

QUEIROZ, Howardinne. **O teatro do TESC: poéticas e perspectivas em cena.** 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: Este artigo visa discutir a produção teatral realizada pelo TESC – Teatro Experimental do Serviço Social do Comércio – AM, de 1968 a 2016, sediado em Manaus e mantido pela instituição Serviço Social do Comércio do Amazonas. A produção do grupo é analisada pela perspectiva da técnica, estética e política adotada, interseccionando essas dimensões para refletir criticamente seu legado. O TESC passou por distintas fases e, neste estudo, nomeamos três principais que se diferenciam pelas propostas executadas. A primeira, associada ao diretor fundador do grupo Nielson Menão, cujo marco foi um período com tendências ao vanguardismo moderno; a segunda, associada a Márcio Souza e sua visão crítica estabelecida com o grupo, e a terceira, marcada pelo retorno após um hiato de 21 anos, com a continuidade de Márcio Souza na direção, até o término definitivo do grupo em 2016. De modo geral, o TESC trabalhou em uma linha crítica sobre os panoramas da região norte, exaltando os mitos indígenas, encenando dramaturgia própria e da literatura mundial. Este artigo pretende debater, pontualmente, as duas primeiras fases correspondentes cuja bibliografia substancial pontua a trajetória do TESC e da região norte. A bibliografia geral conversa com autores que analisam o teatro brasileiro. A metodologia inclui pesquisa de campo *in lócus*, com levantamento teórico, documental e entrevistas com ex-integrantes e artistas da cidade de Manaus, para obtermos diferentes interpretações. O trabalho evoca um registro da trajetória do grupo, a fim de alargar as pesquisas em artes cênicas, reforçando a região norte na história do teatro brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: História do teatro: Teatro brasileiro moderno: Teatro Experimental do SESC AM: região norte.

ABSTRACT: This paper discusses the theatrical production from Teatro Experimental do Serviço Social do Comércio (TESC), based on Amazonas state, from 1968 to 2016, which was hosted in Manaus and maintained by Commerce Social Service Institution by Amazonas. The production of the group was analyzed by the techniques, aesthetics and political perspectives, in order to reflect critically its legacy. This study identified three main phases through TESC, marked by different proposals executed. The first proposal was associated with the founder director of the group, Nielson Menão, whose landmark was a period with tendencies to the modern avant-gardism. The second was created by Márcio Souza and his critical vision established along the group. The final phase was marked by TESC return after a hiatus of 21 years, with Souza in the direction, until its definitive end in 2016. In general, the TESC worked in a critical line on the panoramas of the northern region, exalting indigenous myths while staging its own dramaturgy or worldwide literature. This article discusses the first two phases described above, whose substantial bibliography is composed of the books that point out the trajectory of the TESC and the northern region. The general bibliography talks with authors who analyze the Brazilian theatre. The methodology includes field research in loco, with a theoretical, documentary and interviews with ex-members and artists from the city of Manaus, to obtain different interpretations. The work evokes a record of the trajectory of the group in order to broaden

the researches in scenic arts, reinforcing the northern region in the history of Brazilian theatre.

KEYWORDS: History of theatre: Modern brazilian theater: Northern region: Teatro Experimental do SESC.

O Teatro Experimental do SESC do Amazonas, conhecido como TESC, foi um grupo estabelecido dentro da instituição SESC do Amazonas, com um teatrinho próprio, regido por estatuto, votação e diretor contratado. Seus precursores são o poeta Aldísio Filgueiras, amazonense que participou, também, de outras fases, e o paulista Nielson Menão, que pôde exercer com o grupo suas primeiras experiências na direção.

O TESC foi fundado em 1968, ano de acontecimentos emblemáticos em todo o país e, principalmente, para os artistas que se viram cada vez mais cerceados pela ditadura civil militar com o decreto do Ato Institucional nº 5 – AI-5¹. No mesmo período que o Ato entrou em vigor, aumentando a repressão sobre as manifestações artísticas, em dezembro, o TESC foi criado, a partir de um curso teatral com duração de um mês, realizado por Menão.

