

LEÃO, Howardinne Queiroz. **Duas vezes Calígula**: debate sobre a escrita cênica de *Como cansa ser romano nos trópicos*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo; mestranda; orientadora: Elizabeth Cardoso Azevedo. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Atriz e diretora.

RESUMO: O presente artigo pretende analisar as duas versões da encenação de *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos*, adaptação da obra *Calígula* de Albert Camus pelo Teatro Experimental do SESC do Amazonas (TESC). A montagem foi apresentada em duas versões, nos anos de 1969 e 1971, e carregou características que as diferenciou na estética e na organização cênica, principalmente avaliando o período censório vigente. A primeira versão da montagem é considerada inovadora na região, pois se aproximou dos happenings e absorveu aspectos da contracultura, resultando em uma montagem despojada e interativa. Inspirou também um longa-metragem ficcional ambientado a partir dessa montagem, entretanto, nunca finalizado. A segunda encenação preocupou-se em aprofundar as questões das personagens por meio de uma linha psicológica, aproximando-se de uma abordagem mais clássica sobre o texto. A metodologia envolve análise do diário de bordo do assistente de direção da segunda montagem, Maurício Pollari, e entrevistas realizadas com ex-integrantes para complementar a bibliografia geral, que inclui autores que analisam o teatro brasileiro, além de algumas publicações disponíveis sobre o grupo. Pretendemos investigar, pelos aspectos destes materiais, os debates estéticos e políticos que nortearam, naquele momento, o grupo TESC, objeto de mestrado da autora, a fim de ampliar a discussão do teatro nortista na historiografia do teatro brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Calígula. Teatro brasileiro moderno. Teatro experimental do Sesc Amazonas. Teatro do Norte.

ABSTRACT: This article describes two versions of the staging of *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos*, adaptation of the work *Calígula* by Albert Camus by the Experimental Theater of SESC of Amazonas (TESC). The montage was published in two versions, one in 1969 and the other in 1971, and carried features that differed in aesthetics and scenic organisation, especially considering the censorship occurring at this period. The first version is considered groundbreaking in the region as it roughly includes events and absorbs counterculture aspects, resulting in a stripped-down and interactive montage. Besides, a environmental fiction movie was started, inspired by this montage, but never finished. The second scenario is concerned with delving into characters' issues through exercises from the Stanislavski system (offering a better psychological baseline), providing a more classical approach to the text. The methodology involves an analysis of the diary of the assistant director Mauricio Pollari and some interviews with former members to complement the general bibliography, which include authors who analyzed the Brazilian theater, as well as some publications available about the group. In order to broaden the

discussion of the northern theater in the historiography of Brazilian theater, we intended to investigate, using the aforementioned materials, the guided debates about aesthetics and politics during the time of the TESC group. It is noteworthy these debates, later on, led the author's master theses topic.

KEYWORDS: Calígula. Modern brazilian theater. Teatro experimental do Sesc. Northern brazilian theater.

Após alguns meses do seu surgimento, em dezembro de 1968, o Teatro Experimental do Sesc, por meio de seu segundo trabalho, mergulhara no caráter experimental, que carregava no nome, e montara uma peça que marcaria a encenação do teatro amazonense.

Com a obra *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos*, adaptada do clássico *Calígula* de Albert Camus, o grupo atacou de frente a letárgica sociedade manauara com uma peça que rendeu inúmeras discussões e desdobramentos, que tentaremos ater nesta discussão. Mas, antes de realizar tal análise, faz-se um prelúdio sobre esse grupo, que mudou a forma de pensar o teatro em Manaus, acompanhando a seu modo a modernização do teatro brasileiro.

O Teatro Experimental do Sesc, conhecido pela sigla TESC, ao longo de sua trajetória, interrompida em 2016, se inscreveu no teatro nortista, pioneiramente, pelos aspectos de utilização de procedimentos modernos e temáticos, verticalizando a leitura sobre sua região, tanto mítica quanto político-social, ganhando destaque nacional, bem como realizando apresentações fora do país (Colômbia e França).

O TESC surgiu em um momento obscuro da história do Brasil, principalmente para a cultura, visto que nasceu quase, concomitantemente, com a promulgação do AI-5¹ (Ato Institucional nº5), também em dezembro de 1968.

¹ Medida que concentrou todos os poderes ao Presidente da República, cerrando partidos e organizações, e censura às artes.

Abrigado dentro da instituição Sesc Amazonas, tinha como diretor contratado o paulista Nielson Menão², responsável por conduzir, artisticamente, o jovem grupo ao lado de Aldísio Filgueiras, ator, poeta e agitador cultural.

