



**TEATRO EXPERIMENTAL DO SESC:
Arte, Política e Resistência no Coração da Amazônia**

THE EXPERIMENTAL THEATER OF SESC:
Art, Politics, and Resistance in the Heart of the Amazon

Howardinne Leão

 <https://orcid.org/0009-0006-3451-516X>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.8010

**Teatro Experimental do SESC:
Arte, Política e Resistência no Coração da Amazônia**

Resumo: Este estudo investiga as práticas artísticas em Manaus, com foco no Teatro Experimental do SESC Amazonas (TESC), grupo que atuou entre 1968 e 2016 e se destacou por seu projeto cênico inovador e sua capacidade de atravessar diferentes períodos políticos, alcançando projeção nacional. A pesquisa introduz o tema por meio de leituras essenciais — ainda escassas — sobre a produção teatral manauara e exemplifica peças encenadas pelo TESC até meados dos anos 2000, permitindo ao leitor compreender sua trajetória de resistência. Fundamentado em o trabalho utiliza a história oral como ferramenta metodológica central, complementada por documentos históricos, registros de apresentações e publicações do grupo. Essa abordagem amplia o diálogo com os autores nortistas Márcio Souza, Selda Vale e Ediney Azancoth, cujas obras são essenciais para compreender o contexto cultural e político em que o TESC se inseriu. O trabalho demonstra como o TESC utilizou o palco como espaço de resistência e expressão, tanto durante os anos de repressão da ditadura militar quanto no período de redemocratização, enfrentando desafios culturais específicos da região amazônica. Ao promover uma perspectiva crítica e pioneira sobre os processos históricos locais, o grupo consolidou-se como um agente transformador, cuja atuação reverberou além das fronteiras regionais. A pesquisa também evidencia a importância de resgatar e valorizar as contribuições artísticas do Norte do Brasil, frequentemente negligenciadas na historiografia teatral nacional. Justifica-se, assim, a necessidade de democratizar e enriquecer a historiografia teatral brasileira, incorporando as vozes e experiências de grupos como o TESC. Ao fazer isso, este estudo não apenas preenche lacunas historiográficas, mas também oferece novas perspectivas sobre o papel do teatro como ferramenta de resistência cultural, contribuindo para a preservação da memória teatral de Manaus e para a valorização da diversidade cultural do país.

Palavras-chave: teatro amazônico; teatro nortista; teatro de resistência; tradição teatral.

**The Experimental Theater of SESC:
Art, Politics, and Resistance in the Heart of the Amazon**

Abstract: This study investigates artistic practices in Manaus, focusing on the Experimental Theater of SESC Theater (TESC), a group active from 1968 to 2016 that stood out for its innovative theatrical project and its ability to navigate different political periods, achieving national recognition. This research introduces the theme by essential—yet still scarce—readings on theatrical production in Manaus and examines plays staged by TESC up to the mid-2000s, enabling readers to understand the group's trajectory of resistance. Grounded in cultural and theatrical studies, this research employs oral history as a central methodological tool, complemented by historical documents, performance records, and publications by the group. This approach expands the dialogue with northern Brazilian authors such as Márcio Souza, Selda Vale, and Ediney Azancoth, whose works are essential to understand the cultural and political context of TESC. This study shows how TESC used the stage



as a space for resistance and expression during the years of repression under the military dictatorship and throughout the redemocratization period of Brazil, facing cultural challenges that are specific to the Amazon. By fostering a critical and pioneering perspective on local historical processes, the group established itself as a transformative force whose impact extended beyond regional borders. This research also highlights the importance of retrieving and valuing the artistic contributions of northern Brazil, which are often overlooked in national theater historiography. It thus underscores the necessity of democratizing and enriching Brazilian theater historiography by incorporating the voices and experiences of groups such as TESC. In doing so, this study addresses historiographical gaps and offers new perspectives on the role of theater as a tool for cultural resistance, contributing to the preservation of the theatrical memory of Manaus and the appreciation of the Brazilian cultural diversity.

Keywords: amazonian theater; northern theater; resistance theater; theatrical tradition.



1 Introdução

O teatro na Amazônia, muitas vezes negligenciado na historiografia teatral brasileira, carrega uma trajetória expressiva. Entre os grupos representantes da região, destaca-se o Teatro Experimental do SESC do Amazonas (TESC), cuja atuação atravessou diferentes períodos políticos, reafirmando o palco como espaço de expressão e luta. Este artigo busca lançar luz sobre a importância do TESC, analisando algumas de suas montagens para evidenciar como suas práticas cênicas desafiaram tanto a repressão quanto os dilemas do sistema democrático, reafirmando o teatro como ferramenta de transformação social.

Fundado em dezembro de 1968 como um projeto do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio do Amazonas (SESC), em um período de recrudescimento da ditadura civil-militar, o Teatro Experimental do SESC (TESC) destacou-se como uma das iniciativas teatrais mais significativas de Manaus, notabilizando-se especialmente por suas ações de resistência cultural durante os anos de repressão.

Além de narrar episódios significativos do TESC, este trabalho justifica-se por estabelecer um diálogo entre os estudos teatrais do Norte do país e a historiografia teatral brasileira, contribuindo para sua democratização e enriquecimento. Para tanto, buscamos visibilizar autores e práticas cuja bibliografia ainda é escassa ou pouco difundida, preenchendo lacunas importantes no campo dos estudos teatrais.

A escolha do título *Teatro Experimental do SESC: Arte, Política e Resistência no Coração da Amazônia* busca enfatizar o papel central do TESC não apenas na capital, Manaus, mas como um símbolo de resistência cultural e artística que reverbera por toda a Amazônia. O termo “coração” remete à ideia de um núcleo pulsante, que, embora geograficamente localizado na capital, irradia influências e inspirações para outras regiões, conectando-as a uma rede mais ampla de produção teatral. O TESC, ao longo de suas distintas fases, manteve-se irreverente e engajado, enfrentando as questões políticas de seu tempo com audácia e criatividade.

Localizado no Centro da cidade, dentro das instalações do SESC, o pequeno teatro de SESC, inaugurado em 1970, tornou-se um ponto de encontro cultural que refletiu as complexidades do período. Essa proximidade criava uma dinâmica de colaborações frutíferas entre diferentes artistas e linguagens, mas também gerava tensões, especialmente quando os objetivos artísticos do grupo colidiam com as diretivas mais conservadoras da instituição.

Em sua primeira fase, o grupo confrontou o teatro convencional vigente em Manaus, ousando em encenações que desafiavam as expectativas do público e as normas estabelecidas. Com a entrada de Márcio Souza, o TESC adotou uma linha mais politizada, conectando-se diretamente às questões regionais e nacionais. Dois objetivos centrais guiaram sua atuação nesse período: a “defesa da liberdade de expressão no Brasil”, uma necessidade premente desde a fundação do grupo em 1968, no contexto da ditadura civil-militar, até sua interrupção em 1982; e a “defesa da



cultura amazônica”, frequentemente relegada ao abandono e ao extermínio diante da exploração colonialista. Como destacado na introdução do livro “Teatro indígena do Amazonas”, o grupo assumiu essas pautas em seu trabalho (Souza, 1979, p. 3).

