

## **GRUTA – Uma Experiência na contramão**

Howardinne Queiroz Leão

### **Resumo**

O presente artigo pretende construir um olhar panorâmico sobre a trajetória do Grupo de Teatro Universitário do Amazonas, popularmente conhecido como Gruta. Formou-se em 1973, na antiga Universidade do Amazonas (UA), pelo filósofo Marcos José, e esteve ativo até meados dos anos de 1990. Composto por estudantes, em sua maioria da área de filosofia, o Gruta ansiou por uma prática de teatro popular, partindo para uma experiência de agitação e propaganda. Com o objetivo de reconstituir parte da trajetória do grupo, destacam-se importantes depoimentos, incluindo o livro “A flecha do Teatro Cabocão” (1993), de Marcos José, única publicação específica a respeito. Assim, a discussão pretende diminuir as lacunas da historiografia do teatro amazonense, versando por meio do Gruta, o papel do teatro engajado para a renovação teatral do Amazonas.

**Palavras-chave:** Teatro de agitação e propaganda; teatro amazonense; teatro popular.

## **GRUTA – An experience against the grain.**

### **Abstract**

This article aims to build a panoramic view of the trajectory of the Amazonas University Theater Group, popularly known as Gruta. It was created in 1973, at the former University of Amazonas (UA), by the philosopher Marcos José, and was active until the mid-1990s. Composed of students, mostly in the area of philosophy, Gruta longed for a theater practice popular, leaving for an experience of agitation and advertisement. In order to reconstruct part of the group's trajectory, important statements stand out, including the book *A flecha do Teatro Cabocão* (1993), by Marcos José, the only specific publication on the subject. Thus, the discussion intends to diminish the gaps in the historiography of the Amazonian theater, addressing, through Gruta, the role of theater engaged in the theatrical renovation of Amazonas.

**Keywords:** Agitation and propaganda theater; Amazonian theater; popular theater.

## GRUTA – Uma experiência em sentido contrario

### Resumen

Este artículo tiene como objetivo construir un punto de vista panorámico de la trayectoria del Grupo de Teatro de la Universidad de Amazonas, conocido popularmente como Gruta. Se formó en 1973, en la antigua Universidad de Amazonas (UA), por el filósofo Marcos José, y estuvo activo hasta mediados de la década de 1990. Compuesto por estudiantes, principalmente en el área de filosofía, el Gruta anhelaba una práctica de teatro popular, comenzando con una experiencia de agitación y propaganda. Para reconstruir parte de la trayectoria del grupo, destacan importantes declaraciones, incluido el libro “A flecha do Teatro Cabocão” (1993), de Marcos José, siendo la única publicación específica sobre el tema. Por lo tanto, la discusión tiene la intención de disminuir las brechas en la historiografía del teatro amazónico, abordando, a través de Gruta, el papel del teatro dedicado a la renovación teatral del Amazonas.

**Palabras clave:** Teatro de agitación y propaganda; Teatro amazónico; teatro popular.

A década de 1960 foi significativa para o teatro produzido em Manaus por ser palco do despontar gradativo de novas experiências. Estas se distanciavam das “velhas práticas teatrais”, aproximando-se dos discursos vigentes em outros eixos, como Rio de Janeiro e São Paulo. Não se tratava de negar o que se fazia antes, mas de reconhecer, nas novas práticas, mudanças de interesse no pensamento artístico, em consonância com seu tempo.

Na cena manauara, até o início dos anos de 1960, eram predominantes os resquícios das produções centradas em comédias ligeiras e de costumes, pouco se atentando às técnicas de atuação e de encenação inovadoras do teatro, fixando-se na especialização em torno de papéis-tipo. Alguns exemplos de personalidades brasileiras que emergiram desses modelos foram: Dulcina de Moraes, Leopoldo Fróes, Jaime Costa, e Procópio Ferreira. A companhia de Procópio foi uma das que esteve em Manaus, com a peça “Lição de felicidade”, de William Somerset Maugham, em cartaz no Teatro Amazonas. É referente a isso, que frisamos de velhas práticas teatrais, o “teatro do ator”, termo cunhado por historiadores brasileiros para denominar um período no Brasil, correspondente ao intervalo entre 1910 e 1950, quando na cena prevalecia a figura do ator carismático, geralmente o dono das companhias (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009).