Segundo entrevista concedida por Calixto de Inhamuns (2018), ex-ator do TESC na primeira fase, Menão imprimia um magnetismo ao grupo, e com seu bom humor e determinação ganhava a confiança dos integrantes que eram na sua maioria jovens secundaristas. Sendo assim, Menão pôde exercer suas experiências teatrais adquiridas em São Paulo com o grupo amador, que contava com uma pequena verba para a produção subsidiada pelo SESC e o restante organizado de forma coletiva.

A peça de estreia, em 1969, foi um clássico de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black tie*, com estreia prevista para o dia 1º de maio em comemoração ao primeiro ano do grupo. O enredo era pautado na industrialização, realidade emergente desde a criação da Zona Franca de Manaus, em 1967. O cerne temático tratava-se de uma greve de operários fabris, mas a encenação só foi apresentada semanas depois da data almejada. Mesmo com a peça não fazendo parte dos textos proibidos, a censura utilizou

¹ Quinto decreto emitido pela censura que limitava ainda mais a liberdade de expressão, e principalmente, as possibilidades de expressão artística, e de caráter político.

um recurso que se tornou comum na época, retardar o aval das peças. O motivo especulado vem da aproximação do tema com a realidade recente da época, a Zona Franca de Manaus, de 1967, parque que concentra ainda hoje inúmeras fábricas no Distrito Industrial de Manaus.

Um dos destaques dessa montagem é o não realismo trabalhado pela encenação. Palco vazio de objetos e adereços cênicos, os atores tinham os rostos pintados de branco como máscaras, seus movimentos eram coreografados, e tinha como trilha uma musicalidade de cúmbia caribenha, acentuando em tom de tragicomédia (Azancoth; Costa, 2009). Souza (1984) acrescenta que a peça apresentada tinha um sabor de drama alemão do pós-guerra, mas que o ritmo acelerado não permitia comoções, pois fazia jus ao movimento rápido de transformação da cidade a partir das indústrias. Azancoth e Costa (2009) comentam que a peça não tinha tom didático e sim cômico, pois misturava paródias de musicais da MGM ² com cúmbia, produzindo outra leitura às encenações até então feitas do texto de Guarnieri, que segundo o próprio autor, foi a única montagem, até então, não realista de seu texto (Azancoth; Costa, 2009; Souza, 2011).

O segundo passo do grupo se deu de forma mais ousada, no sentido de se apropriarem cada vez mais das correntes que chegavam à Manaus nos anos 70, a passagem do *Living Theatre*, o movimento *hippie* e o da contracultura liderado principalmente pelo Teatro Oficina, faziam a cabeça de muitos dos artistas da cidade:

Aquela época era uma época mesmo de loucura no teatro, o teatro tava endoidando, endoidando é entre parênteses, o teatro tava desbundando, tava tendo uma revolução, mas uma revolução de modos né [...] então quando eu cheguei lá o pessoal tava com a cabeça meia torta viu, era uma coisa! Era um monte de experiência... [...] Às vezes as pessoas falam muito assim da questão ditadura, todas essas coisas assim. Mas tinha horas que você não percebia isso. Era uma coisa tão... era... não é conflito interno, era um momento de comoção interna, a gente tava se encontrando. Não era só uma revolução política, mas uma revolução existencial ³.

Dentro do TESC nem todos tinham esse posicionamento, revelando uma diferença no pensamento artístico que no futuro viria à tona. Eles não eram um grupo de caráter radical, como outros da época, como, por exemplo, o Teatro Oficina; mas o

² *Metro Goldwyn Mayer*, empresa norte americana produtora e distribuidora, que também lançou musicais famosos.

