



# **VENTOS DO NORTE: NOTAS SOBRE AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS DE MANAUS (1950-1970)**

***NORTHERN WINDS: NOTES ABOUT THE ARTISTIC VANGUARDS OF  
MANAUS (1950-1970)***

***VIENTOS DEL NORTE: APUNTES SOBRE LAS VANGUARDIAS  
ARTÍSTICAS DE MANAOS (1950-1970)***

**Howardinne Queiroz Leão**

**Howardinne Queiroz Leão**

Mestra em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. Área de concentração: História e Teoria das Artes Cênicas no Brasil. Orientadora: Elizabeth Azevedo. Mestrado concluído com bolsa CAPES PROEX. É atriz, pesquisadora e idealizadora do projeto Teatro na Rede, disponível nas plataformas digitais.  
E-mail: [dinnequeiroz@usp.br](mailto:dinnequeiroz@usp.br).

### Resumo

O presente artigo fez parte da dissertação de mestrado, defendida em 2020, cujo foco esteve nas práticas teatrais do Amazonas. Nesta seção, busca-se evidenciar e sintetizar o movimento artístico de vanguarda da cidade de Manaus pelas linguagens artísticas que foram fundamentais na dinâmica de absorção das discussões vigentes da esquerda brasileira, entre as décadas de 1950 e 1970. O diálogo teórico perpassa autores da intelligentsia artística do período com estudiosos do teatro como João Roberto Faria e Marcelo Ridenti, aliado a pensadores do teatro nortista como Márcio Souza, Selda Vale e Ediney Azancoth. Esperamos que o leitor identifique os percursos produzidos pelos movimentos aqui discutidos para finalmente compreender os processos de transição que levaram Manaus a produzir um teatro moderno, do ponto de vista desses fenômenos.

**Palavras-chave:** Teatro Amazonense, Teatro Moderno, Teatro Universitário, Modernismo Amazonense

### Abstract

This article was part of the master's degree dissertation, defended in 2020, whose focus was on theatrical practices of Amazonas. In this section, we seek to emphasize and synthesize the artistic vanguard movement of the municipality of Manaus by the artistic languages that were fundamental in the dynamics of absorption of the current discussions of the Brazilian left, between the 1950's and 1970's. The theoretical dialogue permeates authors of the artistic *intelligentsia* of the period with theater scholars such as João Roberto Faria and Marcelo Ridenti, allied to Northern theater thinkers such as Márcio Souza, Selda Vale, and Ediney Azancoth. We hope that the reader will identify the paths produced by the movements discussed here to finally understand the transition processes that led Manaus to produce a modern theater, from the point of view of these phenomena.

**Keywords:** Amazonian Theater, Modern Theater, University Theater, Amazonian Modernism

### Resumen

Este artículo formaba parte de la disertación de maestría, sustentada en el 2020, cuyo enfoque fue sobre las prácticas teatrales de la Amazonía. En esta sección, buscamos resaltar y sintetizar el movimiento artístico de vanguardia de la ciudad de Manaus a través de los lenguajes artísticos que fueron fundamentales en la dinámica de absorción de las discusiones actuales de la izquierda brasileña, entre los años 1950 y 1970. El diálogo teórico impregna autores de la intelectualidad artística de la época como João Roberto Faria y Marcelo Ridenti, así como aliados de los pensadores del teatro norteamericano como Márcio Souza, Selda Vale y Ediney Azancóth. Esperamos que el lector identifique los caminos producidos por los movimientos discutidos aquí para finalmente comprender los procesos de transición que llevaron a Manaus a producir un teatro moderno, desde el punto de vista de estos autores.

**Palabras clave:** Teatro Amazónico, Teatro Moderno, Teatro Universitario, Modernismo Amazónico

Na década de 1950 fervilhou a discussão sobre o “Brasil real”, um “olhar para si”, reconhecer o território e seus dilemas sociais. Este foi o principal assunto que impulsionou o Cinema Novo, ainda sob o aval do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Marcelo Ridenti aponta que a ala esquerda, comandada pelo PCB, pretendia realizar um movimento abrangente que trouxesse desenvolvimento à sociedade brasileira “tirando-a do ‘atraso’, rompendo com o poder dos latifundiários e ampliando significativamente os direitos sociais” (RIDENTI, 2010, p. 75).