As dramaturgias escolhidas tinham como prioridade gerar lucro para sustentar as companhias, e, por isso, as produções eram rápidas e permaneciam pouquíssimo tempo em cartaz, exigindo uma dinâmica em cadeia para alçar novos “sucessos”. É dentro desse contexto que surge o movimento dos grupos de teatro estudantis, ao qual Selda Costa e

Ediney Azancoth (2014) se referem como o fôlego de renovação teatral amazonense, principalmente em relação à preocupação com o conteúdo das peças. Tal modernização tornou-se possível a partir da influência dos festivais estudantis de amadores, impulsionados por Paschoal Carlos Magno <sup>1</sup>, somados às experiências de teatro universitário, que contribuíram para a disseminação de práticas inovadoras pelo país.

Quando o Grupo de Teatro Universitário do Amazonas, Gruta, entrou em cena, a prática de teatro universitário já era uma realidade nos palcos manauaras. Os coletivos pioneiros foram: Teatro do Estudante Universitário – TEU (1961-1963); Teatro Universitário do Amazonas – TUA (1966-1968), e o Teatro Amazonense Universitário – TAU (1971-1973). Este último, apesar de ter surgido dentro dos parâmetros de teatro universitário, teve em sua práxis ambições longe dos valores de sua fundação. O TAU fora criado por Stanley Whibbe e Herbert Braga no intuito de ressurgir o teatro do movimento estudantil, já esvaziado. Foi fundado sob ata, estatutos e todas as burocracias necessárias, mas não saiu do papel. Somente se concretizou quando Expedito Leonel (Calixto de Inhamuns) e Moacir Bezerra convidaram Ediney Azancoth para dirigir “Como matar um playboy”, comédia de João Bittencourt, assumidamente comercial.

Imaginando as possíveis críticas, o cartaz da peça provoca: “Teatro político? Porque não? Teatro do absurdo? Teatro da vida? Não importa, contando que seja Teatro. Há, portanto, lugar para o Teatro do Riso” (Programa da peça, 1972). No mesmo encarte, há outras citações de personalidades teatrais, enfatizando a opinião do grupo, como a de Flávio Rangel: “Todo teatro, no momento em que cobra ingresso, é comercial. Torna-se, portanto, mercadoria de consumo”. A comédia foi bem recebida, conforme atestam as notas de jornais, mas o que parecia um caminho promissor, terminou nesta experiência (AZANCOOTH; COSTA, 2014). Cabe ressaltar que a brevidade desses grupos não diminui a importância que tiveram nesse período histórico, pois boa parte de seus integrantes participaram ou fundaram outros, como o Teatro Experimental do Sesc do Amazonas -TESC <sup>2</sup>.

Na mesma inspiração dessas experiências pioneiras, surgiu o Gruta, porém sua proposta cênica pretendia obter o máximo de aproximação com a população, tornando-se

---

<sup>1</sup> Paschoal Carlos Magno, nascido no Rio de Janeiro (1906-1980), foi uma figura importante para a arte brasileira, em especial o teatro. Dentre suas muitas ocupações, foi ator, poeta, teatrólogo, diplomata, criador e agitador do Teatro do Estudante do Brasil (TEB).

<sup>2</sup> Embora não fosse universitário, era amparado pela instituição do Serviço Social do Comércio do Amazonas, e exerceu pioneirismo na região nos aspectos cênicos e dramaturgicos, trabalhando com objetivos concretos em suas pesquisas teatrais que envolviam os povos originários da região e um contradiscurso da história sociopolítica recente do Amazonas. Ver “O Palco Verde”, de Márcio Souza (1984).

uma experiência, nomeada aqui como teatro de agitação e propaganda *agit-prop*, que teve como prioridade revolucionar o teatro do período pelo viés do engajamento político, rompendo com a estética de teatro burguês. Segundo Guinsburg (2009) as trupes agitpropistas:

Engendraram um repertório de modalidades cênicas que se impôs também como elemento de ruptura com as formas tradicionais de teatro. Valendo-se da tradição da cultura popular, valorizando em especial as formas curtas [...] e outras variações que introduziram conteúdos políticos (Idem, p. 18).