³ INHAMUNS, Calixto de. *Entrevista*. Realizada por Howardinne Queiroz. São Paulo, 2018.

segundo trabalho encenado esteve próximo das vanguardas que ocorriam no teatro realizado no resto do país, com críticas à contracultura, mas com a práxis teatral no mesmo formato de “desbunde”⁴ conforme comenta Márcio Souza (1984).

No ano de 1969, a segunda montagem foi *Calígula*, de Albert Camus. Os ensaios e a produção estavam avançados e seguiam os moldes clássicos conforme a tradição do classicismo textual, mas algo parecia não satisfazer seus integrantes. Em um dos ensaios, em meio do calor tropical, Aldísio Filgueiras, que fazia um dos soldados, soltou a seguinte frase: “*Ufa! Como cansa ser romano nos trópicos!*” (Azancoth; Costa 2009, p. 47), propondo, em seguida, uma mudança radical que fizesse sentido a realidade no Amazonas naqueles anos de ditadura. Foi, então, que Nielson Menão e Aldísio Filgueiras reescreveram o texto que passou a se chamar *Calígula, ou Como cansa ser romano nos trópicos*. A apresentação ocorreu no II Festival de Cultura, promovido pela Federação Cultural do Amazonas. O figurino foi confeccionado, em sua maioria, de plástico o que permitiu facilmente ser tirado para dar lugar às sungas minúsculas dos atores, que encenavam com trejeitos eróticos. Calígula, o imperador romano, se transformava em cena na deusa Vênus, usando uma tanga de banho, um sutiã, flor de plástico no cabelo e um véu negro (Azancoth; Costa 2009).

O espaço cênico surpreendeu a todos por reunir a plateia em cima do palco, em formato de arena, sem cenários, o que permitia uma aproximação íntima, com distribuição de cachos de banana e assentadas no colo do público. Um teatro contracultural que deu início à interatividade entre atores e público na cena manauara. A reação geral pelo espetáculo se dividiu entre ódio pela classe mais conservadora e paixão pelos mais jovens. O TESC não foi premiado, o que causou indignação por parte do diretor que viu no júri uma incapacidade de reconhecimento do novo (adaptação do texto), e a inventividade cênica do grupo. *Calígula* causou tamanho impacto em alguns, que Roberto Kahané, cineasta premiado, quis imediatamente transformar a peça em longa metragem,

⁴ Gíria informal com três denominações mais comuns. Significado 1: Ato de abandonar a luta armada e a militância política, adotando uma postura contracultural de resistência mais pacifista, como a dos hippies. Significado 2: Bagunça, caos, desleixo, o mesmo que não dar atenção. Significado 3: Deslumbrante, encantador, riqueza, magnânimo, beleza surreal. Fonte: <https://www.dicionarioinformal.com.br/desbunde/>. Consulta em: 03 de Novembro de 2018.

incluindo os mesmos atores. O filme ⁵, rodado em preto e branco, também em 1969, nunca chegou a ser exibido, segundo Azancoth e Costa (2009), Aldísio Filgueiras ainda assistiu algumas cenas no copião, mas o entrave financeiro foi o fator que impediu seu lançamento ⁶.

Este espetáculo, ainda foi apresentado novamente em 1971, com alterações na condução da interpretação, para uma linha mais psicológica, e a inclusão de uma nova personagem, resultando em uma encenação mais contida, com a supressão dos cachos de bananas e as sungas da primeira montagem. No cenário, paredes brancas com dois modulares brancos, uma águia ao fundo, como símbolo do imperialismo romano, junto a outros símbolos de imperialismos mais recentes e um canteiro de flores que separava os atores do público (Azancoth; Costa 2009). A direção optou por uma montagem com marcações específicas que obedeciam a um tempo certo. O figurino também foi alterado, com similaridade ao período da antiguidade clássica.