Essa dualidade de objetivos reflete a ambição do TESC de transcender a limitação de um grupo regional, ao mesmo tempo em que respondia à urgência política de produzir arte no Norte do país. Ao colocar a questão indígena no cerne de seu discurso, o grupo não apenas denunciou o avanço social predatório, mas também reafirmou a importância da Amazônia como espaço de resistência e identidade cultural. Assim, o TESC consolidou-se não apenas como um grupo teatral, mas como um agente transformador, cujo legado continua a inspirar e influenciar as gerações seguintes. Dessa forma, o título reflete a importância do TESC como um catalisador de transformações culturais e políticas, situado no centro simbólico e geográfico da Amazônia.

A metodologia adotada neste estudo parte da minha dissertação de mestrado, baseando-se na história oral e na análise de documentos históricos¹. Foram realizadas entrevistas com artistas e membros do grupo, complementadas por fontes primárias como registros de apresentações, publicações do TESC e documentos arquivísticos (todos físicos²). Essa abordagem multifacetada permite reconstruir a trajetória do TESC de maneira mais abrangente e contextualizada.

Para compreender a trajetória de um grupo tão longo, recorreremos a teorias que destacam a importância da memória na construção do conhecimento histórico. Em consonância com Peter Burke (2000), o historiador cumpre uma função primordial ao servir como um lembrete dos eventos e processos que moldam a cultura. Nesse sentido, a história oral emerge como uma ferramenta crucial, permitindo-nos instigar, reavaliar e confrontar dados provenientes de fontes primárias e secundárias. Como destacou o professor e pesquisador Carlos Sebe (2005), a história oral oferece um acesso único às vozes e perspectivas daqueles que vivenciaram diretamente os eventos, fornecendo uma dimensão pessoal e subjetiva que enriquece a compreensão histórica. Segundo Sebe, “a história oral permite um acesso único às vozes e perspectivas daqueles que vivenciaram diretamente os eventos, fornecendo uma dimensão pessoal e subjetiva que enriquece a compreensão histórica” (Sebe, 2005, p. 87). Essa abordagem contrasta com as narrativas oficiais, frequentemente marcadas por uma visão progressiva e linear da história, que tende a desconsiderar processos alternativos e subjetivos.

Complementando essa perspectiva, o psicólogo social Domenico Unhg Hur (2013, p. 181) argumenta que a memória opera por meio de “fluxos temporais, dissimétricos e coexistentes”, o que nos permite transcender explicações únicas e contínuas dos fatos. Ao adotar essa visão, acessamos uma multiplicidade de temporalidades e subjetividades que enriquecem a análise histórica. Portanto, pensar a historiografia teatral de Manaus significou unir múltiplas fontes, incluindo as

1 A dissertação de mestrado em Artes Cênicas, defendida em 2020, pela Universidade de São Paulo, aborda a trajetória do TESC analisando amplamente todas as suas fases e contém todas as entrevistas na íntegra. Ver mais: (Leão, 2020).

2 Infelizmente não há nenhum *site* oficial do extinto grupo. Existe ainda a página do *Facebook*, mas está desatualizada: <https://www.facebook.com/share/g/18V1vkNn7J/>.



memórias daqueles que viveram esses tempos. Essa abordagem é especialmente relevante diante da ausência ou precariedade dos acervos dos grupos teatrais, da escassez de bibliografia específica e da existência de dados publicados que, muitas vezes, se mostram contraditórios³.

O desejo por desbravar o cenário artístico de Manaus, especialmente o teatro, surgiu de uma experiência⁴ vivenciada em 2014. Artistas do Sudeste, curiosos sobre a produção teatral⁵ na capital do Amazonas, me fizeram várias perguntas instigantes: quais eram os principais autores e experiências cênicas que norteavam o teatro na cidade? Como funcionava a manutenção dos grupos? A atmosfera da floresta, entendida por muitos como mítica, influenciava de alguma forma o fazer artístico?

Após debater tais indagações com outros artistas manauaras, evidenciou-se que muitos compartilhavam das mesmas lacunas: o desconhecimento da história teatral de Manaus, isto é, a sua própria história. Essa constatação trouxe a necessidade de uma investigação mais aprofundada e contextualizada sobre as práticas teatrais na cidade. Era crucial desenvolver uma compreensão que valorizasse a especificidade cultural e geográfica da região, reconhecendo as influências e as particularidades do fazer artístico. Consequentemente, tornou-se necessário olhar para o passado.

As leituras que sustentavam o cenário teatral de Manaus, embora limitadas e escassas, serviram como ponto de partida essencial em minha pesquisa de mestrado, possibilitando um aprofundamento nesta investigação e uma exploração mais detalhada da história do teatro local. Ainda que insuficientes para uma compreensão completa, essas fontes ofereceram uma base inicial fundamental. Com isso em mente, apresentamos a seguir uma bibliografia selecionada, que servirá como guia introdutório para aqueles que desejam conhecer melhor o panorama cultural do Amazonas.

Os livros, resultado da parceria de Ediney Azancoth e Selda Vale, são considerados os únicos registros que retratam panoramicamente a cena teatral amazonense desde a segunda metade do século XX. Divididos em dois volumes complementares, “Cenário de Memórias” (2001) e “Amazônia em Cena” (2014), o primeiro oferece um panorama dos primeiros grupos e casas de teatro da cidade, revelando uma lacuna significativa na produção teatral durante a década de 1930.

3 Durante a pesquisa de mestrado, notou-se que algumas informações referentes ao TESC publicadas nos livros de Selda Vale e Ediney Azancoth (2001; 2014), tinham versões dúbias, ou dados controversos, ampliando a necessidade da realização das entrevistas. O grupo na época já não possuía *site* ou rede social oficial.

4 Me formei na primeira turma de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas, em 2014, e cheguei à capital paulista no mesmo ano. Ao explicar aos colegas artistas recém-conhecidos de onde eu vinha, percebi que muitos faziam perguntas que revelavam uma visão exótica e um desconhecimento sobre a região.

5 Embora o teatro amazonense ainda esteja majoritariamente concentrado na capital, é importante ressaltar que as produções do interior do Estado, embora esporádicas e ainda não configuradas como um movimento teatral consolidado, têm demonstrado potencial criativo e relevância cultural. Aos poucos, esse cenário vem se transformando, especialmente com a atuação da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) na interiorização de ações culturais e formativas. Grupos como o Olha Já, de Parintins, e a Companhia D’art, de Manacapuru, destacam-se como iniciativas proeminentes, embora ainda dependam de datas comemorativas ou de maior apoio institucional para se firmarem. Essa dinâmica reflete tanto os desafios logísticos e estruturais enfrentados pelas regiões interiores quanto a necessidade de políticas públicas que fomentem a descentralização das atividades culturais no Estado.



O segundo volume enfoca os grupos que surgiram na contemporaneidade, acompanhando as transformações da cidade. Ambos os livros destacam figuras importantes para o movimento teatral, como o próprio autor e ator Ediney Azancoth⁶, ainda desconhecido por muitos artistas. Vale salientar que a história de Ediney se entrelaça de diversas formas com o teatro manauara: no movimento de teatro universitário, no grupo TESC, no cineclubismo e em tantas outras iniciativas culturais. Essas leituras possibilitam a compreensão do cenário teatral que precedeu o TESC, permitindo situá-lo como um verdadeiro “divisor de águas” em sua trajetória, conforme ressaltam os próprios autores.