Mais do que um estilo, o *agit-prop* se constituiu como um conjunto de métodos pensados, desde a Rússia pré-revolucionária, para a politização das massas por meio das mais diversas linguagens e formas artísticas. O espaço tradicional, nada menos que a arquitetura teatral dos palcos italianos, já fora questionada por Antonin Artaud e Max Reinhardt, mas foi, sobretudo, Jerzy Grotowski, quem conseguiu radicalizar e romper com essa espacialidade, proporcionando uma nova relação entre ator e espectador<sup>3</sup>. Desse modo, muitos foram os grupos e diretores influenciados por esse olhar, tornando o espectador uma prioridade no pensamento da encenação moderna.

Retornando à produção de agitação, podemos exemplificar, no Brasil, as experiências vinculadas ao Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE). Tal organização, com centros espalhados pelo país, difundiu-se principalmente no ambiente universitário, ligada às organizações políticas. Seu audacioso projeto pretendia formular uma ideia de “arte popular” (JOSÉ, 1993) no intuito de conscientizar e mobilizar a população sobre os dilemas sociais. Segundo Pavis (2008), é uma ideologia de teatro que se situa “nitidamente à esquerda: crítica da dominação burguesa, iniciação ao marxismo. tentativa de promover uma sociedade socialista ou comunista”, aproveitando-se do texto apenas como instrumento para o alcance da consciência política, “ele é substituído por efeitos gestuais e cênicos que pretendem ser os mais claros e diretos possíveis: daí a atração desse espetáculo pelo circo. pela pantomima, pelos saltimbancos e pelo cabaré” (PAVIS, 2008, p. 379). Partindo da definição do teatro de *agit-prop*, é possível fazer uma leitura sobre o Gruta como um grupo agitpropista, ainda que houvesse variações, em determinados períodos, conforme a atuação de quem estava à frente do grupo: os filósofos Marcos José, em um primeiro momento, e Rui Brito, assumindo na fase final.

---

<sup>3</sup> Sobre o assunto conferir mais em: Roubine (1998).

O Gruta surgiu no ambiente universitário, mas desenvolveu sua prática para nas periferias e, posteriormente, atuou também no interior de Manaus. Seu teatro esteve em contato com movimentos políticos diversos, mas sempre aliado a grupos de esquerda ao longo de quase vinte anos de atividades teatrais - desde o início da década de 1970 até início da década de 1990. Apesar de sua longevidade e forte presença na cena manauara, são escassos os registros sobre sua trajetória, e, por isso, permanece à margem da historiografia teatral. Por todo o exposto, o Gruta é um fenômeno importante para a compreensão de aspectos da encenação amazonense.

Assim, destacaremos sua trajetória por meio dos materiais: A flecha do teatro cabocão (1993), publicação feita pelo encenador Marcos José; o livro de Selda Costa e Ediney Azancoth Amazônia em cena (2014); aliados a outros autores que pensam o teatro brasileiro; e, por fim, depoimentos colhidos de Socorro Langbeck e Rui Brito, ex-integrantes do grupo, e a entrevista de Marcos José, gentilmente cedida pela pesquisadora Selda Vale da Costa.

### **Por um teatro genuinamente cabocão.**

O Gruta formou-se em 1973<sup>4</sup>, na Universidade do Amazonas (UA). Porém, experimentações anteriores ao ano citado, lideradas por Marcos José, já indicavam o futuro modelo que seria adotado pelo coletivo, principalmente no que se refere à recusa aos palcos convencionais. A primeira delas foi a peça “O julgamento de Om”, de 1972, com o título trocado para “Dimensão”, por conta da censura. O enredo se constituía da colagem de uma série de materiais: poemas e escritos expressionistas do escritor George Heym e do poeta Ernst Stadler, trechos de Bertolt Brecht, trechos bíblicos do livro de Eclesiastes, diálogos curtos, balé e a música de Igor Stravinsky. A encenação, segundo descreveu Marcos José (1993), sugeria tendências que, naquele período, gradativamente chegavam a Manaus, como elementos expressionistas e o teatro ritualístico de Jerzy Grotowski. Nesta peça, havia proposta de comunhão entre atores e público para que a experiência do espectador fosse “densa”, assim, a plateia era convidada a participar do julgamento, tornando-se parte da cena. São exemplos pioneiros de interação entre ator e público as peças do Teatro Oficina, com “Roda viva”, encenada em 1968, e “Como cansa ser romano nos trópicos”, do TESC, 1969.