No texto do programa da peça, segundo registram Azancoth e Costa (2009, p. 70) o grupo denota acidez:

Muita gente na primeira montagem se ofendeu com a profanação feita no texto do existencialismo argelino. (...) e aqui estamos nós mais uma vez atacando de trajes romanos e discutindo problemas tropicais. [...] O existencialismo não cabe num clima de trinta graus centígrados à sombra.

De um lado, o grupo refletia seu tempo e os aspectos que os cercavam, o clima ditatorial, as dificuldades do amadorismo, e por outro a arte pela arte que chegava em ondas na década de 70. *Pastum* (1970) e *Mikage, a Longa viagem de um primata* (1971), sintetizaram bem este momento. A primeira peça, censurada, pautou o movimento hippie e as drogas; o salvacionismo do mundo pelo discurso de paz, uma praxe do movimento; fez menções a Hitler, e etc., mas teve apenas duas apresentações clandestinas. A peça *Mikage*, é dividida em 5 atos – viagens, e resume bem como foram utilizadas as técnicas

⁵ A cinemateca brasileira registra o filme em sua base como inacabado, e o ano de 1969 como o ano rodado. Fonte: <bases.cinemateca.gov.br/> Consulta em: 1 de novembro de 2018.

⁶ Em 2016, uma matéria do Jornal *Amazonas em Tempo*, revelou que Kahané pretendia finalizar o filme naquele ano, e dependia apenas da edição. Em busca de matérias sobre o lançamento final, não foram encontrados mais nada sobre o filme. Fonte: Jornal *Amazonas em Tempo*, 10 de janeiro de 2016. Disponível em: <<https://issuu.com/amazonasemtempo/docs/emtempo-10-01-16>>. Consulta em: 01 de novembro de 2018.

grotowskianas que chegavam a Manaus, o caráter ritualístico adotado em cena, marcado pelas expressões corporais dos atores, projeção de slides de fetos, coreografias, e com apenas uma fala em todo o espetáculo. Não havia um enredo claro, eram “viagens” como propõe o grupo, a evolução do homem na terra. Souza ataca pela confusão hermética da peça que não comunicava claramente aos espectadores, e até para o próprio elenco (Souza apud Azancoth; Costa, 2009, p. 68). Em contraponto, Azancoth e Costa (2009) elogiam a beleza e a criatividade visual do espetáculo. Seria o caráter performático ainda não compreendido nos trópicos?

Em 1971, o TESC fez a segunda temporada de *Calígula ou Como cansa ser romano nos trópicos*, quando a passagem do Teatro Oficina pôs em cheque o destino do grupo. O Teatro Oficina passava por uma reformulação ideológica, após a aproximação com o *Living Theatre*, desenvolvendo total recusa ao teatro burguês, configurando na radicalização do coro e a exacerbação das experiências coletivas. O *Trabalho novo*, título desse projeto desenvolvido pelo Teatro Oficina, como é popularmente conhecido, partiu em busca dos diversos “brasis”, por meio de uma série de viagens em lugares “longe dos centros de consumo” intitulada *Utopia - Utopia dos Trópicos*, e Manaus estava no roteiro (Toledo, 2018, p. 91). Três espetáculos que obtiveram sucesso em suas estreias foram apresentados: *Pequenos burgueses*, *O rei da Vela* e *Galileu Galilei*. A proximidade entre os dois grupos gerou conflitos, alguns dos atores queriam o Teatro Oficina como exemplo primordial para os futuros trabalhos, e o restante não concordava com as teorias de Zé Celso. Márcio Souza comenta sobre as encenações: “O rei da Vela era catastrófico, aquele Gorki dava vergonha e o Brecht não passava de um trabalho de amadores no pior sentido da expressão. Como dar ouvidos aos balbucios quase ininteligíveis dessa gente?” (SOUZA, 1984, p. 21). As montagens mal acabadas refletiam a fase crítica que o Teatro Oficina estava passando, renegando seu passado, mas precisando reutilizá-lo para reconstruir novos pilares. “As peças eram chamadas de tralhas e as apresentações vistas como um mal necessário para a construção do Trabalho Novo” (Borghi apud Toledo, 2018, p. 91).