Esse cenário refletiu, em partes, os movimentos que trataremos aqui. A discussão sobre o redescobrimiento da brasilidade possibilitou que novos temas fossem discutidos em diferentes campos artísticos no Brasil e, mais propriamente, na cidade de Manaus, objeto deste estudo. A respeito disso, iniciaremos pelo movimento do Clube da Madrugada, pioneiro na região Norte, que buscou a seu modo, refletir sobre tais questões, integrando principalmente a literatura e as artes plásticas. Os membros do referido movimento eram majoritariamente poetas com o objetivo de criar um grupo livre de amarras e regras institucionais, um clube.

Esses tempos que apontavam excitação pela necessidade de renovação levaram os madrugueses a elaborar o Manifesto do Clube da Madrugada, veiculado na revista de suplemento *Madrugada I*, em 1955. No manifesto é possível verificar os primeiros sinais de um pensamento sistematizado sobre o “atraso de meio século” do Amazonas (TUFIC, 1984, p. 27). Recusavam os modelos de literatura, escultura, pintura e arquiteturas vigentes, afirmando que não havia autenticidade e aproximação desses padrões com a região.

Por fim, buscaram aliar-se a uma proposta de estudos dos sistemas filosóficos por meio de seminários mediante diálogo com os métodos universitários, visto que seus membros tinham esses perfis. É perceptível a preocupação em compreender o contexto do homem amazônico diante das mudanças destacadas para atualizar essas questões. A solução apontada estava nos movimentos artísticos de articulação sociopolítica.

Embora haja controvérsias sobre o seu posicionamento político, o Clube da Madrugada representou um movimento cultural importante, impulsionando ações em poesia, artes plásticas e literatura. Páscoa (2017) destaca que o Clube inovou ao promover eventos na rua, algo incomum, sendo a I Feira de Artes Plásticas, de 1963, a pioneira no Brasil. “O termo Arte-na-rua foi empregado pelo Clube no Brasil muito antes do movimento tropicalista e da Nova Objetividade” (PÁSCOA, 2017, p. 50). Conforme registrado no *Suplemento da Madrugada*, de 1966, enfatizava-se a necessidade de levar arte ao povo, eliminando suas fronteiras.

No final de 1959, sob a direção de Aluísio Sampaio, receberam novos artistas que constituíram uma segunda geração, dedicando-se fortemente ao cinema e à música. Como todo movimento, houve períodos fecundos e ociosos, mas, indubitavelmente, formou a vanguarda do modernismo no Amazonas:

Causou-nos forte impressão o movimento de renovação artística que encontramos na capital do Amazonas. Talvez seja Manaus a única cidade brasileira onde o movimento modernista de 22 só começou a ser estudado e debatido há coisa de dois anos [...]. Fundaram, assim, o Clube da Madrugada [...]. Um movimento renovador que merece o apoio e a admiração de todos os intelectuais do país. O CM pode figurar ao lado dos mais

destacados movimentos de jovens artistas, que estão sendo realizados em muitas de nossas províncias, como sinal de uma nova mentalidade e promessas de um melhor futuro para as letras e as artes brasileiras. (JORNAL DO BRASIL apud TUFIC, 1984, p. 40).

O Clube mantinha uma programação semanal na Rádio Rio Mar intitulada *Dimensões*, que, como proposta, veiculava conteúdos artísticos, desde músicas mais eruditas, “peças populares, poemas de modernistas como Drummond, Bandeira, João Cabral e Cecília Meirelles, além de permanentemente entrevistar intelectuais da cidade ou visitantes ilustres” (LOBO, 1987, p. 22). O programa atingia apenas um nicho restrito, mas foi um dos responsáveis por repercutir propostas inovadoras no campo das artes. O programa, assim como outros, acabou devido ao avanço da ditadura militar.