---

<sup>4</sup> A data de início do Gruta é envolta em dubiedade, assim como grande parte de suas peças. No livro de Marcos José (1993), não há uma data precisa de sua fundação por uma questão que se põe ideológica. Em entrevista realizada com Rui Brito (2019), é conferido o ano de 1973, período em que ingressaram na Universidade do Amazonas no curso de Filosofia. Azancoth e Costa (2014) também registram o mesmo ano.

José (2003) afirma que nessa peça sete pessoas subiram ao palco e improvisaram um desfecho diferente, algo que podemos aproximar das técnicas elaboradas por Augusto Boal (2009). Nesse caso, não havia um coringa em cena para a mediação, esta foi feita pelo próprio encenador ao final da montagem. A estratégia se aproxima da técnica do Teatro-fórum, em que o “espect-ator”, espectador que sobe ao palco para intervir, propõe uma solução ou um desfecho diferente. Não se trata um desfecho efetivo ou bem solucionando, mas o que está em jogo é a experiência de ação e reflexão desse espectador, que reverberará, de algum modo, no seu contexto social. É a quebra de barreiras entre palco e plateia, através de uma interação ativa do espectador (AZANCOTH; COSTA, 2014).

A peça, entretanto, rapidamente chegou ao fim com um fatídico episódio: a destruição de todo o material cênico por um ato de vandalismo nunca esclarecido. Outra prática de Marcos José foi na direção da peça “Lágrimas de brinquedo” (1972), do ator e dramaturgo amazonense Alfredo Fernandes, apresentada no Teatro Amazonas. Com essa experiência, o artista percebeu que o formato de palco italiano não privilegiava o contato com o público. Essa inquietação lançou uma questão que permearia todo o seu trabalho.

Diante dessas experiências, Marcos José partiu em busca dos futuros integrantes dentro do Coral Universitário, liderado pelo maestro Nivaldo Santiago, no Conservatório de Música. O coral era constituído por estudantes de diversos cursos, tinha cerca de cinquenta participantes, e funcionava em um prédio antigo, no centro de Manaus. Após a formação dos integrantes e a conquista do espaço de ensaio, o desafio ainda envolvia regularizarem-se para re-existir (JOSÉ, 2003).

A premissa que se pretendia levar a cabo no grupo, e que deveria ser também a dos integrantes, era trabalhar uma forte relação entre atores e público, a partir de uma intensa união interna, para que assim “compreendessem e acreditassem que, em qualquer lugar, o teatro pode ter seus signos concretizados. Até mesmo no topo de um poste de eletricidade, desde que o ator seja um equilibrista” (JOSÉ, 1993, p. 09). Essa noção de teatro exigia, também, um entendimento do papel de cada participante no coletivo e no espaço que ocupava socialmente, implicando na prática, independe dos meios e condições. Foi nessa linha que o grupo se delineou em sete componentes, todos universitários e a maioria estudantes de filosofia. Posteriormente, o número aumentou com a adesão de Rui Brito, Nonato Pereira, Ricardo Parente, Marco Aurélio, Humsilka Amorim, Luiz Marreiro, Luíza Garnelo, e James (Badejo) (Idem).

Composto o grupo, o nome precisava estar de acordo com os princípios adotados, bem como simbolizá-los. Após fugirem de siglas universitárias, já vistas em grupos anteriores, a formação filosófica, que os embasava, não permitia um nome simplório. O resultado foi uma única palavra que, apesar de também ser uma sigla, carregava dubiedade: Gruta - Grupo Universitário de Teatro do Amazonas, remetia ao sentido de caverna, abrigo, útero, conjunto. “Ora se mostra como metáfora para fugir da possível ditadura linguística. Ora se mostra como alegoria para lembrar ao homem que há sempre mistérios a serem revelados debaixo da fantasia” (JOSÉ, 1993, p. 17).