O fato é que alguns membros do TESC seguiram o Teatro Oficina, e os que ficaram tiveram que lidar com a crise estabelecida no grupo. A solução estratégica foi

reunir atores de outros coletivos teatrais da cidade, para “salvar” o grupo, afinal, o TESC tinha um teatrinho próprio, o que para a sobrevivência e vida longa no meio teatral é fundamental. Este episódio marcou a entrada do paulista Calixto de Inhamuns como protagonista do espetáculo *O funeral do grande morto*, de 1972, última montagem com a direção de Nielson Menão. Sobre a peça, Calixto reflete positivamente sua experiência no TESC: “Agora, o Funeral foi um dos melhores trabalhos que eu fiz. Em termos assim de proposta, de resultado, junto do público. Era um trabalho consistente, era um belo trabalho do Nielson como direção, como texto” ⁷.

Diante disso, *O funeral do grande morto* é considerado um trabalho maduro, desenvolvido por Nielson, que possibilitou a união de diversos artistas, como do TAU – Teatro Amazonense Universitário, em torno desse espetáculo, e quem quisesse continuar no grupo teria as portas abertas. Nesse momento, integram pessoas importantes que dariam continuidade e novo fôlego, como Ediney Azancoth, Moacir Bezerra e Stanley Whibbe. A dramaturgia de *O funeral do grande morto* foi assinada por Menão, com o pseudônimo de Amazônina Valença, segundo Calixto, para driblar a censura.

Encenada no teatrinho do TESC, a peça trazia atores uniformizados, despersonalizados, sendo o protagonista identificado como número “UM” e o restante como os “OUTROS”, e estes também se dividiam em outros papéis genéricos como os “arquivistas”, o “supervisor” e o “contínuo”. No cenário havia uma jaula grande, sinos, mesa de escritório, correntes de ferro, dentre outros elementos. O texto tratava da burocratização que impedia o personagem UM de receber um benefício que achava que era justo pelo seu bom comportamento de “cidadão de bem” (Vale; Azancoth, 2009).

Logo após o relativo sucesso, Nielson Menão volta para São Paulo e repassa a direção perante o SESC para Stanley Whibbe. Após isso, outras peças foram encenadas com diretores convidados como Gerson Albano, que dirigiu *As Trompas do Apocalipse*, exercício resultante de um seminário interno de dramaturgia e direção, realizada por Nielson antes de partir; Ediney Azancoth que dirigiu *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa; e

⁷ INHAMUNS, Calixto de. *Entrevista*. Realizada por Howardinne Queiroz. São Paulo, 05 de setembro de 2018.

Stanley Whibbe junto com Ediney Azancoth com *Aprendiz de Feiticeiro*⁸, de Maria Clara Machado.

A próxima experiência do grupo não seria uma peça e sim um show concerto, intitulado *Espinhas do coração* (1973), que reuniu músicas intercaladas e poesias interpretadas pelos atores, com uma nova temporada deste trabalho em 1975. Eis um passo definitivo na carreira de Márcio Souza, que assumiu a direção desse trabalho, dando prosseguimento como diretor fixo e propondo novas provocações ao grupo. É o início da segunda fase do TESC.

Mesmo sem familiaridade com as técnicas teatrais, apenas como espectador crítico, Márcio Souza⁹ vislumbrou no teatro a forma de imergir no seu território novamente: “[...] O teatro poderia ser o caminho para o meu encontro com a região amazônica [...] Através do teatro eu imaginava poder encontrar as respostas que a região levantava e parecia instigar-me” (Souza, 1984, p. 26).