Se a rádio desempenhou um papel crucial até a década de 1970 – quando as atenções se voltaram às primeiras televisões que chegavam a Manaus –, o cinema inspirou, politizou e formou a mente dos jovens que ansiosamente esperavam pela sua programação.

## O papel do cineclubismo em Manaus

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

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

Foi pelo desejo de criar um curso de cinema em Manaus que se reuniram, em 1962, jovens que fundariam o Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC), pioneiro na cidade. Segundo Souza (2015), o GEC nasceu dentro da proposta da Escola de Artes Cênicas e Musicais do Amazonas, empreitada do maestro Nivaldo Santiago. Embora o nome pareça

abarcam também o teatro, restringia-se à música e, posteriormente, ao cinema, com encontros semanais ministrados nas salas do Teatro Amazonas.

Cosme Alves Netto<sup>1</sup> exerceu papel central, pois já tinha envolvimento com a militância político-estudantil do Centro Popular de Cultura (CPC) e o Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes (UME), ambos do Rio de Janeiro. Sua influência junto à Cinemateca Brasileira e às embaixadas possibilitava a exibição de muitos filmes, principalmente do Leste Europeu. Netto, acompanhado por Ivens Lima, radialista do programa *Cinemascope no ar* e crítico de cinema, e pelo padre, professor de filosofia e crítico de cinema Luiz Ruas – importante intelectual das artes –, promoveu esse curso de cinema aos jovens interessados no tema, com o apoio da Secretaria de Educação.

Curiosamente, segundo a entrevista de Souza (2015), “o curso não era para formar cineastas, era para formar público, para que o público tivesse discernimento do que fosse assistir”, fomentando debates estéticos e políticos. Em 1964, o GEC já era o terceiro cineclube mais ativo do país, segundo arquivos da Cinemateca Brasileira. Após um período de inação, retornou em 1965 com a adesão de novos membros.

De todo modo, o Grupo de Estudos Cinematográficos alçou voos: representou um divisor de águas ao pensar a produção, possibilitando aos membros participarem das jornadas de cineclubes nacionais com a exibição de seus curtas, como foi o caso de Márcio Souza e Joaquim Marinho, representantes do grupo em Salvador no ano de 1965. Os contatos permitiram trocas com outros cineastas destacados do Cinema Novo, como Walter da Silveira e Paulo Gil Soares. É nesse mesmo ano que Glauber Rocha vai a Manaus, logo após sair da prisão, para gravar o seu primeiro curta-metragem a cores chamado *Amazonas, Amazonas*, por encomenda do Departamento de Propaganda e Turismo (DEPRO), conforme revela Lobo (1994). Glauber

---

<sup>1</sup> Cosme Alves Netto (1917-1996), manauara, foi um dos mais importantes representantes do cinema brasileiro e disseminador do movimento de cineclubismo. Exerceu durante muitos anos o cargo de diretor da Cinemateca MAM, no Rio de Janeiro, do qual foi fundador e curador por 40 anos. Também foi programador do Cine Paissandu e criador do programa de recuperação da memória do cinema brasileiro no Centro de Pesquisas do Cinema Brasileiro (CPCB). (A ARTE..., 2016).

fez o curta seguinte à produção de *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) e antes de *Terra em transe* (1968), ambos clássicos do Cinema Novo.

Prosseguindo sobre o GEC, veiculavam ainda uma revista amazonense de cinematografia, *Cinéfilo*, com críticas escritas pela maioria dos participantes. A revista teve quatro números até o golpe civil-militar, interrompida devido às perseguições aos filmes exibidos.

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

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

### Aspectos modernistas do teatro manauara

Se existiu um movimento catalisador que proporcionou mudanças, fôlego e um aprimoramento dos amadores brasileiros, esse movimento surgiu com o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), no final da década de 1930, pelas mãos de Paschoal Carlos Magno. O espetáculo foi *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, dirigido por Itália Fausta e apresentado no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro (FONTANA, 2010).

O pensamento ideológico do TEB foi transformando-se à medida que se realizaram as sete edições do Festival Nacional de Teatro de Estudantes (FTE), ação cultural que impactou o país de norte a sul e trouxe fôlego à cena teatral, segundo nos explica Carreira no ensaio *O teatro de grupo e a renovação do teatro no Brasil*.