A primeira montagem foi a partir de um curso básico de teatro, ministrado por Menão. O projeto reuniu jovens secundaristas e alguns comerciários, e após, aproximadamente, um mês de curso, houve interesse em prosseguir enquanto grupo de teatro, pelo apoio institucional do Sesc Amazonas (AZANCOTH; COSTA, 2009).

Eles não usam black-tie, de Gianfrancesco Guarnieri, foi a obra inaugural encenada no primeiro semestre de 1969, no palco do Teatro Amazonas. O texto da peça foi liberado pela censura semanas depois do previsto e, logo em seguida, saiu de cartaz. A encenação teve caráter despojado e não seguiu a linha realista. Movimentos coreografados, rostos pintados de branco e ritmos latinos caracterizaram a trama de Guarnieri, dirigido por Nielson Menão (AZANCOTH; COSTA, 2009).

O passo seguinte, no segundo semestre de 1969, seria a montagem de *Calígula*, seguindo premissas clássicas do que corresponderia uma encenação da obra de Camus. Entretanto, quando tudo já se encaminhava, Aldísio Filgueiras, ator da peça, não suportando ensaiar sob o calor escaldante amazônico, refletiu sobre o lugar e as condições em questão, quando soltou a famosa frase que nomearia a peça: “Como cansa ser romano nos trópicos! [...] Nós não temos imperadores! Temos ditadores cujos súditos são ribeirinhos. Nosso império não é o romano no máximo uma republiqueta de bananas”³. Esse desabafo nos mostra o horizonte de análise do autor e foi a partir dela que houve um movimento de percepção e adaptação da peça condizente com a realidade do grupo.

A ditadura, instaurada em 1964, recrudescia em 1968, e vários foram os episódios de violência e de perseguição. Em Manaus era percebida,

² Nielson Menão é ator e diretor paulista e havia recém chegado à Manaus quando dirigiu o TESC. Sua primeira experiência na cidade foi na direção da peça *O espião*, um dos quadros do *Terror e miséria do terceiro Reich*, de Brecht, com o Teatro Universitário do Amazonas (TUA). Sua bagagem teatral em São Paulo consistia em experiências como ator, além da direção de um grupo de teatro em Presidente Prudente (SP). Em Bauru, também, fez teatro com Mauro Rasi e frequentou a escola de teatro Emílio Fontana.

³ Azancoth e Costa (2009, p.47).

principalmente, pelos cineclubistas que tinham muitos de seus filmes proibidos e até mesmo destruídos. Em relação ao teatro, o cerceamento estava mais presente no centro da cidade, cujos censores - com raro conhecimento de teatro-, se habituavam aos poucos na proibição das peças, pois não era comum, em Manaus⁴, grupos tocarem em temas tão espinhosos que ferissem o brio da sociedade.

A cidade estava em clima de redescoberta pela Zona Franca, alternando entre os episódios de ápices consumistas, após vivenciar períodos de esquecimento e marasmo cultural.

Este cenário possibilitou a mudança dos planos da peça, acarretando na decisão de “Vamos mudar tudo? Avacalhar mesmo?” (AZANCOTH; COSTA, 2009, p.47). E eis o grande trunfo do coletivo, o texto⁵ enviado para a censura foi a dramaturgia original de Camus, que nada parecia ameaçar os interesses nacionais. Ao cargo da provocação cênica estavam Nielson Menão e Aldísio Filgueiras, que fizeram uma releitura tropicalista, a seu modo, da obra. Aprioristicamente, vamos compreender um pouco do que se trata a dramaturgia original.

Calígula de Camus

A peça foi publicada pela primeira vez em maio de 1944 e encenada em 1945 no Théâtre Hébertort, de direção homônima. Faz parte de uma trilogia nomeada por Camus como Ciclo do absurdo, junto com as peças *O estrangeiro* e o *Mito de Sísifo*, preconizando o gênero. *Calígula*, de Camus, é baseado na história do imperador Caio César, mergulha nas questões existenciais, mesmo o autor fugindo do rótulo de existencialista, delineando aspectos humanistas que certamente são reflexo da vida difícil de Camus (CAMUS, n/c). Entretanto, a forma como foi construída a narrativa revela metáforas que performam um mundo sem limites, ou melhor, sob o poder absoluto de Calígula, conhecido

⁴ Foram entrevistadas 28 pessoas para o trabalho de mestrado da autora, e a maioria das entrevistas menciona o fato de que em Manaus a censura agia diferente, no caso, os censores estavam tomando conhecimento do que deveria ser proibido.