Definida a ideologia, José (1993) registra quais foram os motivos impulsionadores da práxis do Gruta: de um lado, a compreensão da miséria financeira do grupo, o que significava, em síntese, fazer teatro sem depender do Estado como fomentador, liberando-se de aparatos técnicos; por outro lado, o sentido do teatro popular, entendido como uma forma teatral que englobava diversas pedagogias cênicas - de Cocteau à Brecht tudo passaria pelo teatro popular -, cujo palco sempre seria a rua; e ainda, o talento, como motivação do existir, que superaria as adversidades econômicas para permanecer no caminho da arte. Essas premissas, no entanto, não ocorreram de modo segmentado, pois a própria vivência grupal estabeleceu o *modus operandi*. Os atores, segundo José (2003), não usavam maquiagem, e as encenações eram despojadas, pois o enfoque estava mais ligado na mensagem política. De acordo com Azancoth e Costa (2014), muitos estudiosos aproximam a prática do grupo às propostas de Boal, e de fato há aspectos semelhantes, mas, pelo ponto de vista estético, o Gruta se diferenciava:

Muitas vezes, os grupos que praticam o Teatro-fórum são pobres, de poucos recursos econômicos [...] Isso é uma contingência, não deve ser considerada opção. O ideal é que a cenografia seja o mais elaborada possível, com todos os detalhes que julguem necessários, com toda a complexidade que se julgar importante. O mesmo é válido para os figurinos (BOAL, 2007, p. 333).

O prazer estético, segundo Boal (2007), também é um elemento importante e constituinte de imagens potentes para o espectador. Embora a prática do Gruta não esteja efetivamente nomeada enquanto **Teatro-fórum**, ou outra técnica de Boal, os objetivos políticos são os mesmos, tornar o teatro uma prática popular e uma arma contra a alienação.

Em relação às funções, havia um estranhamento com a palavra “diretor”, pois não atendia as dimensões filosóficas do Gruta. A negação vinha principalmente de Marcos José, que, na prática, se dividia entre dirigir, escrever e, eventualmente, na ausência de atores,

atuar. Entretanto, ele rejeitava este título, pois acreditava que o termo remetia a uma estrutura empresarial, que passava distanciava do formato de coletivo. Dessa forma, se denominava encenador, segundo ele, o termo remete a maior liberdade criativa. Rui Brito, assistente de direção na época de Marcos José, posteriormente, quando assumiu o grupo, também rejeitou o título de diretor.

Não é o objetivo deste artigo aprofundar tal querela, pois muitos são os debates que envolvem os termos diretor e encenador. Traduzido do francês *metteur en scène*, o que seria mais próximo do significado de encenador, é uma figura assumida principalmente na virada do século XX, alia o pensamento da cena a uma visão estética sobre todos os elementos, criando unidade, e não mais centralizando a peça na visão do autor (ROUBINE, 1998). No Brasil, a palavra “diretor” é empregada com o mesmo significado, ainda que haja nuances <sup>5</sup>.

A despeito da polêmica em torno do termo, ele se encontra no relato dos participantes “O Marcos era um grande diretor, fazia um trabalho muito bom, muito bom mesmo, só que ele adorava ensaiar, mas não gostava de apresentar. Ele não gostava de crítica, tu estás entendendo? Nem de crítica boa e nem de crítica ruim” (LANGBECK, 2019). Essa opinião não era isolada e parece ter feito parte das crises internas do grupo: de um lado a forte argumentação de Marcos José, defensor do processo muito mais que o resultado, e do outro, liderado por Rui Brito, a opinião de que as peças deveriam circular o máximo possível:

Porque o problema com o Marcos era o seguinte, uma das grandes discordâncias era [que] para ele, a peça estava pronta. Ele não fazia muita questão de apresentar. Ele era aquele cara que... As peças que a gente apresentava mais, que foi *O Troco* e o *Novo Otelo*, a gente forçou a maior barra, corremos atrás. Quando a gente aprontava uma peça, a gente levava muito né (BRITO, Rui. Entrevista. Manaus, jun. 2019).