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

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

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

Na década de 1950, podemos exemplificar o fervilhar do teatro com o importante papel desenvolvido pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criado a partir do teatro amador em São Paulo, em 1948, pelo empresário Franco Zampari, como um diferencial no modo de produzir e pensar a encenação teatral nesse período. Sobre a militância artística, o melhor exemplo viria do Teatro Paulista de Estudantes (TPE), do qual Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho faziam parte, segundo Faria (2001). Posteriormente, em 1956, o grupo fundiu-se ao Teatro de Arena. A proposta dos dois grupos, *a priori*, era diferente, pois o TPE tinha uma visão política mais acentuada e, naquele momento, esse não era o perfil do Arena. Houve, mais tarde, a fusão dos grupos, resultado da parceria e do apoio de ambos, e da entrada de Augusto Boal na direção (ROVERI, 2004).

Na década de 1950 a 1960 havia um discurso adotado pelo teatro surgido a partir da compreensão do nacional-desenvolvimentismo em políticas que marcaram o país, revelando grandes nomes da dramaturgia e da encenação. Nasceu uma reflexão sobre o nacionalismo, uma marca forte na busca pela primazia nacional que, adotado aos aspectos cênicos e dramaturgicos, “começa a se efetivar nos palcos e na literatura dramática um trabalho com ênfase no nacionalismo crítico” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 142-143). Ou ainda, conforme aponta Iná Camargo (1996, p. 40), no seminário era possível discutir “questões que iam do teatro de Piscator à



proposta para o Brasil do realismo socialista, ou realismo crítico (para os países que não tinham feito a revolução socialista)”.

Grandes mudanças estruturais no teatro foram promovidas pelos amadores e nos movimentos estudantis Brasil afora. No Amazonas<sup>2</sup> não seria diferente, o movimento de teatro de estudante teve impulso significativo com as ações da União Nacional dos Estudantes (UNE). Impulso esse que se contrapôs ao teatro da época, de cunho sacro religioso. Até a década de 1960 havia diversos grupos espalhados pelos bairros, entretanto, as peças em sua maioria eram pastorinhas (autos natalinos), comédias ligeiras e peças litúrgicas da igreja católica.<sup>3</sup> Ainda assim, tiveram papel fundamental em difundir o teatro, mesmo que com objetivo religioso, pois até aquele momento era costumeiro realizar um teatro moralista.

Mesmo que o engajamento político dos jovens tenha ganhado força e se concretizado com a UNE, um grupo de teatro formado por estudantes universitários só foi realidade em Manaus no ano de 1961.

Virgílio Barbosa (ex-ator do Teatro Juvenil) e Francisco Vasconcelos (membro do Clube da Madrugada), ambos do curso de Direito e do movimento estudantil da União dos Estudantes do Amazonas, certificaram-se da necessidade da criação de um grupo de Teatro Universitário percebendo a realidade vigente em outras localidades. Surgiu então o Teatro do Estudante Universitário, pela União dos Estudantes do Amazonas, conhecido como TEUA, em 1961 (COSTA; AZANCOTH, 2001, p. 463).

Grupos teatrais de diversas regiões do país foram atualizando seus temas para questões vigentes, contudo, o grupo TEUA não incorporaria tais interesses. Um dos motivos foi a falta de adesão por parte dos estudantes do Movimento Estudantil, uma vez que demandava maior dedicação, o que obrigou o chamamento de atores do Teatro Juvenil, os quais estavam longe dessas discussões. Isso pode ter determinado, segundo Costa e Azancoth

---

<sup>2</sup> Quando nos referimos ao Amazonas, estamos nos referindo à capital de Manaus, o polo desses acontecimentos. Só tivemos informações pulverizadas sobre o teatro realizado no interior, anos depois, através de grupos que se apresentaram em Manaus, conforme registraram Costa e Azancoth (2001).

<sup>3</sup> Na paróquia São Sebastião foi organizado pelos padres Capuchinhos a Casa da Divina Providência, com um teatro de 500 lugares. Foi de lá que surgiu o Teatro Juvenil, bem conhecido na cidade (AZANCOTH, 1993).