Selda Vale e Ediney Azancoth seguiram a parceria produtiva ao publicar o livro “TESC: Nos Bastidores da Lenda” (2009), uma obra fundamental que oferece um registro abrangente da trajetória do grupo, cobrindo seu percurso até 1982. No entanto, a obra deixa lacunas em relação aos anos posteriores, o que não diminui sua relevância, já que apresenta informações detalhadas e inéditas sobre o período abordado. Foi justamente essa publicação que despertou meu interesse em revisitar os fatos ainda pouco explorados ou imprecisos, especialmente no que diz respeito às décadas seguintes.

Adotando uma abordagem acadêmica, este estudo busca preencher essas lacunas, propondo uma análise mais detalhada e rigorosa da história do TESC, estendendo-se até os anos 2000. Ao fazer isso, pretende-se não apenas complementar o trabalho pioneiro de “Nos Bastidores da Lenda”, mas também oferecer novas perspectivas sobre a evolução do grupo, suas contribuições artísticas e seu papel no cenário cultural amazônico.

O livro “No palco nem tudo é verdade” (1993), de Azancoth, é uma biografia que combina suas memórias pessoais com a história teatral de Manaus. Funcionando como um diário dos grandes acontecimentos que marcaram sua vida, ele nos conduz por sua adolescência na cidade, revivendo suas aventuras em cinemas, circos e nos mostra uma Manaus esquecida, marcada por apagões elétricos. Por meio dele, é possível conhecer o movimento de teatro estudantil e as viagens do TESC pelos festivais, narradas através de anedotas singulares.

“O Palco Verde” (1984), de Márcio Souza⁷, um autor essencial para a compreensão do TESC e da Amazônia, pode ser lido como um manifesto pessoal de Souza, relatando suas experiências como diretor e dramaturgo no Teatro Experimental do SESC Amazonas e relatando as dificuldades enfrentadas durante a ditadura civil-militar com a chegada da Zona Franca⁸. Seu olhar oferece uma perspectiva única sobre o grupo. Suas principais obras estão reunidas nos volumes “Teatro I” e “Teatro II” (ambos de 1997) e em “Teatro Indígena do Amazonas” (1979),

⁶ Ediney Azancoth foi professor, ator, diretor, escritor e dramaturgo, conhecido por sua significativa contribuição ao teatro amazonense. Participante de diferentes movimentos culturais de Manaus, destacou-se no Teatro Experimental do SESC Amazonas.

⁷ Foi escritor, ensaísta, diretor, dramaturgo, ex-diretor da FUNARTE e cineasta amazonense. Principal figura de liderança do TESC a partir de 1974 até o seu encerramento em 2016.

⁸ A Zona Franca de Manaus (ZFM) é uma área de livre comércio criada em 1967 para promover o desenvolvimento econômico da região amazônica. Oferece incentivos fiscais, como isenção de impostos, para atrair empresas e investimentos.



um compilado de dramaturgias por temática, onde contém *A Paixão de Ajuricaba*, primeira obra teatral do autor.

Já “O Mostrador da Derrota” (2013), de Marcos Frederico Krüger e Alisson Leitão, reúne ensaios que exploram a literatura de Souza, com destaque para uma análise aprofundada de sua peça mais conhecida, *A Paixão de Ajuricaba* (1974). A obra examina a trágica história do herói indígena Ajuricaba, abordando temas como os efeitos do colonialismo e as reverberações da ditadura no contexto amazônico. Além disso, os autores investigam as figuras míticas presentes na peça e a habilidade de Souza em mesclar ficção e história, marcando sua narrativa com o humor ácido que caracteriza sua escrita.

Além do teatro, Márcio Souza oferece um panorama abrangente da Amazônia em “Breve História da Amazônia” (2009). Destacamos essa obra, pois engloba desde a ocupação dos primeiros nativos, passando pelo processo de colonização, o ciclo da borracha, somados aos projetos de expansão como a Rodovia Transamazônica, até a instalação da Zona Franca de Manaus, em 1967. Tratou-se de um esforço significativo para compreender a história da ocupação Amazônica, um excelente guia sobre a região. Outro clássico, mas com edição esgotada é “A Expressão Amazonense: do Colonialismo ao Neocolonialismo” (1978) onde Souza faz uma análise crítica dos processos históricos e da modernização de Manaus, abordando mudanças socioculturais e políticas.

Essas publicações não interessam apenas a historiadores, antropólogos e sociólogos. Elas também foram fundamentais para o desenvolvimento de muitas peças do TESC, como o espetáculo musical *As Folias do Látex* (1976), escrito e dirigido por Souza. Esse enredo, permeado por humor e irreverência, utilizou recursos do teatro de revista para denunciar aspectos trágicos do ciclo da borracha, período áureo da cidade na *Belle Époque*.

As referências comentadas contribuíram para entender a inserção de Manaus em um contexto cultural, político e sociológico, oferecendo pistas essenciais para aprofundar as inquietações iniciais. Os estudos reunidos por Souza, que moldaram a base ideológica do TESC, refletiram essa influência em seus trabalhos. Ao destacar tais fontes, evidenciamos o *déficit* de publicações sobre o teatro manauara e a necessidade de ampliar a discussão. A ausência de autores canônicos sobre essa região perpetua a falsa ideia de que não há produção teórica relevante, ocultando um silenciamento histórico.

Sábato Magaldi, em “Panorama do Teatro Brasileiro” (2004), reconheceu a impossibilidade de abranger todos os fenômenos teatrais do país devido à sua extensão. Na conclusão do livro, Magaldi mencionou brevemente Márcio Souza como um dos expoentes promissores das tendências contemporâneas: “Dentre os autores mais promissores e representativos das novas tendências, destaco a contribuição de Márcio Souza, cuja obra reflete a complexidade cultural da Amazônia” (Magaldi, 2004, p. 321). Esse reconhecimento de Magaldi sublinha a importância de se iluminar as fontes e as produções teatrais da região Norte.



Diante dessas iniciativas, o desejo de resgatar os ecos do passado, considerando sujeitos e fatos que permaneceram à margem das narrativas oficiais, encontra respaldo nas reflexões de Walter Benjamin em suas “Teses Sobre o Conceito de História” (1940). Benjamin nos convida a questionar e revisitar o passado com um olhar contemporâneo, destacando a importância de trazer à tona experiências silenciadas que, ao mesmo tempo, iluminam aspectos fundamentais do nosso presente. Benjamin argumenta que:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso (Benjamin, 1987, p. 224).

Consonante a isso, o historiador Marc Bloch, em “Apologia da História” (2001), conclui que os documentos não falam por si, mas precisam ser interrogados; somos nós que realizamos sua análise. Para Bloch: “O bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está sua caça” (Bloch, 2001, p. 54). Isso implica que a história não é um simples registro de fatos, mas uma construção ativa.

Nosso objetivo é, portanto, abrir caminho para novas interpretações que ampliem a compreensão sobre a complexidade dessas experiências históricas, por meio do TESC, e seu impacto no presente. A seguir, concentraremos nossa análise no Teatro Experimental do SESC do Amazonas, reconhecido como um expoente do teatro nortista. O grupo não apenas alcançou projeção nacional, mas também desempenhou um papel pioneiro ao abrir caminho para as gerações subsequentes no cenário teatral da região.