⁵ Informação contida na entrevista de Aldísio Filgueiras sobre o TESC para a dissertação. Entrevistadora: Howardinne Leão. Manaus, jan. de 2019.

pela “loucura” que lhe acometeu, passa por cima de todas as leis que estabelecem a ordem, incluindo também o poder divino.

As personagens de Camus demonstram indiferença acerca dos acontecimentos ocorridos ao seu redor – tanto no que se refere ao sentimento amoroso quanto no que diz respeito à morte de pessoas próximas, ao sofrimento ou ao seu próprio infortúnio-, o que indica uma descrença, uma não preocupação de que essa vida seja uma espécie de preparação para outra, como prega o cristianismo. Para Camus, ao admitir a existência do absurdo, o homem vive sua vida, tentando combatê-lo, isso sem a adoção de qualquer espécie de moralidade ou crença, porque, se ele optar por alguma delas, estará sob o jugo de lei e não estará mais livre (SANTOS, 2009, p. 95-96).

A história, em quatro atos, inicia com a morte de Drusilla, irmã por quem Calígula era apaixonado. Diante da finitude da vida, ele passa a refletir sobre o seu poder, pois, embora imperador, existem valores e coisas naturalmente estabelecidas, cujo poder não lhe serve para mudá-las. É neste cenário que passa a querer conquistar a lua obsessivamente.

Após três dias de tais comportamentos estranhos, Calígula retorna as suas tarefas de imperador e pede ajuda a seu fiel servo Hélicon, para obter a lua, vista em algumas interpretações como uma metáfora para Drusilla, o feminino, ou mesmo o impossível. A partir de novas leis que pervertem, sistematicamente, a moral de seus súditos, Calígula passa a controlar a tudo e a todos, inclusive provocando a morte dos que formavam sua cúpula, findando, também, por autodestruir-se, pois, no final, descobre um plano envolvendo sua morte e finda assassinado. “Os homens morrem e não são felizes” (CAMUS, n/c, p. 24,), famosa frase que resume a busca incessante de Calígula e sua revolta metafísica.

Para além de uma interpretação aprofundada da dramaturgia de Camus, o que nos interessa é observar o movimento do TESC ao montar tal obra.

Calígula ou Como Cansa Ser Romano Nos Trópicos

Calígula era um dos autores preferidos de Nielson Menão e uma forma, também, de resolver a questão do numeroso elenco. Como já mencionado, o

que deveria seguir, em uma encenação que corresponderia a uma montagem mais tradicional, conforme a produção se encaminhava, após a provocação da frase célebre, e influenciados também por leituras oswaldianas, seria a necessidade de olhar para sua realidade amazônica. A percepção dessa realidade esteve presente, mas a preocupação de fato, enquanto conteúdo e forma, só se concretizou em trabalhos posteriores, na segunda fase do grupo.

A dramaturgia cênica proposta, de um “império” longínquo, em estado de exceção, ao passo que tudo acontecia com a ebulição da Zona Franca, o consumismo exacerbado e a transformação vertiginosa da cidade, tornou-se fichas condizentes com a nova realidade assumida pelo TESC. E, aos poucos, os sinais de enfrentamento dessas pautas manifestaram-se, com o tempo, cenicamente.

A partir da década de 1960, a aparência de Manaus ganhou aspectos modernos, os casarões antigos tiveram suas faixadas alteradas para dar lugar a lojas de eletrodomésticos; os cinemas foram aos poucos fechados e substituídos por casas bancárias. A cidade encaminhou-se para uma espécie de metrópole provinciana na qual o provincianismo presente nas relações da classe aburguesada e conservadora, ludibriada pelas novas tecnologias, que entupiam as ruas, o marasmo cultural e a força com que alguns grupos ainda resistiam contra um estado autoritário, foi o cenário em que se constituiu a peça (SOUZA, 1984). Neste contexto, “Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos soava como um grito de liberdade e o teatro era um instrumento para isso”⁶.

A peça estreou em 28 de outubro de 1969, no Teatro Amazonas, e causou rebuliço em quem esteve presente. Diante de uma plateia acostumada à passividade, podemos considerar que *Calígula* do TESC surpreendeu em diversos aspectos, como, por exemplo, o jovem elenco de corpos seminus entoava o texto com despojamento, livre de marcações, cuja voracidade juvenil preenchia todo o espaço.

⁶ Citação de Nielson Menão em uma conversa informal dada a autora em setembro de 2019 por meio eletrônico.