Essa inquietação de Souza se revelaria em todo o processo artístico do TESC. Ele implantou no grupo um sistema de trabalho que auxiliaria nas montagens, priorizando a teoria. Esse sistema consistiu dividir os atores em equipes, para a realização de seminários que levantavam fontes históricas e aprofundavam as temáticas. O primeiro seminário abarcou um apanhado crítico da história do Amazonas na perspectiva dos desdobramentos e escolhas da classe dominante. Essa era a temática envolta no texto que Souza (1984) propunha a ser montado pelo grupo, intitulado *Zona franca, meu amor*, escrito em 1968. É interessante observar uma possível relação com a postura do Teatro de Arena, pela similaridade do mesmo também ter realizado seminários internos, embora Souza afirme que esse modo organizacional surgiu de sua experiência no curso de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, interrompido em 1969.

⁸ O TESC já havia feito dois espetáculos infantis sob a direção de Nielson Menão, *A árvore que andava* (1969) e a *Bruxinha que era boa* (1972). Ver mais em *Tesc nos bastidores da lenda* (Azancoth; Costa 2009).

⁹ Márcio Gonçalves Bentes Souza nasceu no dia 4 de março em 1946, é escritor, dramaturgo, ensaísta, jornalista, crítico de cinema, presidiu a FUNARTE de 1995-2002, na gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso e foi diretor do TESC de 1973 a 2016, ano em que o grupo encerrou suas atividades. Dentre seus livros publicados, destacam-se *Galvez, o imperador do Acre* (1976), *Mad Maria* (1980) com adaptação que virou minissérie da TV da Globo em 2005; *O empate contra Chico Mendes* (1986) e *Silvino Santos, o cineasta do ciclo da borracha* (1996). Fonte: <www.marciosouza.com.br>. Consulta em: 04 de dezembro de 2017.

A dramaturgia ácida sobre a Zona Franca, berço capitalista da economia do estado, fazia duras críticas às mudanças imediatas ocorridas na cidade. No primeiro semestre de 1974, o grupo se deparou com o veto do texto em todo território nacional a uma semana da estreia. Dada à proibição, *A paixão de Ajuricaba* foi apresentada semanas depois ao elenco como alternativa para substituir a peça censurada.

O texto foi concebido com base em um sonho de Márcio Souza sobre o líder indígena Ajuricaba. Segundo Azancoth e Costa (2009), a peça em formato de tragédia amazônica evidenciava o protagonismo do indígena que tanto teve espaço na literatura brasileira, mas colocando-o em nova perspectiva. Com esta peça participaram do Festival de Teatro de Campina Grande, na Paraíba, levando o prêmio de melhor ator, para Moacir Bezerra. Márcio Souza foi aclamado vencedor do prêmio de melhor autor, com 25 anos na época, recebendo críticas importantes, como a de Jefferson Del Rios:

“Ajuricaba” parece, porém, ter sido longamente elaborado [...] A obra tem três qualidades que a recomendam com urgência ao Teatro Nacional: originalidade, qualidade literária e tomada de posição do autor que não se limita a contar os fatos [...] Mesmo estreante, Márcio Souza escapou aos vícios do gênero como o panfletarismo, e dimensionou o drama de Ajuricaba, numa linguagem poética e fiel, ao mesmo tempo, à Amazônia e suas preocupações políticas e sociais (Del Rios apud Azancoth; Costa, 2009, p. 132-133).

A obra é considerada o primeiro grande sucesso do grupo e as futuras montagens mergulhariam de vez no contexto Amazônico, e trariam novas responsabilidades, como os espetáculos *Dessana*, *Dessana a origem do mundo ou o começo antes do começo*, estabelecendo no palco um ritual que abordou a cultura do clã indígena Dessana a partir de sua visão sobre a criação do universo; e o infantil *A maravilhosa estória do sapo Tarô-Bequê*, um mito humorístico de moral Tukana, ambos apresentados em 1975. A crítica de Suely Rolnik, na época professora da Universidade de Paris III, revela o impacto do espetáculo que foi o mais caro do grupo:

A peça “Dessana, Dessana”, com toda certeza causará o maior impacto na Europa. 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 (Rolnik apud Azancoth; Costa, 2009, p.153- 154).