2 Nos bastidores da lenda tesquiana

A abordagem filosófica que contribuiria para a ideologia do TESC era formada por uma juventude que buscava explorar questões humanas profundas, mas também se esforçava para transcender o realismo tradicional, conforme expresso por Décio de Almeida Prado: “tentava-se transfigurar em poesia dramática as análises psicológicas e as explicações sociais” (Prado, 1996, p. 49). Segundo Aldísio Filgueiras (1972), participante do TESC, a juventude amazonense, à época, estava imersa em uma efervescência cultural influenciada diretamente por movimentos contemporâneos de cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Nova York e Londres. Essas tendências incluíam o crescimento da contracultura, os efeitos do tropicalismo baiano, o trabalho cinematográfico de Glauber Rocha, a redescoberta da antropofagia de Oswald de Andrade pelos poetas concretos de São Paulo, e as narrativas disruptivas do cinema novo brasileiro, exemplificada na obra de Rogério Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha*.



Consideramos que o Teatro Experimental do SESC (TESC) foi definido por um *ethos*⁹ de resistência, irreverência e engajamento. Alguns membros, já envolvidos com outros movimentos da cidade eram mais ativos politicamente, como Filgueiras: “Nós chegamos ao teatro pela política, porque éramos todos jovens e magros, adolescentes ou pós-adolescentes, em 1968 eu tinha 21 anos [...] nós tínhamos uma preocupação com o social” (Filgueiras, 2020). Nem todos os participantes tinham as mesmas aspirações, como veremos adiante, entretanto, nesse contexto de repressão, o TESC proporcionou um espaço para a expressão artística livre. Isso moldou a identidade do grupo e orientou suas produções, frequentemente desafiando as normativas e as limitações impostas pelo regime autoritário.

O paulista Nielson Menão, que já estava na cidade e havia dirigido uma montagem de sucesso do Teatro Universitário do Amazonas (TUA), em 1967, foi quem assumiu a direção do grupo. Menão era o único com experiência e certa formação teatral, e juntos dos partícipes levou adiante a proposta de se tornarem um grupo amador com apoio institucional do SESC. A primeira encenação foi *Eles Não Usam Black-Tie*, 1969, de Gianfrancesco Guarnieri. Na análise de Márcio Souza, “era uma montagem despojada, sem cenários ou objetos de cena. O elenco portava uma maquiagem carregada, quase uma máscara e o ritmo da encenação era rápido” (Souza, 1984, p. 14). Tal forma inventiva foi assumida pela direção de Nielson Menão na condução dos atores como uma necessidade, visto que a maioria nunca havia feito teatro. O resultado surpreendeu a plateia manauara.

Embora o contexto da época demandasse resistência contra as pressões do autoritarismo, as convicções políticas não eram unânimes. Segundo Carlos Michiles (1979), ator do grupo na fase inicial, o pensamento tesquiano era caracterizado por um “liberalismo eclético e escorregadio”. Ou seja, não se tinha muita clareza sobre a perspectiva política do grupo, mas a luta contra a repressão do Estado era o que os mantinha afinados em busca do que seria um trabalho “político-estético”. Tal contradição é expressa pela declaração de Menão (2019):

E imediatamente eu peguei a peça “Eles não usam black-tie” e falei: “É isso aqui, vamos levar isso para frente”. E aí [...] eu comecei a aprender a fazer teatro, o teatro que eu procurava de repente. Então era isso, era experimentando. O ator que eu tenho é esse, e aí? Ele não pode ser ator? Pode! Claro que pode. [...] E o Aldísio entendeu isso logo. O Aldísio é que era o intelectual da turma, eu era puro delírio, era “porra louca” – a gente chamava de “porra louca” na época. Eu não racionalizava as coisas, eu queria era acabar com o sistema, essas coisas malucas, mas foi ótimo, foi muito bom (Menão, 2020).

Havia uma luta da classe artística contra o autoritarismo e o provincianismo que dominava a cidade. No entanto, Souza (1984) indica que essa postura era mais uma atitude do que uma posição crítica. Tudo isso se alinhava nas experiências efervescentes vividas pela juventude do período.

9 No contexto deste artigo, o termo “*ethos*” é empregado para descrever o conjunto de valores e normas que definem o caráter do TESC. Segundo Aristóteles, *ethos* é um meio persuasivo de influência baseado no caráter percebido do falante ou escritor. No caso do TESC, isso reflete sobre o compromisso do grupo com a resistência cultural e a promoção de mudanças sociais (Aristóteles, 2017).



O projeto estético do TESC, alimentado por todas essas questões, concretizou-se na estreia de *Eles Não Usam Black-Tie* e, em seguida, de *Calígula ou Como Cansa Ser Romano nos Trópicos* (versão de 1969). Posteriormente, viria *Pastum*, em 1970, e *Mikage, a Longa Viagem do Primata*, 1971, todas criações de Nielson Menão. Essas últimas deflagravam o lado mítico, experimental, alimentadas pelo movimento *hippie* e a performance que chegava com vigor por grupos como o *Living Theatre*. A metáfora e a expressão corporal também foram recursos muito explorados para burlar a censura.

Nielson Menão (2020) afirma que a proposta do TESC era dinâmica, moldada pelas experiências e pelo sentido do trabalho que surgia na prática, característica marcante da primeira fase do grupo. A plateia, por sua vez, vivenciava novas experiências sensoriais e imagéticas de forma pioneira. O isolamento geográfico de Manaus fazia com que as teorias e tradições teatrais chegassem de maneiras diversas, gerando interpretações únicas e ganhando novos significados quando aplicadas na prática. Esse objetivo foi levado ao extremo nas montagens realizadas pelo grupo.

Um exemplo icônico dessa abordagem é a montagem *Calígula ou Como Cansa Ser Romano nos Trópicos* (1969), dirigida por Nielson Menão, que encapsula a discussão interna do grupo de maneira irreverente e poética.

3 O exemplo do irreverente *Calígula*

Em Manaus, do ponto de vista cênico, as peças frequentemente exploravam a relação entre ator e espectador de forma frontal, com exceção das encenadas nas ruas ou em locais alternativos que eram experiências isoladas. Esse aspecto muda quando, em *Calígula ou Como Cansa Ser Romano nos Trópicos*¹⁰, o palco se apresenta nu e a plateia vive a encenação de dentro, acomodada em pequenas arquibancadas. Por meio de fotos, é possível notar que o cenário era composto por escadas e tabladados que criavam diferentes níveis, formando pontes para os atores interagirem com a plateia. O texto, mais uma espécie de roteiro, foi criado por Aldísio Filgueiras e Nielson Menão, configurando uma adaptação do original *Calígula* de Albert Camus, escrita entre 1938 e 1939. O grupo tentou repetidas vezes ser fiel ao original, mas segundo Costa e Azancoth (2009), vestir roupas gregas abaixo de um sol tropical de 40 graus na periferia do Brasil não fazia sentido, sobressaindo no ensaio a famosa frase dita por Filgueiras: “Ufa, como cansa ser romano nos trópicos”. Elementos da narrativa original permanecem, mas o império de Calígula cedeu lugar a uma república de Bananas e quinquilharias, fazendo alusão às novidades trazidas pela Zona Franca, instaurada em 1967.