Menão revelou⁷ que na peça havia momentos de *happening*⁸, pois as coisas aconteciam, organicamente, dadas às circunstâncias cênicas. Não houve alterações no texto, era o mesmo, dito em diferentes entonações, explicitando o anarquismo cênico.

O período de censura despertava os ânimos para um embate, e, no grupo, ainda não havia uma postura política uníssona e nem tão resolvida, portanto, os pontos de reflexão se limitavam, como já destacado, em um grito, sobretudo estético, que pretendia sacudir e provocar quem assistia. “Seus sonhos irão até onde for sua coragem” (SOUZA, 1984, p. 17), assim estampava o programa de *Calígula*, convocação para o enfrentamento: algo precisava ser feito.

O argumento inicial da encenação adaptada - segundo consta no livro de Azanchoth e Costa (2009) - foi a obsessão de Calígula por um reino de bananas, em busca de uma fórmula para a criação de bananas artificiais:

Hélicon: Não te preocupes, os americanos descobriram a fome artificial, logo não precisarás de bananas.

Calígula: Mas eu quero é um reino fantástico de bananas.

Obs. (dos autores): O tão sonhado reino de bananas seriam os países subdesenvolvidos governados por ditadores militares (p. 48).

Diversas leituras poderiam ser feitas a partir do personagem Calígula, tais como: o controle pelo totalitarismo, o desvelamento de uma sociedade hipócrita em suas próprias leis, a incapacidade do homem diante da finitude da vida. Acrescenta-se, ainda, camadas de crítica sobre a própria região, como a forma em que a Amazônia era explorada, principalmente pelos interesses internacionais. Márcio Souza no livro depoimento *O palco verde*, analisa a encenação da seguinte forma: “no palco, a mixórdia da província e a exposição obscena do autoritarismo. Anarquismo e desespero como erupções da pele, acne adolescente virando política” (SOUZA, 1984, p. 17).

Nesse quesito, era possível ter uma noção dos desejos do TESC a partir do programa da peça: “limpem bem os ouvidos, os olhos, o nariz e a

⁷ Idem.

⁸ *Happening*, segundo o **Dicionário do teatro brasileiro**, é uma manifestação artística de vanguarda que chegou ao Brasil na década de 1960. Ligados ao *pop* e ao neoconcretismo e refere-se a acontecimento, evento. “Num *happening* pode-se mudar a ação à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 165).

boca, que a poluição vem aí. O fogo e o som muito alto e a falta de comida. O seu preço vai ser cobrado pelo progresso” (Idem). O furor juvenil tomava forma no palco, um grito de provocação que chamava a atenção para a realidade. Certamente, a inventividade cênica do grupo não passaria despercebida, embora muita gente tenha achado o discurso, aparentemente, sem nexos, o lado estético inegavelmente chamou a atenção.

Os figurinos se constituíam em vestes romanas feitas com plástico que, em determinados momentos, eram substituídas por aventais também de plástico. Determinadas cenas tinham os atores com o rosto pintado de branco e sobrancelhas destacadas, desfilando apenas com trajes íntimos. Cachos de bananas desciam do urdimento do teatro e eram distribuídos ao público, que assistia de dentro do palco do teatro em formato de arena. Quanto a isso, Souza (1984) comenta que a plateia, tão acostumada a ver teatro de gabinete, se encontrava aturdida diante de tantos acontecimentos. Essa escolha espacial foi um passo importante diante de tudo o que já fora produzido na cidade, do ponto de vista da utilização da caixa preta cênica. A definição do espaço possibilitou o contato direto dos atores com o público, inclusive físico, causando um distanciamento⁹ cênico, além de utilizar uma linguagem coloquial metateatral. Tais escolhas resultaram passos pioneiros em Manaus.

A apresentação recebeu moção de repúdio da plateia mais conservadora, pela Fundação Cultural do Amazonas, visto que o espetáculo ocorreu na ocasião do II Festival de Cultura, promovido pela referida entidade. Segundo Menão, quando a plateia foi convocada a assistir a peça de dentro do palco, o júri estava no camarote e não compareceu ao palco. Logo, as cortinas foram cerradas e eles não assistiram a montagem.

Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos entrou em temporada na quadra de esportes do Sesc, adaptada ao teatro. A partir deste acontecimento, o grupo ganhou fama pela cidade e aproximou diversos curiosos. Houve, também, quem quisesse investir mais na peça por um olhar cinematográfico. O jovem cineasta Roberto Kahané, premiado naquele mesmo

⁹ O distanciamento é válido para qualquer linguagem artística, e no teatro concerne em técnicas anti-ilusionistas que revelam o jogo cênico. Um exemplo anterior à presença dos estudos de Brecht no Brasil (quem popularizou o termo) é a utilização deste recurso por Oswald de Andrade na dramaturgia de *O rei da vela* (GUINSBURG; FARIAS; ALVES, 2009).

ano com seu curta *A coisa mais linda que existe*, como melhor filme regional no I Festival Norte de Cinema Brasileiro, ficou deslumbrado pelo que viu e propôs uma adaptação às lentes.