Azancoth e Costa (2014) afirmam que o grupo foi ausente em diversas mostras e debates teatrais da cidade, com uma postura de se fecharem entre si. Outra questão polêmica também envolvia apresentarem-se no Teatro Amazonas. A recusa por teatros convencionais e era um meio de chegar às classes mais baixas e renegar o templo glamoroso. Havia uma

---

<sup>5</sup> Os termos direção e encenação ainda sugerem práticas diferentes para alguns teóricos. O primeiro termo sugere algo mais impositivo no processo criativo, autoritário e até executivo, o segundo se alia fortemente a uma obra de arte autônoma, cujo foco criativo se baseia na unidade dos elementos da cena, com uma visão mais geral da obra (ROUBINE, 1998). Corrente na qual Marcos José estaria mais próximo. Certamente, esse debate não se esgota aqui, pois dentro deste guarda-chuva há outros pormenores que diferenciam essas funções.



crença no grupo de que aquele se tratava de um teatro elitizado, erguido à custa de muita exploração e que servia à imposição da hierarquia social.

Historicamente, assim como o Teatro Amazonas, a maioria das salas teatrais desse porte, foram construídas nos séculos XVIII e XIX, obedecendo a forma italiana. “Não é segredo para ninguém, com efeito, que a sala italiana é o espelho de uma hierarquia social” (ROUBINE, 1998, p. 83). Esse pressuposto interfere diretamente na falta de democratização<sup>6</sup> desse espaço, pois os lugares neste edifício teatral representaram, ou ainda representam, a posição financeira de quem ocupa, além de intuir uma relação passiva do espectador para com a cena, algo caro para o Gruta. Essa negação aos palcos considerados formais foi defendida veementemente por Marcos José e Rui Brito, posicionando o grupo a um teatro de posição antiburguesa: “a gente nunca ligou muito para o Teatro Amazonas” (BRITO, 2019). Porém, outros integrantes não se identificavam totalmente, visto que algumas apresentações eram feitas no Teatro:

*A exceção e a regra* foram dois anos de Brecht estudando, que ele colocava a gente para estudar, ler livro. Eu sabia tudo de Brecht, eu dormia com Brecht, acordava pensando em Brecht, sabe... Eu fiquei com raiva de Brecht uma época do tanto que eu estudei para fazer aquela peça. Aí a gente apresentou e, depois, ele não queria mais apresentar no Teatro Amazonas. E todo mundo quer, todo artista quer se apresentar no Teatro Amazonas (LANGBECK, Socorro. Entrevista. Manaus, jun. 2019).

Marcos José, desde as experiências anteriores ao Gruta, conforme já exposto, entendia que o formato fechado de uma sala de teatro, distante do público, não era o que os caracterizava, e por isso alguns embates internos foram travados. Um dos episódios que descreve (JOSÉ, 2003), foi o convite para participarem de uma Mostra teatral promovida pela Fundação Cultural do Amazonas, com a peça “O troco”, de Domingos Pellegrini<sup>7</sup>, dirigida por ele. Houve uma reunião e votação acirradas no grupo e, por fim, pela diferença de um voto, nessa ocasião, optaram por não se apresentar.

No acervo histórico do Teatro Amazonas é possível encontrar registros de peças que lá estiveram em cartaz, incluindo programas do Gruta participando da I Mostra Infantil de Teatro Amador, com “Qati papa ovo”<sup>8</sup>, de Jorge Amado, em 1979; e na III Mostra de

---

<sup>6</sup> Posicionamento defendido por muitos diretores, principalmente por Jean Vilar (1912-1971), no intuito de democratizar o espaço teatral sendo um de seus principais feitos a criação do Festival de Avignon, fundando em 1947, sob a premissa de deslocar a cena teatral do eixo de Paris (ROUBINE, 1998).

<sup>7</sup> Diretor e dramaturgo, fundador do grupo Sabiá em Londrina e integrante do Movimento “Teatro ao encontro do povo”, de Otto e Florence Buchesbaum.