(2001), a escolha do texto *As mãos de Eurídice*, monólogo que representou uma solução mais fácil considerando a falta de atores. O enredo não dialogava com a militância juvenil.

No ano seguinte, o TEUA foi convidado para o IV Festival de Teatro de Estudantes, organizado pelo TEB. O que podemos dizer deste início é que não havia ainda um consenso em apresentar textos que expusessem conflitos emergenciais em diálogo com os impasses do país. Para participar do festival eram necessárias duas montagens: uma adulta e outra infantil. A primeira categoria foi representada pela peça *Beata Maria do Egito*, de Rachel de Queiroz, e a segunda pela peça infantil *A enjeitada*, do amazonense Américo Alvarez. Segundo Costa e Azancoth (2001, p. 468), era “ingênua, boba e piegas. Mal selecionada talvez pela falta de textos disponíveis”.

As peças estrearam no FTE em janeiro de 1962, em Porto Alegre, sem ao menos terem sido apresentadas ao público manauara. Contudo, *A beata Maria do Egito* rendeu aplausos em cena aberta a Ediney Azancoth, premiado entre os dez melhores atores do festival. Esse reconhecimento aos amadores de Manaus levou empolgação ao grupo, experiência que os marcaria profundamente. Apesar da premiação, na crítica a seguir, de Fernando Peixoto, é possível ver o quão longe estavam dos debates acalorados do momento

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

Nesse período, por exemplo, a repercussão da renúncia do presidente Jânio Quadros favorecia o clima de tensão no país, resvalando em ações artísticas, principalmente no Sudeste, mas não repercutia no movimento teatral manauara. A inovação para o período, no teatro amazonense amador,

foi justamente desvincular-se dos teatros de orientação moralista e finalmente contatar outras propostas de forma e conteúdo.

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

Sobre o fim do grupo, criaram-se algumas hipóteses. Segundo Costa e Azancoth (2001), isso se deu após a reação conservadora da direita junto à desaprovação dos padres salesianos do Colégio Dom Bosco e a falta de motivação. Após o golpe houve uma total desarticulação dos movimentos estudantis e a recém-criada Universidade do Amazonas e o corpo estudantil foram impedidos de “universalizarem seus conhecimentos, e ainda se encontravam em fase de seus primeiros passos” (FRAGA, 1996, p. 40).

Já em 1965, dois anos após o esfacelamento do TEUA, um grupo de jovens da Faculdade de Ciências, Filosofia e Letras, frequentadores do GEC, passaram a reunir-se, eram: Nereide Santiago, Neide Gondim, Roberto Evangelista, Ediney Azancoth, Aquiles Andrade, Aldísio Filgueiras e Deocleciano Bentes.

Foi a partir desses encontros que se formou o grupo Decisão, dentro da Universidade do Amazonas. Seguindo as premissas estéticas teatrais do grupo carioca Grupo Opinião, sua montagem intitulada *O ciclo das águas* intercalava poesias e músicas, baseada no livro recém-lançado do poeta Elson Farias, membro do Clube da Madrugada (COSTA; AZANCOTH, 2001). O trabalho seguinte decorreu do clima de tensão que as organizações populares de diversos segmentos estavam enfrentando pelo endurecimento do regime militar. A atmosfera de perseguição motivou a escolha do texto *O romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. “Foi nesse clima que iniciamos a montagem [...] Alertados de que a plateia estava cheia de [sic] policiais disfarçados de ‘policiais’. O nosso temor era que fôssemos espancados no palco” (AZANCOTH, 1993, p. 33).

A encenação de *O Romanceiro da Inconfidência* teve um enfoque político, pois utilizou poemas que evocavam a luta pela liberdade no Brasil do século 18, permeados por elementos dramáticos, épicos e líricos, em conjunto com músicas de protesto da época. Finalmente um alinhamento com temáticas de seu tempo histórico. A montagem *De Daomé a Nelson Cavaquinho* reuniu novamente músicas e poesias que acompanhavam a história da música popular brasileira (COSTA; AZANCOTH, 2001).