Figura 1: *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos* (1969)



Fonte: Acervo TESC. Museu Amazônico/UFAM. Manaus, 2019.

Como cansa ser romano nos trópicos ou Como não entendemos nada de nada da vida alheia

O filme longa metragem seria, segundo a definição do próprio diretor, a união de “um ritual afrodisíaco” [...] e a “Anúnciação do matriarcado”, com um orçamento de baixo custo de produção. (AZANCOTH; COSTA, 2009, p. 51). A escolha se deu, à primeira vista, quando Kahané compreendeu a crítica por detrás: “a metamorfose que os rapazes e moças do TESC submeteram o texto de Albert Camus constituiu a demonstração mais lúcida no Amazonas em

termos de criação artística. Eu estava pesquisando uma linguagem nesse sentido devorador do Tesc”¹⁰.

O elenco permaneceria o mesmo da montagem, incluindo Nielson Menão como Calígula. Diversas tomadas foram feitas pela cidade: Teatro Amazonas, praia da Ponta Negra, Avenida Eduardo Ribeiro, etc., revelando a possibilidade de esta ser uma experiência única. Outras peças já foram adaptadas para cinema, como *A falecida* (1965) de Nelson Rodrigues e *Eles não usam black-tie* (1981) de Gianfrancesco Guarnieri, ambas dirigidos por Leon Hirszman, entretanto, nenhuma seguiu circunstâncias tão próximas e viscerais como ocorreu em *Calígula*: mesmo figurino, mesmo elenco, e um argumento elaborado Kahané, o qual defende que: “meu filme é um ensaio fantástico sobre os países subdesenvolvidos e um elogio à mulher” (A CRÍTICA apud AZANCOTH; COSTA, 2009, p. 52).

Infelizmente, embora o filme tenha sido finalizado em termos de gravação - em 16 mm, preto e branco-, não chegou à fase de pós-produção. Na entrevista dada por Kahané, em 2016, ele afirmou que o filme poderia ser finalizado e lançado naquele período: “está rodado, só precisa editá-lo. O filme é de pouco mais de uma hora de duração” (Jornal *Em tempo*, Manaus, 10 de janeiro de 2016). Contudo, não houve mais notícias sobre o trabalho. Segundo sondagens, o alto custo para refazer os áudios que haviam sido perdidos não tornou o projeto viável.

Se o filme tivesse sido lançado entre o final de 2019 e primeiro semestre de 2020, faria cinquenta anos após suas filmagens, e poderia ser celebrado como o primeiro longa-metragem de ficção rodado em Manaus.

Segunda versão de Calígula

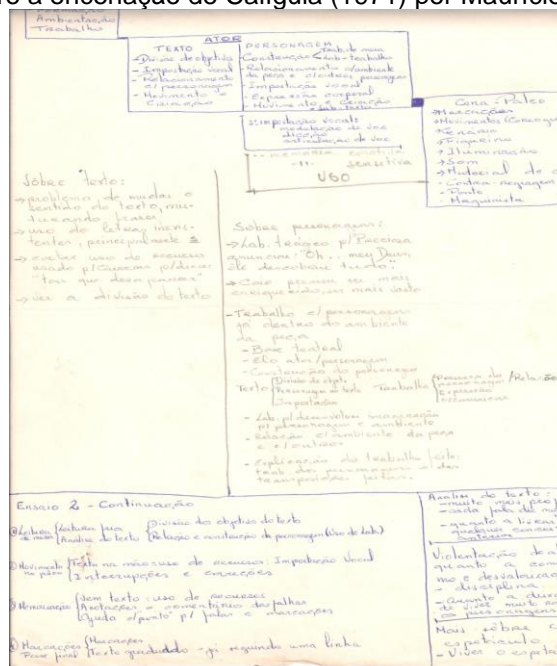
Em 1971, após alguns trabalhos e a conquista de um teatrinho de bolso de aproximadamente cinquenta lugares, o grupo decidiu remontar a peça *Calígula*, absorvendo algumas mudanças, considerando o novo elenco – Aldísio Filgueiras estava neste momento afastado do grupo. Com jovens

¹⁰ Idem.

atores, algumas alterações seriam cruciais e revelariam uma nova abordagem do material.