10 Elenco: José Fernandes Jr. (Calígula), Gerson Albano (Caio), Luiz Phelipe (Múcio Lépido), Maurício Pollari (Mereia), Fábio Marques (Preciosa), Ivone Castro Menão (Cesônia), Ilka de Castro (Guarda), Isabel Iolanda (Guarda), Custódio Rodrigues (Quereias), Carlos Michiles (Cipião), Áureo Márcio (Esposa de Múcio) e Lucilene Guimarães (Etiópe). Temporada de 1971 (Vale; Azancoth, 2009, p. 70).



Nos rostos de todos os personagens formava-se uma máscara branca feita de *pancake*, com ênfase nas sobrancelhas destacadas de preto, em acordo com a personalidade de cada uma das figuras. Os figurinos eram togas compridas feitas de plástico e, em determinados momentos, substituídos por trajes íntimos dos atores que realizavam movimentos eróticos, naturalmente chocando a plateia desacostumada.

As apresentações, com curta temporada, iniciaram-se na quadra do SESC, pois na época ainda não existia o teatro de bolso e, posteriormente, no Teatro Amazonas, na ocasião do III Festival de Cultura promovido pela Fundação Cultural do Amazonas. As cenas iniciais surpreenderam de tal modo que o júri não quis acompanhar a peça quando percebeu que seria de dentro do palco.

A experiência do espectador foi, no mínimo, curiosa, pois o elenco não seguia marcações rígidas, agindo com liberdade de acordo com as circunstâncias, o que deixava um amplo espaço para improvisações. Já não se tratava de Camus, era uma reapropriação e um auto entendimento do que a obra gerara e pulsava naqueles corpos tropicais. Esse fenômeno, até então, era praticamente inexistente em Manaus. Houve outras experiências, mas nenhuma com essa mesma proporção.

Para aprofundar a ideia de reapropriação/antropofagia cultural inspirada em Oswald de Andrade, podemos considerar a maneira como a obra *Calígula ou Como Cansa Ser Romano nos Trópicos* se transformou ao ser apropriada pelo grupo teatral manauara. Oswald de Andrade, em seu “Manifesto Antropófago” (1928), propôs a ideia de que a cultura brasileira deveria ‘devorar’ influências estrangeiras e reconfigurá-las de maneira única e autêntica. Essa antropofagia cultural não se trata apenas de uma simples assimilação, mas de uma transformação radical onde o “devorado” é recriado e ressignificado pelo “devorador”. No contexto do TESC, a peça *Calígula* foi despojada de suas conotações puramente europeias e existencialistas, sendo imbuída de elementos locais e tropicais, incluindo a forma coloquial de falar. O conceito de improvisação e a ausência de marcações rígidas permitiram que os atores incorporassem suas próprias experiências e sensibilidades culturais na encenação. Assim, a peça não apenas adaptou-se ao novo contexto, mas foi fundamentalmente transformada por ele.

Acrescentamos um fato ainda mais peculiar. Na plateia encontrava-se o jovem cineasta Roberto Kahane, que já estava envolvido nos movimentos de cineclubes em Manaus e havia sido premiado com *A coisa mais linda que existe* – em colaboração com Filgueiras – como melhor filme regional no I Festival Norte de Cinema Brasileiro, pelo Instituto Nacional de Cinema, em 1969. Também é relevante recordar sua participação anterior no Teatro Universitário do Amazonas (TUA), onde já havia colaborado com Menão. Kahane, ao assistir à montagem, identificou imediatamente uma afinidade, percebendo na metamorfose realizada pelo grupo com Camus uma espécie do que nomeou na época de “antropofagia devastadora”, com possibilidades que ele próprio gostaria de explorar em uma versão cinematográfica.

Quanto a isso, o professor e pesquisador Alexandre Mate (Mate *et al.* 2023) traz luz a uma questão importante relacionada aos grupos amadores quando afirma que, dentre as diversas e



relevantes características dos coletivos teatrais, que definem a prática do sujeito histórico em questão resultantes dos processos e movimentos ligados ao teatro épico e às expressões culturais populares, é crucial ressaltar a audácia e um certo apetite antropofágico pela obra que se renova, buscando não apenas a reprodução ou adaptação de um original. Isso contrasta com as formas hegemônicas de criação.

Esse encontro catártico revela que a peça teatral se expandiu para se tornar o primeiro longa-metragem, marcando também o primeiro filme de ficção produzido em Manaus naquela época, com atores locais. Curioso observar que os mesmos atores e figurinos foram mantidos na versão cinematográfica. A abordagem tropicalista resultou em uma adaptação intitulada *Como cansa ser romano nos trópicos ou Como não sabemos nada de nada da vida alheia*, 1970. Locações em Manaus foram utilizadas como cenário, incluindo os cartões postais Praia da Ponta Negra, Largo de São Sebastião, instalações do Teatro Amazonas, Avenida Eduardo Ribeiro, Praça da Polícia, entre outros.

Além dessa experiência, houve uma remontagem em 1971, mais fiel ao texto de Albert Camus. Essa nova versão envolveu um trabalho mais detalhado de encenação, estudo aprofundado dos personagens e algumas alterações no elenco. Segundo Costa e Azancoth (2009) e depoimento de Menão (2019), resultou-se mais convencional em comparação com a primeira. Isso demonstra como uma experiência teatral pode gerar novas vivências artísticas, tanto para os produtores quanto para o público, resultando no processo de antropofagia cultural mencionado por Mate.

Ao longo da trajetória do TESC, novos objetivos e fases foram delineados, especialmente após a saída de Menão e seu retorno a São Paulo. Durante esse período, o grupo recebeu a contribuição de outros diretores até que, em 1973, o convite foi estendido a Márcio Souza. Souza, sem experiência teatral prévia, implementou uma metodologia colaborativa com foco nos estudos culturais do texto, promovendo seminários com professores convidados e laboratórios cênicos.

4 A frutífera união entre Márcio Souza e o TESC

Com a entrada de Márcio Souza no TESC, a Amazônia passou a ser o principal recorte de atuação do grupo. Suas peças evidenciam aspectos que moldaram a cidade de Manaus e a região, permitindo compreender o lugar da arte nesse processo e, conseqüentemente, o papel do TESC na construção de uma identidade cultural amazônica. A partir de então, o grupo assumiu uma postura engajada, utilizando o teatro como ferramenta de reflexão e resistência.

No ensaio-manifesto “A questão do teatro regional” (1984), Souza destacava que a cultura indígena era compreendida pelo grupo por meio da resistência dos povos autóctones. Ele argumentava que a expressão popular era a chave para contrapor-se às formas capitalistas, afirmando: “por isso jamais tivemos complacência pelo exótico e sempre buscamos manifestar o nosso horror pelo folclórico” (Souza, 1984, p. 4). Essa postura alinhava-se ao revisionismo histórico iniciado



com *A Paixão de Ajuricaba*¹¹, escrita e encenada em 1974, pioneira em levar aos palcos um mito indígena e revelar as narrativas do povo Manau. A peça dialoga com as reflexões de Walter Benjamin (1987), que defende que o materialismo histórico, ao buscar a redenção do passado, deve considerar os ecos das vozes silenciadas e questionar continuamente a vitória dos dominantes.

