008

TUFIC, J. Depoimento coletado de entrevista concedida à jornalista Rose Farias, publicada no jornal Página 20, Caderno Especial, de 18 de janeiro de 2003. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/18janeiro20003/site/18012003/especial.htm>> Acesso em: 13 mar. 2008.

WERNECK, H. Gol de letras. In: BUARQUE, C. Letra e música. Vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Data de recebimento: 23/04/2018

Data de aceite: 30/05/2018