Ao que consta, o grupo circulou por diversos lugares, desde sindicatos e periferias até clubes da elite social. Posteriormente, o grupo vinculou-se à UEA e, com este apoio, produziu sua primeira peça: *Quem casa quer casa*, de Martins Pena, em 1966. Empecilhos e entraves com a UEA, dentre outros dilemas, culminaram no término dessa parceria e pouco tempo depois no fim do grupo.

No ano seguinte, em 1966, os remanescentes Ediney Azancoth, Aquiles Andrade e Deocleciano Bentes formaram o Teatro Universitário do Amazonas, o TUA. Mais amadurecido, o grupo apresentou uma proposta concreta de trabalho ao escolher a comédia *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, de Gláucio Gill, apresentada no Teatro Amazonas. A montagem fez sucesso e arrancou elogios, destacada pelos periódicos da época, em razão do papel consciente que o grupo desempenhara sobre problemáticas vigentes. Após uma circulação em 1967, o TUA, que já tinha contato com textos brechtianos, iniciou a leitura de *A exceção e a regra* (COSTA; AZANCOTH, 2001). Enfatizamos que foi o primeiro texto de Bertolt Brecht encenado no Amazonas.

Nesse mesmo período, Márcio Souza regressara do curso de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, com referências de diversas expressões artísticas, tanto do cinema quanto do teatro. Ao retornar, agregou-se ao TUA para auxiliar na pesquisa musical, estreando no Teatro Amazonas sob a direção de Aquiles Andrade. Segundo Costa e Azancoth (2001), a montagem mesclou aspectos da linguagem do teatro realista e experimentou inserções de quebras brechtianas.

Com um caminho curto, mas consistente, houve, ainda no segundo semestre de 1968, a reapresentação da peça Brecht e duas novas

montagens: *O homem da flor na boca*, de Luigi Pirandello, e *O diário de um louco*, de Nikolai Gogol. As peças garantiram temporada de dois meses do Teatro Amazonas e circulação pela cidade. O TUA, entre as últimas tentativas de sobrevivência, realizou uma montagem que pode ser considerada uma semente para o surgimento do Teatro Experimental do Sesc do Amazonas, o TESC. Nielson Menão, recém-chegado de São Paulo, após contato com o grupo sugeriu a montagem de *O espião*, um dos quadros dramáticos de *Terror e miséria do III Reich*, de Bertolt Brecht. A proposta foi aceita com o objetivo de ampliá-lo para um espetáculo (COSTA; AZANCOTH, 2009).

A peça tinha slides, uma novidade na cidade. Nas imagens, eram projetadas passeatas e a repressão da polícia nos movimentos de agitação. De fato, a utilização desse recurso era difícil pelos obstáculos técnicos e financeiros. Em 1968, *O espião* também foi apresentada no II Festival de Cultura,<sup>4</sup> no Teatro Amazonas, em Manaus, e conquistou os prêmios de melhor espetáculo (AZANCOTH, 1993) e de melhor direção para Nielson Menão (DIRETOR..., 1969). O TUA dispersou-se como a maioria dos grupos anteriores, contudo, em consonância com Costa e Azancoth (2009), a semente do Teatro Experimental do Sesc surgiu deste grupo, registrando sua participação na modernização teatral do Amazonas.

Em 1968, o período obscuro intensificou-se com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Outros grupos surgiram para sedimentar ainda mais ideias modernas aliadas a discussões políticas e teorias teatrais, como o Grupo de Teatro Universitário do Amazonas, o GRUTA, atuante na década de 1970, e o próprio Teatro Experimental do Sesc do Amazonas, que ganhou relevância nacional ao evidenciar o protagonismo indígena e o capitalismo local no discurso de suas montagens.