O caráter festivo da primeira montagem foi substituído por uma linha de encenação mais coerente com o texto original, adotou-se uma construção psicológica das personagens, a exemplo de um caderno de anotações do assistente de direção e também ator da peça Maurício Pollari, no qual é possível observar exercícios de motivação cênica, imaginação, circunstâncias e criação de personagem, seguindo as premissas do sistema stanislaviskiano.

Anotações sobre a encenação de Calígula (1971) por Maurício Pollari



Fonte: Acervo TESC. Museu Amazônico/UFAM. Manaus, 2019.

Segundo Nielson Menão, Maurício Pollari era quem organizava suas elucubrações neste caderno¹¹, pois seu trabalho era muito intuitivo na direção e acontecia na experimentação prática com os atores. No entanto, ele afirmou¹² que a experimentação às vezes era limitada pela disponibilidade de cada um, pois eram jovens e muitos provinham de uma vivência teatral moralista, realizada nos centros paroquiais, logo, Menão configurou a montagem como “mais careta”, sem que isso ganhasse significado pejorativo, mas alia esse fator com a experiência do jovem elenco.

O material em questão foi localizado no acervo do TESC, no Museu Amazônico da Universidade Federal do Amazonas, e nele contém anotações sobre a encenação, e a criação pessoal do ator Maurício Pollari e seu personagem, e a adaptação dramática datilografada na íntegra. Neste último caso nota-se um enxugamento textual.

Na concepção tesquiana, há três atos, enquanto que o original possui quatro atos. No texto do grupo algumas alterações foram feitas para manter no enredo um linguajar cotidiano. Em uma anotação destacada no material, percebem-se alguns dilemas da direção: “problema de mudar o sentido do texto misturando frases; uso de letras inexistentes, principalmente “s”; cortar uso de recurso usado para Quereas dizer: “tens que desaparecer” (uma tentativa de tornar coloquial); ver a divisão do texto”¹³.

É possível observar, analisando esse material, que o processo criativo iniciou apresentando ao elenco como o trabalho seria desenvolvido e como se daria sua condução. O planejamento¹⁴ se constituía em trabalhar o ator sob o texto e a personagem desde sua análise ativa¹⁵, divisão de objetivos, trabalho vocal, relação com o espaço e entre as personagens, criação e o uso da

¹¹ Trata-se de uma fonte primária que será mais bem analisada na dissertação de mestrado da autora.

¹² Citação de Nielson Menão em uma conversa informal dada a autora em setembro de 2019.

¹³ Caderno de Maurício Pollari. Acervo TESC. Museu Amazônico/UFAM. 2019.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Parte do estudo de mesa introduzido pelo Teatro de Arte de Moscou. O termo foi proposto por Eugenio Kusnet após seu trabalho com Maria Knebel (discípula de Stanislávski) na URSS, podendo ser traduzido também como “análise pela ação” (KNEBEL, 2016).

memória emotiva, e recursos do trabalho de Stanislávski¹⁶, revelando as investigações de interesse do grupo.

Pollari afinçou-se, enquanto ator, na escrita de uma gênese bem detalhada de sua personagem Meréia, descrevendo sua história, suas relações sociais, as ações psicofísicas¹⁷ que desenvolveria em cada cena, a caracterização do seu tipo físico como é citado em dado momento: “voz rouca, pastosa, cuspida e alta”¹⁸.

No início do material - que se encontrava fora de ordem -, observa-se uma síntese do que ocorre antes de cada cena, envolvendo as ações e motivações da personagem Mereia: “Cena 2 - Madrugada; passei a noite acordado, sem fazer nada, de bobeira; mas devo mostrar que estou interessado. Movimentos lentos, espaçados, sonolentos”¹⁹. A cena dois se refere a todos do palácio que se encontravam sonolentos e apreensivos pelo sumiço de Calígula. Neste fragmento, identifica-se um exercício de vontade e contra vontade aos moldes stanislavskianos, pois o personagem deve lutar no dia seguinte para manter-se acordado e atento aos assuntos do império, evitando demonstrar cansaço. Esse é apenas um dos vários exemplos registrados no material.

Outro dado interessante da encenação é o gráfico de cena. É possível ver desenhos que identificam o ritmo das cenas e a sua atmosfera no arco dramático. Um exemplo é a trajetória de Calígula e sua mudança comportamental, em que medida ela afeta os outros personagens e qual a intensidade com que isso se revela.