<sup>8</sup> Essa peça teve inúmeras encenações pelo grupo, sob a direção de Rui Brito.

Teatro Infantil de Manaus com “Quem roubou a coroa do rei da selva?”, de Antônio Paulo Graça, em 1981. Lembrando que, nesse período, Marcos José não estava mais à frente do grupo. Muitas dessas atividades eram por conta da contrapartida exigida pela Universidade, mas houve experiências pessoais posteriores, que comprovam sua participação e a de Rui Brito, em atividades no Teatro Amazonas. Selda Costa, em entrevista inédita com Marcos José (2003), aponta por meio do relatório do Teatro Amazonas, em 1986, oficinas técnicas de interpretação e direção ministradas por José no mesmo local, resultando na adaptação de “O auto da barca do inferno”<sup>9</sup>, de Gil Vicente, além de oficina de atuação ministrada por Rui Brito. Ambas foram confirmadas por José, e refutadas apenas na questão da periodicidade. Independente dos episódios, os dois ainda mantêm suas preferências no exercício do teatro nas periferias e pelo interior.

O caráter de coletivização foi um atributo essencial, não somente a respeito da criação de uma peça, mas na convivência entre os pares:

A gente morava lá. Era uma coisa louca, que a casa era um casarão desses antigos e todo mundo tinha a chave. Então era uma coisa assim: alguém brigava com a família e chegava lá com a mala, e ficava lá, e chegava o diretor “Que história é essa de morar aqui?” e não falava nada, deixava o cara ficar. Era uma coisa meio comunitária assim sabe. Não que fosse bagunçado, não era isso, era um lugar aconchegante. Se eu estou com depressão eu saio de casa e vou lá para o Gruta, encontrar as pessoas. Chego lá e alguém está ouvindo Jimmy Hendrix, aí chego e já deito, aí a depressão já vai passando, e tinha muito isso. E hoje já não vejo isso nos grupos, essa coisa carinhosa (LANGBECK, Socorro. Entrevista. Manaus, jun. 2019).

Para Rui Brito, os ensaios se radicalizavam na medida em que a estreia se aproximava:

Era muito coletivo. Muita gente dava ideia e, outra coisa, o Marcos era um cara tão criativo que nós estávamos com a peça toda preparada, toda pronta praticamente, e no outro dia ele ia ensaiar, ia apresentar. E ele “Ah vamos mudar aqui, aculá...” E mudava tudo! Praticamente tudo. O pessoal ficava muito grilado. Eu não, eu via que aquilo era um exercício criativo. A gente trabalhou muito dessa forma aí. Por isso que nosso período de ensaio, às vezes, se encompridava, durava até cinco meses assim (BRITO, Rui. Entrevista. Manaus, jun. 2019).

---

<sup>9</sup> Essa peça, realizada como finalização da oficina, foi apresentada em vários bairros da cidade. Como o grupo ainda não tinha nome, quando chegavam com um caminhão e auto falantes, e uma cenografia que imitava a carcaça de uma barca, eram apelidados de “Lá vem *O pessoal da barca*”, adotando como o grupo. As apresentações também circularam por cidades do interior: Parintins, Itacoatiara, Manacapuru, Rio Preto da Eva, Barreirinha. Alguns dos participantes eram Nereida Coelho, Ivan Oliveira, Radige Queiroz, Haroldo Glauck, Abdiel Moreno e Mário Freire. Embora houvesse um certo apoio do Governo, a condição era da não divulgação de nenhum slogan do Estado. Suas atividades foram até 1991 (AZANCOTH e COSTA, 2014; JOSÉ, 2003).

A primeira montagem oficial do Gruta foi adaptação do texto “Natal na praça”<sup>10</sup>, do autor francês Henri Ghéon. A escolha se deu por considerarem uma peça mambembe, possibilitando um teatro de “indicação” e não de “definição”, ou seja, trabalhavam com poucos elementos cênicos, apenas sugestivos. Segundo José (1993), “um exercício próprio à preparação de atores para montagem em locais não formais [...] a estrutura [era] dramática calcada nos mistérios e na *commedia dell’arte*” (p. 97-98). O dito teatro de indicação, também era resultado da dificuldade financeira percebida pelo grupo, que compreendeu na prática essa barreira, e adotando outras formas, priorizou a interpretação do ator sobre os demais elementos da cena. Os figurinos eram “sacos de farinha de trigo tingidos” (AZANCOTH; COSTA, 2014, p. 71), seguindo a linha de despojamento. Apresentado na frente da igreja no bairro de São Raimundo, os atores estreados tinham total liberdade de improviso.