Importante pensar nesses movimentos não como fatos isolados, mas pertencentes a inúmeros acontecimentos interligados, pois vimos que fatores sociais, políticos, econômicos e culturais moldaram a forma de pensar de uma geração. Outro dado importante é a geografia da região Norte, cercada por

---

<sup>4</sup> No livro "No palco nem tudo é verdade", de 1993, Ediney Azancoth afirma que o festival que premiou o grupo foi o I Festival de Teatro Amador, revelando uma divergência de nomenclatura em relação ao livro "Cenário de Memórias – Movimento teatral em Manaus 1944-1968", de 2001, em que também assina coautoria.

rios, que determinou a “demora” sobre informações de outras localidades junto ao cerceamento da circulação dessas ideias. São fatores que determinam as condições da produção cultural vigente e fornecem outra lente para enxergar esses fenômenos.

## Bibliografia

A ARTE no Amazonas. Manaus: Concultura, 2016.

AZANCOTH, Ediney. **No palco nem tudo é verdade**. São Paulo: Marco Zero, 1993.

GRUPO do TUA aplaudido de pé no Festival de Teatro. **A Crítica**, Manaus, 31 jan. 1968.

CARREIRA, André. O Teatro de Grupo e a renovação do teatro no Brasil. In: Subtexto. Revista de teatro do Galpão Cine Horto. Ano IV, n. 04. Belo Horizonte: Rona Editora. 2007, p. 9-11.

COSTA, Selda Vale da; AZANCOTH, Ediney. **Cenário de memórias**: movimento teatral em Manaus (1944-1968). Manaus: Valer, 2001.

\_\_\_\_\_. **TESC nos bastidores da lenda**. Manaus: Valer, 2009.

DIRETOR Nielson explica trucidamento. **A Crítica**, Manaus, 12 nov. 1969.

FARIA, João Roberto. 1951-1971: Lutas e conquistas do teatro brasileiro. In: **Arquivo em imagens**: artes. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 37-45. (Série Última Hora – Artes, v. 5).

FILGUEIRAS, Aldísio. Em busca da linguagem perdida. **A Tribuna Universitária**, [s.l.], mai./jun. 1972.

FONTANA, F. S. O Acervo Paschoal Carlos Magno e novas perspectivas para a análise do teatro brasileiro moderno. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Anais..., 2010. Disponível em:

<http://portalabrace.org/vicongresso/teatrobrasileiro/Fabiana%20Siqueria%20Fontana%20%20O%20Acervo%20Paschoal%20Carlos%20Magno%20e%20o%20teatro%20brasileiro%20moderno.pdf>

FRAGA, Maria da Conceição. **Estudantes, cultura e política**: a experiência dos manauaras. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.

GRUPO Sete apresenta LSD. **A Crítica**, Manaus, 7 out. 1969.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro brasileiro**: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.

- 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. DOI: [10.11606/D.27.2020.tde-04032021-161619](https://doi.org/10.11606/D.27.2020.tde-04032021-161619).
- MENÃO, Nielson. **Entrevista com Nielson Menão por meio eletrônico**: 26 de setembro de 2019. [Entrevista cedida a] Howardinne Queiroz Leão. Brasília, 26 set. 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04032021-161619/publico/HowardinneQueirozLeaoApendices.pdf>. Acesso em: 4 out. 2022.
- LOBO, Narciso J. Freire. **Manaus, anos 60**: a política através do cinema. 1987. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.
- \_\_\_\_\_. **A tônica da descontinuidade**: cinema e política na década de 60. Aveiro: UA, 1994.
- PÁSCOA, Luciane Viana Barros. Ecos do modernismo: o Clube da Madrugada e as artes visuais. **Revista Amazônia Moderna**, Palmas, v. 1, n. 1, 2017.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Um teatro fora do eixo**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- ROMEU e Julieta. **A Crítica**, Manaus, 22 out. 1969.
- ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri**: um grito solto no ar. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. (Aplauso Perfil).
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense**: do colonialismo ao neocolonialismo. São Paulo: Alfa Ômega, 1978.
- TUFIC, Jorge. **Clube da Madrugada**: 30 anos. Manaus: Imprensa Oficial, 1984.
- SOUZA, Márcio. Márcio Souza: Parte I. **Cineset**, Manaus, 11 fev. 2015. Disponível em: <https://www.cineset.com.br/entrevista-marcio-souza/>. Acesso em: 11 set. 2020.