Para apurar as relações entre personagens, além do trabalho de mesa foram realizados laboratórios cênicos com núcleos de atores para desinibição.

¹⁶ Constantin Stanislávski (1863-1938) foi um ator, diretor, professor e pedagogo russo, um dos nomes mais importantes do século XIX e XX por pensar e sistematizar seus estudos para o ator, amplamente utilizados no teatro e também no cinema.

¹⁷ Stanislávski chamava de ações físicas que posteriormente pelos seus estudiosos viraram ações psicofísicas. São ações com motivações psicológicas, ou ainda, em Grotowski: “antes de fazer qualquer coisa, mesmo as ações menores, há um impulso, algo que vem de dentro do corpo e se projeta ao exterior. Quando se projetou para o exterior, virou uma pequena ação. Esse momento é fundamental, quando a ação ainda não era visível, mas já havia nascido dentro do corpo como uma capacidade. O impulso nasce dentro do corpo, é físico e psicológico. Minha pesquisa em torno dos impulsos foi uma continuação dos estudos de Stanislávski” (GROTOWSKI apud VIDOR, 2002, p. 38).

¹⁸ Caderno de Maurício Pollari. Acervo TESC. Museu Amazônico/UFAM. 2019.

¹⁹ Idem.

Eram propostos trabalhos individuais, como no caso do ator Gerson Albano, intérprete de Calígula, em que ele era provocado sobre a descrição de sua personagem, história resumida e sua relação com a peça. Em outros momentos, os laboratórios eram mais físicos, com exercícios desde a respiração, desenvolvimento da imaginação, e relação entre eles. Segundo algumas anotações, alguns sentidos ficavam no campo do racional, sem a sensibilidade do envolvimento: “falta conseguir relacionamento entre eles”²⁰. Infelizmente, até o momento, não se encontrou registros de críticas sobre a segunda montagem que possam balizar se a peça conseguiu, ou não alcançar o que se propôs, nem mesmo Márcio Souza registra no livro *O palco verde* essa experiência.

No que tange ao cenário, havia cubos praticáveis, ao fundo uma águia pintada como símbolo da conquista imperial romana, bem como representação de força e conquista do homem; e ainda um canteiro de flores que separava os atores da plateia, delineando claramente o palco em formato italiano, propondo nesta encenação uma quarta parede (AZANCOTH; COSTA, 2009). As marcações eram firmes e importantes na montagem, prova disso são os desenhos de entradas e saídas dos atores, posicionamento de equilíbrio no palco, revelando verdadeiro cuidado no trato cênico.

No contexto paradoxal em que se encontrava, o TESC objetivava atrair ainda aqueles que se chocaram ao assistir a primeira versão:

E aqui estamos nós mais uma vez atacando de trajes romanos e discutindo problemas tropicais. O existencialismo de Albert Camus não cabe num clima de 30 graus centígrados à sombra [...] Muita gente na primeira montagem se ofendeu com a profanação feita ao texto do existencialista argelino. Tivemos que assinar o texto eu e o Aldísio tais foram as mudanças feitas naquele palavreado todo. E a mensagem, onde está a mensagem? [...] Quem conhece os quadros de Bosch pode me dizer qual é a mensagem? (Programa da remontagem de *Calígula* escrito por Nielson Menão, Manaus, 1971).

²⁰ Uma das anotações de Maurício Pollari referente aos workshops. Acervo do TESC. Museu Amazônico/UFAM. 2019.

Figura 2: Remontagem de *Calígula* no teatrinho do TESC (1971)



Fonte: Acervo biblioteca do Sesc Amazonas. Manaus, 2019.

Novamente Menão afirmou, de modo contundente, o interesse em tocar nos assuntos espinhosos da sociedade manauara, absorvendo o pensamento do autor argelino e revisando-o a partir da perspectiva do grupo. Ainda ao final do trecho, encerra com uma ironia também em relação à primeira montagem, a qual foi mal interpretada. Aliás, a ironia sempre foi um traço presente na personalidade de Menão e na sua encenação.

Não é à toa que o último ato da peça faz alusão ao próprio Festival de Cultura em que receberam moção de repúdio. A cena imitou um Festival de poesias que apresenta poemas sobre a morte. Obviamente, todos eram obrigados a participar, do contrário eram castrados a mando do imperador.

Na cena final, Calígula está a sós com Cesônia, personagem feminina que representa a secretária, mãe, amante, irmã de Calígula. Esta declara seu amor e enquanto discutem entra Hélicon avisando sobre a conspiração contra o imperador. Os soldados Patrícios estão armados e matam Hélicon. Quereas avança em Calígula e o golpeia:

Caio – O mundo perde um grande ator!
Quereas – Ô cara, você não sabe que esta frase é de Nero.
Caio – E o que foi que Calígula disse quando morreu?
Quereas – (Pensa um pouco, e vira-se para a plateia) Sei lá...
Pano.