Souza reforça a recusa ao exotismo, uma preocupação central em sua obra. Apesar de tratar-se de uma peça dramática com temática autóctone, ele evita cair na armadilha da verossimilhança superficial, como figurinos e cenários estereotipados. Em vez disso, opta por uma abordagem épica, que convida o público a refletir sobre aspectos humanos e universais da situação apresentada. Em entrevista, Souza (2005) enfatizou que a dramaturgia não seria uma “reedição romântica” do indígena. Para ilustrar, citou um trecho da fala de Ajuricaba: “Mesmo que os pajés tivessem falado que eu seria derrotado, nós deveríamos ter feito o que fizemos para que no futuro não dissessem que herdaram a covardia de nós” (Souza, 2005, p. 34). E complementa: “Isso é Demóstenes, entendem? Existem valores maiores do que o ‘regionalismo’, digamos assim. Não se deve temer o universal” (Souza, 2005, p. 34). Essa perspectiva reforça a intenção do grupo de fugir do rótulo de grupo exótico e primitivo, buscando uma linguagem teatral que transcendesse o local sem perder sua raiz.

A Paixão de Ajuricaba pode ser interpretada como um grito de resistência silenciado pela história oficial. Ajuricaba, o herói indígena, representa a luta pela liberdade e a recusa à submissão, mesmo diante da derrota inevitável. Seu final ambíguo abre espaço para múltiplas interpretações, aproximando-o dos milhares de mortos e desaparecidos durante a ditadura militar. A trama paralela de Inhambu, companheira de Ajuricaba, morta pelas mãos do Comandante português, simboliza as centenas de nações indígenas exploradas e dizimadas, assim como a violência sofrida pelas mulheres indígenas ao longo do processo colonizador. O Comandante português, figura antagonista, encarna os valores opostos aos de Ajuricaba: injustiça, cobiça, exploração e ganância, representando os objetivos colonizadores e capitalistas que também ecoaram na opressão do regime ditatorial. Por fim, Teodósio simboliza a remissão e o despertar de uma nova consciência de pertencimento e reconhecimento da ancestralidade, convocando para uma luta que deve ser continuada. Esse personagem pode ser visto como um paralelo às lutas sociais e ao movimento revolucionário que mobilizou o país naqueles anos, mas foi interrompido pelo golpe militar.

Assim, a união entre Márcio Souza e o TESC não apenas fortaleceu o grupo, mas também consolidou um teatro politizado e engajado. Essa abordagem transformou o TESC em um símbolo de resistência cultural, cujo legado continua a inspirar e influenciar o teatro amazônico e brasileiro.

Em 2024, a peça *A Paixão de Ajuricaba* completou 50 anos. Aquele ano também marcou a perda de Márcio Souza, uma figura central na cultura amazônica e no teatro brasileiro. Sua contribuição foi fundamental para que, pela primeira vez, o público pudesse ver e se reconhecer em sua ancestralidade, algo que foi amplamente registrado pelo sucesso de público nos jornais da

11 Elenco: Stanley Whibbe, Inhambu: Denise Vasconcelos, Comandante português e coro: Herbert Braga, Irmão Carmelita e coro: Ediney Azancoth, Teodósio e coro: Moacir Bezerra, Guerreiro manau, soldado e coro: Mardônio Rocha. Temporada de 1974 (Vale; Azancoth, 2009, p. 90).



época. Esse legado de valorização das histórias e identidades indígenas continuou a inspirar outras montagens teatrais, perpetuando a missão de dar voz às narrativas silenciadas.

Entre 1970 e 1982, o TESC participou de diversos festivais nacionais, conquistou prêmios e manteve uma abordagem crítica e irreverente dos processos históricos por meio de pesquisas sistemáticas. Um dos destaques foi a participação no I Festival Nacional de Teatro de Campina Grande (FENAT) em 1974, que também celebrou 50 anos em 2024. A participação no festival rendeu ao TESC várias premiações, incluindo a de melhor dramaturgia e melhor direção para Márcio Souza, que na época tinha apenas 23 anos. Críticos de prestígio, como Luiza Barreto Leite e Jefferson del Rios, elogiaram o trabalho do grupo, consolidando o respeito pelo rigor de suas pesquisas¹².

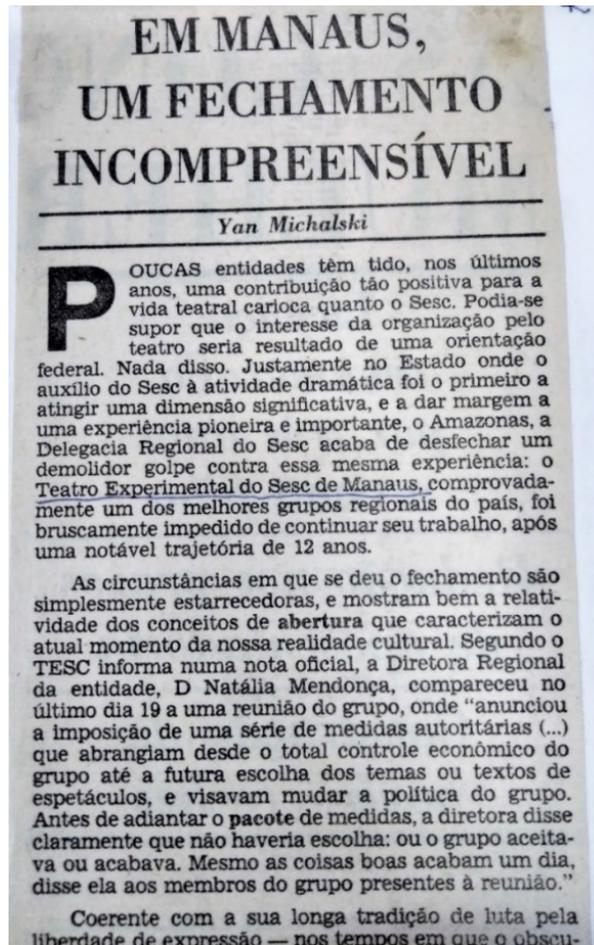
Mesmo com todo o sucesso, as relações entre o grupo e o SESC permaneceram tensas devido a imposições internas não cumpridas. Como resultado, foram expulsos do teatro do SESC em 1980. O que parecia ser o fim ainda encontrou fôlego em 1982, com a montagem de *A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi* apresentada no Teatro Amazonas sob a direção do paulista Márcio Aurélio¹³. Resumidamente, a peça confrontava, por meio de metáforas, um político populista candidato a governo naquele ano, durante as primeiras eleições na abertura democrática. Houve perseguição aos membros, ameaças de bombas durante as apresentações e boicote pela mídia. O grupo não resistiu e decretou seu fim, mas antes recebeu inúmeros apoios da classe artística nacional, como o do crítico Ian Michalski em sua coluna no *Jornal do Brasil*, abaixo.

12 *Jornal da Paraíba*, Campina Grande, 25 de julho de 1974 (gentilmente cedido pelo professor Diógenes Maciel da Universidade Estadual da Paraíba).

13 Márcio Aurélio é natural de Piraju, São Paulo, nascido no ano de 1948. É diretor, cenógrafo, figurinista, tradutor e professor aposentado de interpretação pela Unicamp. É um encenador de prestígio internacional, com uma linha de trabalho sobre as obras de Bertolt Brecht e Heiner Müller.