Segundo relatos de Souza, o grupo se relacionou com profundo respeito e cuidado com o mito, para não caírem apenas numa atmosfera mística e sim carregá-la em sua complexidade histórica. Eles realizariam, ainda em 1975, uma nova montagem com

características do “teatro indígena”, com enfoque político no mito de Jurupari. O que o grupo considerou teatro indígena ¹⁰, interpretamos como um teatro de raízes profundas nas mitologias, aproximando ao máximo da essência dos clãs indígenas. Atualmente, o debate sobre representatividade, principalmente no teatro, é uma discussão válida para atualizarmos o que seria o teatro indígena, um teatro sobre índios ou feito por índios? De todo modo, é inegável a importância que o TESC fez e tratou da discussão, dando visibilidade e desbravando os temas que na época não eram pauta do teatro.

A peça intitulada *Jurupari a guerra dos sexos*, foi censurada por conter uma boa dose de erotismo proveniente do mito. O desvio no percurso possibilitou-lhes enveredar por questões intrínsecas da região, com pretensões de abordar o ciclo da borracha, o período de sua decadência e a Zona Franca de Manaus, com uma visão contemporânea sobre esses processos históricos (Souza, 1984).

A peça *As folhas do látex*, de 1976, pautada no ciclo da borracha, foi encenada como *vaudeville*, por perceber que esta forma teatral de números, virtuosos e humor se aproximava ironicamente do painel histórico da região. Com tom ácido e sem complacência com os interesses internacionais e a monocultura do látex, Souza (1984) viu no riso uma arma feroz contra a alienação arrivista, característica assumida em quase todas as suas obras.

Até aquele momento, o TESC, na medida do possível, tinha uma relação harmoniosa com a cidade, mas ao entrar no debate sobre um recorte incipiente da história, muitos foram os incômodos gerados pelo espetáculo. Na opinião do diretor Márcio Souza (1978), o ciclo da borracha foi a época mais controversa e delirante na dita evolução regional, um período que velou a escravidão oculta na extração predatória da borracha, de erosão da cultura regional, que cedeu lugar à europeização dos costumes e ao horror às suas raízes históricas.

¹⁰ Márcio Souza e Aldísio Filgueiras, autores de *Dessana, Dessana ou o começo antes do começo*, se inspiraram em duas folhas de manuscrito e mais de 50 aquarelas do artista plástico Feliciano Lana, da etnia Dessana, que registravam a criação do universo segundo seu povo. Luís Lana, seu sobrinho, foi a Manaus, e ao ver a peça do TESC reconheceu alguns equívocos. À pedido dos autores da peça, reescreveu o mito, que originou o livro *Antes o mundo não existia*, tornando-se o primeiro indígena a ter um livro publicado, e um fenômeno que incentivou a escrita dos povos do Alto Rio Negro. Fonte: Revista ECO 21. Disponível em: <www.eco21.com.br/textos/textos.asp?ID=1143>. Consulta em: 19 de setembro de 2018.

O espetáculo foi recebido pelas famílias tradicionais com total repúdio que, através de uma moção do Conselho Estadual de Cultura, pediu para tirar a peça de cartaz. Essa experiência despertou o desejo do TESC de continuar o caminho de leituras críticas sobre a região Norte. Com este espetáculo foram convidados ao Festival de Inverno de Campina Grande, em julho de 1976, para encerrarem a mostra teatral. Entre o público, duas figuras ilustres: o embaixador Paschoal Carlos Magno e o crítico Yan Michalski. Mesmo se apresentando sem cenário e sem o figurino, foram dignos da seguinte crítica:

Um excelente exemplo do que pode ser uma linha de trabalho adequada a um grupo regional de teatro amador: a linha de investigação em profundidade das contradições fundamentais presentes da história da região, capazes de jogar luz esclarecedora sobre suas condições presentes (Michalski apud Azancoth; Costa, 2009, p. 232).