Algo que acontece, em outros momentos bem marcados da peça, é o diálogo metateatral que rompe a quarta parede, como exemplificado acima. Tal cena final desconstrói o que poderia vir com excesso de dramaticidade e tira a

carga da morte como *gran finale*, revelando a banalidade deste acontecimento. Outro dado interessante é perceber a diferença de algumas falas que são marcadas ora como Calígula, ora como Caio, transparecendo a mesma figura com diferentes facetas. Ao que tudo indica, Calígula está na chave do personagem quase farsesco, delirante, e Caio se aproxima do aspecto humanista do mesmo, bem como está presente nas quebras metateatrais como destacado acima.

A peça, curiosamente, não foi censurada. Segundo Menão²¹, os censores mal sabiam das apresentações, contudo, após ocorrências, ele frequentemente era chamado para depor, e com desenvoltura - de quem ainda não tinha conhecimento das atrocidades que ocorriam no sudeste -, retornava após longas horas.

Consequente a esta experiência, o TESC adentrou em camadas que explicitaram o teor político das peças, como o texto encenado e escrito por Nielson Menão, com pseudônimo de Amazonina Valença, *O funeral do grande morto*, apresentado em 1972, último trabalho do diretor que encerra o primeiro ciclo do grupo. O texto trata do sistema burocrático e do autoritarismo que leva o protagonista até após a morte não conseguir descanso por não se livrar de tal sistema.

Não caberia discutir as etapas seguintes, aqui, e sim o esforço de destacar o percurso genuíno que o grupo trilhou em busca de sua identidade, enxergando os dilemas sociais que os cercava. E ainda que lhes faltassem referências, como apontou Menão em conversa informal, pois se tratava de uma época confusa e contraditória, havia união, vontade e coragem para correr riscos.

Calígula ou *Como cansa ser romano nos trópicos* (trabalho que se desdobrou em mais dois) revelou artistas que, na inércia dos acontecimentos, resolveram revirar do avesso a cidade e seus mundos, não contentes precisavam expurgar, seja em cena ou em uma tela, a não submissão a condições restritivas.

O TESC, por meio desse trabalho, chamou a atenção da cidade, reuniu intelectuais que compareceram para prestigiar, discutir ou simplesmente

²¹ Citação de Nielson Menão em uma conversa informal à autora em setembro de 2019.

conviver com a turma. Eram tempos de mudanças e ainda que a duras penas, a resistência se fez presente. Como foram corajosos esses meninos dos trópicos.

Referências

AZANCOTH, Ediney; COSTA, Selda Vale da. **TESC nos bastidores da lenda**. Manaus: Editora Valer, 2009.

CAMUS, Albert. **Calígula seguido de O Equívoco**. n/c. Tradução: Raul de Carvalho. Livros do Brasil: Lisboa.

FILGUEIRAS, Aldísio. **Entrevista sobre o TESC**. Entrevistadora: Howardinne Leão. Manaus, jan. de 2019.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

KNEBEL, Maria. **Análise-ação**: práticas das ideias teatrais de Stanislávski. São Paulo: Editora 34, 2016.

OLIVEIRA, Luís Henrique. Rodado há 47 anos o filme será editado. **Jornal Em tempo**, Manaus, Caderno Plateia, D1, 10 de jan. de 2016. Disponível em: <https://issuu.com/amazonasemtempo/docs/emtempo-10-01-16>. Acesso em: 27 de nov. de 2019.

SANTOS, Maria Clara. O mito, o imaginário e o absurdo na obra de Albert Camus. **Revista Caderno de letras – estudo literário**, vol. 1, 2009. ISSN 1808-9305. Disponível em: <http://www.revistavoos.com.br/seer/index.php/voos/article/viewArticle/34>. Acesso em: 13 de dez. de 2019.

SOUZA, Márcio. **O palco verde**. Rio Comprido: Marco zero, 1984.

VIDOR, Heloíse. A emoção e o ator: Stanislávski, Brecht e Grotowski. **Revista Urdimento**, n. 4, 2002. 32-42. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/download/1414573101042002032/6737>. Acesso em: 18 de dez. de 2019.

Programas de espetáculos

Programa da peça *Calígula*, adaptação de Nielson Menão e Aldísio Filgueiras. 1971. Manaus: Teatro Experimental do SESC.