Imagem 1: Matérias de Yan Michalski sobre ataques sofridos e repercussão do encerramento do grupo, em 1982



Fonte: Coleção TESC (Cedoc/Funarte) (Michalski, 1982)

5 Nem tudo novo de novo: o retorno e o fim

Considerando as limitações de espaço deste artigo, resumiremos o período dos anos 2000 para contextualizar o cenário político e as perspectivas artísticas que revitalizaram o TESC. Na virada de século, os padrões políticos e econômicos passaram por mudanças substanciais em comparação aos períodos anteriores, resultando em condições de trabalho distintas em cada era.

Com o sopro de todas essas mudanças, Márcio Souza, que acabara de deixar a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), foi convidado em 2003, pela nova administração do SESC, a dar continuidade ao seu trabalho teatral. Essa nova fase contrastava significativamente com a realidade da primeira geração tesquiana, para a qual a profissionalização teatral não era uma prioridade nem uma possibilidade concreta. Muitos daqueles jovens e trabalhadores liberais se aventuraram no teatro enquanto mantinham outras ocupações. Também se entende que o contexto político da ditadura influenciou fortemente o modo de produção, o discurso e as interações internas do grupo, transformando os encontros em um ato político em si.



A nova geração de integrantes encontrou um ambiente já estruturado no contexto democrático de retomada do TESC. Composta majoritariamente por jovens das periferias, essa geração trouxe consigo conhecimentos técnicos adquiridos em escolas de formação de atores, refletindo um desejo claro de profissionalização e renovação artística. Márcio Souza, figura central na história do TESC, também era inicialmente desconhecido por esse novo grupo. Com o tempo, estabeleceu-se uma relação de respeito mútuo, à medida que os jovens desenvolviam suas trajetórias artísticas, alinhando-se a um novo modelo.

A escolha desse reinício foi remontar a peça *A Paixão de Ajuricaba*, justificada pelo seu impacto histórico e por ter sido o primeiro trabalho teatral de Souza, em 1974. O seu retorno a Manaus para reativar o grupo foi amplamente divulgado na mídia, criando um imaginário de grandeza e espetacularidade, com cobertura extensiva nos jornais e na televisão diariamente. Tornou-se uma montagem comemorativa e simbólica, além de sua temática de resistência que ressoava fortemente com a nova equipe em um novo tempo.

A Paixão de Ajuricaba foi a mais encenada pelo TESC, apresentada em várias versões. Estima-se que, durante a permanência do ator Márcio Braz (2019) no grupo, houve pelo menos 700 apresentações, inicialmente de quinta a domingo e, posteriormente, de sexta a domingo, no teatro do SESC. Na remontagem de 2003, a peça ganhou nova versão a partir do remanejamento do elenco e nos anos seguintes também foi readaptada para uma turnê francesa¹⁴ em 2012.

Apesar do impacto da nova experiência, os críticos Macksen Luiz e Omar Gusmão, presentes na estreia, registraram-na como uma montagem estática e, por vezes, declamatória, devido ao texto não ter sofrido modificações, mesmo com a proposta de uma roupagem mais épica. Uma cena que narrava eventos dez anos após a morte do herói foi acrescentada para reforçar o tom épico, mas, segundo Gusmão, essa intenção ficou apenas na argumentação (Gusmão, 2003;). De todo modo, a montagem agradou a plateia, visivelmente emocionada, tornando-se sucesso de público nas apresentações seguintes.

A foto abaixo ilustra uma das apresentações do grupo na temporada de 2005, provavelmente no teatro do grupo, no SESC Amazonas.

14 Em 2012, o grupo realizou uma turnê por três cidades francesas com o apoio da Universidade de Sorbonne, apresentando a peça *A Paixão de Ajuricaba*. A proposta era evitar o exotismo que poderia ser esperado pela plateia estrangeira. Surpreendentemente, o grupo optou por uma montagem com palco nu e roupas neutras, onde a interpretação e o texto eram enfatizados junto com os elementos cênicos da trágica saga de Ajuricaba. Nesse palco havia um pequeno tablado demarcando a ação cênica dramática, que nos parece semelhante ao jogo poético proposto por Peter Brook, na lida com o espaço vazio.



Imagem 2 – *A paixão de Ajuricaba*. Apresentação de 2005



Foto de Danilo Jr. Fonte: Arquivo TESC/ doação Márcio Souza. Museu Amazônico da UFAM

Ao longo dos anos, o grupo seguiu repetindo e criando novos feitos por meio de excursões, festivais, oficinas de formação em diversas cidades, novas montagens e projetos cênicos até conquistar o contrato na carteira de trabalho, processo não tão simples.

Desde o retorno da França, em 2012, o grupo demonstrava um forte desejo de montar *O Tartufo*, de Molière. Quando finalmente o texto foi adaptado por Souza e os ensaios iniciados com a produção e figurinos quase prontos, foram surpreendidos por duas crises. A primeira relacionada à crise econômica brasileira de 2016, durante o governo Dilma Rousseff, resultando em cortes de verbas e afetando especialmente o setor cultural e, por sua vez, a precarização do grupo; e a segunda mais definitiva: o rompimento abrupto da parceria com a instituição justificada pela primeira crise, encerrando uma colaboração de quase quatorze anos, em agosto de 2016.

Em entrevista, a atriz Carla Menezes, integrante da última geração tesquiiana e atuante até o encerramento do grupo, afirmou que o TESC poderia renascer sob uma nova gestão e com um novo elenco. Como uma fênix, o grupo, que já havia ressurgido após um hiato de 21 anos, poderia encontrar novos caminhos para sua continuidade.

Mas nós tínhamos sonhos, nós queríamos contribuir, queríamos fazer história, queríamos expandir o TESC, queríamos levar às cidades do interior [...] Eu acho que existe uma história muito maravilhosa desse grupo, dessa nova geração de guerreiros, sabe, de pessoas que aprenderam. [...] o TESC tem que voltar com outras pessoas, não é mais com esse grupo, porque esse grupo já foi, já deu, já tem outras... Cada um criou a sua história, né. [...] Quando nós saímos, aí fomos para o mundo, saímos do nosso mundo e fomos para o mundo (Menezes, 2020).



6 Considerações finais

A análise da trajetória do TESC em Manaus evidencia a urgência de descentralizar os estudos da historiografia teatral brasileira, trazendo à tona a riqueza cultural do Norte do país, frequentemente negligenciada. O grupo, com sua história marcada por resiliência e inovação, não apenas exemplifica a capacidade da arte de florescer em contextos adversos, mas também ilustra como os coletivos teatrais podem influenciar positivamente suas comunidades locais e o cenário artístico nacional. A liderança de figuras como Nielson Menão e Márcio Souza, somada à dedicação dos membros do grupo, enriqueceu de forma significativa o panorama cultural de Manaus, consolidando o TESC como um agente de transformação.