Crítica semelhante aconteceu no Festival de Salvador pela crítica de Ilka Zanotto, do jornal *O Estado de São Paulo*, elogiando o fôlego, a riqueza e a audácia do grupo em tratar de uma temática tão pertinente, apontando como a apresentação superava grupos de outras regiões. Numerosas críticas e festivais registraram a repercussão nacional do TESC (Azancoth; Costa, 2009).

Esta encenação marcou perseguições políticas e a perda de espaço na mídia pela postura de confronto que adotavam. O bruto rompimento por parte da instituição SESC, em 1980, ainda os fez resistir com recursos próprios, seguindo até 1982, data do último trabalho, *A resistível ascensão do boto Tucuxi*¹¹, dramaturgia de Márcio Souza com título claramente brechtiano. O texto foi inspirado em um candidato populista dos anos 50, que misturava carisma com acepções fascistas. Fato é que o referido candidato foi eleito a governador e reforçou ainda mais a perseguição ao grupo (Souza, 1984).

Um hiato de 21 anos separa a segunda fase tesquiana da terceira. O retorno em 2003 se deu por meio de uma nova gestão da diretoria do SESC, que garantiu a continuidade da direção de Márcio Souza com um elenco renovado. Esse período se

¹¹ O título é inspirado na peça *A resistível ascensão de Arturo Ui*, de Brecht, escrita em 1941 durante seu exílio. Trata-se de uma sátira ao nazismo alemão e a ascensão de Hitler ao poder, realizando em paralelo uma guerra entre gângsteres de Chicago. A temática prenuncia o horizonte de inspiração de Souza.

caracterizou por remontagens da segunda fase; textos clássicos como Shakespeare e Gogol; novas dramaturgias de Márcio Souza ainda na linha crítica e ideológica que manteve o grupo, e autonomia entre os atores que escreviam esquetes, acompanhados por músicos ao vivo no projeto *Sábados Detonados*, dirigido por Souza.

No ano de 2016 (crise política brasileira), a verba que mantinha o grupo foi novamente cortada pelo SESC, causando sua dissolução de modo ainda pouco explicado, encerrando uma trajetória de 48 anos.

O Teatro Experimental do SESC foi um grupo com grande projeção em seus trabalhos contemplados em distintas fases, marcam até hoje o cenário teatral nortista, além de ter servido como escola por onde passaram grandes atores que originaram seus próprios grupos, como Nonato Tavares, importante artista amazonense, fundador da Companhia de teatro Vitória Régia (Borges; Mendonça, 2016). Certamente, deixou um legado de grande importância para a memória teatral, não só nortista, mas também brasileira, um grupo que mergulhou fundo nas suas raízes, desafiando seu passado histórico, propondo metodologias que dessem conta de abarcar sua realidade, junto a ações de vanguarda que inscrevem sua história no moderno teatro brasileiro.

Referências Bibliográficas

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

BORGES, Jony Clay; MENDONÇA, Rosiel. **Nonato Tavares: teatro, memória e resistência**. Manaus: Valer, 2016.

INHAMUNS, Calixto de. *Entrevista*. Realizada por Howardinne Queiroz. São Paulo, 5 de setembro de 2018.

SOUZA, Márcio. **A Expressão Amazonense: Do colonialismo ao neocolonialismo**. São Paulo: AlfaÔmega, 1978.

_____. **O palco verde**. Rio Comprido: Marco Zero, 1984.

_____. *Teatro na Amazônia: os dois territórios culturais*. Revista Ensaio geral, Belém, vol. 3, n.5, jan-jul|2011.

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. Tese (doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo 2018.