Através de suas montagens e adaptações, o TESC desafiou a hegemonia cultural tradicionalmente centrada nos grandes centros urbanos, inspirando gerações de artistas e grupos teatrais na cidade. Antes de sua atuação, o teatro em Manaus carecia de constância e rigor, com produções efêmeras que refletiam a necessidade de rapidez para atrair e manter o público. O TESC foi pioneiro ao introduzir estudos sistemáticos e ao lutar pela profissionalização do teatro na região, estabelecendo uma cultura de temporadas e repertório que influencia até os dias atuais.

Um dos legados mais notáveis do grupo é a inspiração que proporcionou a outros coletivos como a Companhia de Teatro Vitória Régia, fundada nos anos 1980 e liderada por Nonato Tavares, figura central no teatro amazonense. Como destacam Rosiel Mendonça e Jony Clay Borges (2018) em “Nonato Tavares, um homem de teatro”, as práticas e influências do TESC ecoam nas iniciativas de Tavares, demonstrando a continuidade de seu impacto. Outro exemplo contemporâneo é Taciano Soares, artista multifacetado, docente da Universidade do Estado do Amazonas e diretor do grupo Ateliê 23, que frequentemente atribui ao TESC a influência em seu rigor artístico e na construção de um teatro de repertório. O seu grupo foi recentemente indicado à categoria “Energia que vem da gente” no Prêmio Shell de Teatro em 2024, reforçando a relevância de sua trajetória.

Muitos dos membros do extinto TESC seguem atuando no cenário artístico e acadêmico, perpetuando seu legado. Daniely Peinado, professora de Dança e Teatro na Universidade do Estado do Amazonas; Efraim Mourão, produtor cultural; Deni Sales, performer, dramaturgo e doutorando em Teatro; Carla Menezes, produtora cultural e advogada; Robson Ney, ator, performer e professor de teatro; e Dimas Mendonça, ator e *performer*, são exemplos de como a influência do grupo continua a moldar as novas gerações e a fortalecer o teatro na cidade. A recente partida de Márcio Souza, em agosto de 2024, não diminui a importância de sua obra, ao contrário, ela permanece crucial para a compreensão das culturas amazônicas.

Ao examinar um grupo teatral como o TESC, revela-se um universo de temas interconectados que abrem portas para a compreensão de fenômenos artísticos e sociais mais amplos. Observar esse contexto é reconhecer os movimentos transformadores do ambiente urbano, entrelaçando fatores sociopolíticos e culturais que moldaram esses acontecimentos. Esta investigação, portanto, não se



limita a uma revisão histórica, mas explora as dinâmicas complexas entre arte, política e sociedade, contribuindo para a geração de novos registros e a preservação da memória teatral de Manaus.

Reconhecer e celebrar a trajetória do TESC é fundamental para entender o papel vital do teatro na construção de um discurso cultural mais inclusivo e representativo. Ao valorizar a diversidade e a riqueza das expressões culturais em todo o Brasil, este estudo busca não apenas preencher lacunas historiográficas, mas também inspirar futuras pesquisas e iniciativas que fortaleçam o teatro como ferramenta de transformação social e cultural.



Referências

- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. São Paulo: Revista de Antropofagia, 1928.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BRAZ, Márcio. Apêndice A - Entrevista com Márcio Braz. Manaus, 06 de fevereiro. In: Leão, Howardinne. *O Teatro Experimental do SESC como urgência política levada à cena: (1968-1982) e (2003-2016)*. 2020. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04032021-161619/en.php>. Acesso em: 16 abr. 2025.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história: ou O ofício de historiador*. Prefácio Jacques Legoff. Apresentação de Lília Moritz Schwarcz. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BURKE, Peter. *Varietades de história cultural*. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- COSTA, Selda Vale da; AZANCOTH, Ediney. *TESC nos bastidores da lenda*. Manaus: Editora Valer, 2009.
- FILGUEIRAS, Aldísio. Em busca da linguagem perdida. *A Tribuna Universitária*, Manaus, mai./jun. 1972. Arquivo pessoal de Aldísio Filgueiras.
- FILGUEIRAS, Aldísio. Apêndice A - Entrevista com Aldísio Filgueiras, Manaus, 11 de janeiro de 2019. In: Leão, Howardinne. *O Teatro Experimental do SESC como urgência política levada à cena: (1968-1982) e (2003-2016)*. 2020. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. DOI:10.11606/D.27.2020.tde-04032021-161619. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04032021-161619/en.php>. Acesso em: 16 abr. 2025.
- GUSMÃO, Omar. A paixão de Ajuricaba: Suprindo a carência da cena teatral, *A Crítica*, Manaus, 2003.
- HUR, Domenico Unhg. *Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção*. *Athenea Digital: Ensayos*, Barcelona, v. 13, n. 2, jul. 2013. Disponível em: https://atheneadigital.net/article/view/v13-n2-hur/1088-pdf-pt?locale=it_IT . Acesso em: 29 ago. 2024.
- LUÍZ, Macksen. Amazônia, mitos e folias, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. Arquivo pessoal de Otoni Mesquita.
- MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global editora, 2004.
- MATE, Alexandre; LONDERO, Elen; CABRAL, Ivam; AQUILES, Márcio. *Teatro de Grupo em Tempos de Ressignificação: criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas no Estado de São Paulo*. São Paulo: Lúcias, 2023.
- MENÃO, Nielson. Apêndice A - Entrevista com Nielson Menão, 18 de junho de 2020. In: Leão, Howardinne. *O Teatro Experimental do SESC como urgência política levada à cena: (1968-1982) e (2003-2016)*. 2020. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. doi:10.11606/D.27.2020.tde-04032021-161619. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04032021-161619/en.php>. Acesso em: 16 abr. 2025.



MENDONÇA, Rosiel; BORGES, Jony Clay. *Nonato Tavares, um homem de teatro*. Manaus: Editora Valer, 2018.

MENEZES, Carla. Apêndice A - Entrevista com Carla Menezes. Manaus, 09 de fevereiro de 2019. In: Leão, Howardinne. *O Teatro Experimental do SESC como urgência política levada à cena: (1968-1982) e (2003-2016)*. 2020. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. doi:10.11606/D.27.2020.tde-04032021-161619. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04032021-161619/en.php>. Acesso em: 16 abr. 2025.

MICHALSKI, Yan. Em Manaus, um fechamento incompreensível. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1982.

MICHILES, Carlos. *Ensaio TESC: Cacos dos sonhos que nos cortam até hoje*. Manaus: documento de registro do ensaio datilografado em 10 fev. 1979. [cedido gentilmente pelo autor].

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SEBE, José Carlos. *Manual de História Oral*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

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

SOUZA, Márcio. *Breve história da Amazônia: do período pré-colombiano aos desafios do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

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



Biografia acadêmica

Howardinne Leão - Universidade de São Paulo (USP)

Doutoranda em Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: dinnequeiroz@usp.br

Financiamento

CAPES

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

O artigo é originado [reescrito] e desdobrado da dissertação: LEÃO, Howardinne Queiroz. O Teatro Experimental do SESC como urgência política levada à cena: (1968-1982) e (2003-2016). 2020. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04032021-161619/pt-br.php>. Acesso em: 29 ago. 2024.

Direitos autorais

Howardinne Leão

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



Modalidade de avaliação

Avaliação Simples Cego

Editor responsável

Ricardo Gomes

Priscilla Duarte

Lídia Olinto

Histórico de avaliação

Data de submissão: 28 agosto 2024

Data de aprovação: 16 abril 2025