Interessante ressaltar a escolha por um auto de natal, rememorando, de certa forma, as Pastorinhas<sup>11</sup> e os autos cristãos, tão comuns em Manaus desde a primeira década do século XX e desaparecendo nos anos de 1950, ou seja, uma tradição popular na cidade e uma boa estratégia para iniciar no caminho do teatro popular.

Na ocasião, a peça foi levada a muitos bairros da cidade, garantindo a participação da plateia, conforme ressalta José (1993). Por meio dessa vivência, o grupo entendeu o sentido do teatro que produziam: o teatro que vai onde o público está. O grupo aceitava se apresentar em diversos lugares, desde que contribuíssem minimamente com transporte e alimentação. É importante salientar que em dado momento, boa parte dos seus integrantes contava com uma bolsa da universidade, chamada “Bolsa Trabalho Arte”, ou seja, além do trabalho teatral, também, a seu modo, funcionava como estágio, envolvendo contrapartida em eventos solicitados pela Universidade, incluindo apresentações, por vezes, no Teatro Amazonas.

A ajuda custeada pela bolsa facilitava a proposta prática do Gruta de levar o teatro pelos bairros, cuja atuação neste momento ainda não era regulamentada pela instituição. Segundo o depoimento de Socorro Langbeck (2019), “era como se fosse um emprego, a gente recebia para fazer teatro e isso em plena ditadura. E a gente montava as peças que a gente queria também, porque era nos bairros, eles não iam muito atrás não”. Porém, havia o

---

<sup>10</sup> Na ficha técnica o elenco era composto por: Nonato Pereira (Melchior, Anjo, Rei mago e Burro), Aparício Carvalho (Pastorzinho), Elizabeth Imbira (Maria e Ovelhas), Terezinha Gonçalves (Matrona romana e Sara). Direção: Marcos José. Azancoth e Costa (2014).

<sup>11</sup> Azancoth e Costa (2001) registram essas manifestações no livro “Cenário de memórias: movimento teatral de Manaus (1944-1968)”, lançado pela editora Valer.

interesse de regularizar o grupo pela Universidade, impulsionado pelo maestro Nivaldo Santiago, com o objetivo de dar visibilidade ao teatro e futuramente possibilitar a criação de um curso superior na área teatral.

Com o andamento dos trabalhos, aos poucos, o coletivo foi sendo formado também por secundaristas que acompanhavam as atividades teatrais. Por não serem ainda acadêmicos foram denominados de **A classe**, a priori dirigidos por Rui Brito. Tornou-se uma espécie de núcleo paralelo, que acompanhava de perto o trabalho do Gruta, até haver a total junção.

A segunda peça, em 1974, com *A Classe*, foi “Novo Otelo”<sup>12</sup>, adaptada do texto de Joaquim Manuel de Macedo, com estreia no Colégio Brasileiro Pedro Silvestre, escola estadual localizada no centro de Manaus (AZANCOTH; COSTA, 2014). Na ocasião, o grupo teve um apoio maior da Universidade, por meio de uma kombi, cedida para transportar os jovens de suas casas, antes e após o evento. As apresentações se estenderam pelo ano inteiro em escolas públicas e particulares. Apesar de o clima ditatorial ser hostil para o teatro, um convênio entre a Universidade e a Secretaria de Educação tornou o caminho possível. A Secretaria mandava a programação para as escolas e o Gruta para a censura. Mesmo avalizados, alguns diretores de escolas dificultavam, ou simplesmente se recusavam a recebê-los, com a desculpa de não haver espaço adequado, o que não era um problema para um grupo mambembe. Inúmeros foram os bairros de circulação: Chapada, São Raimundo, Educandos, Cachoeirinha, São Jorge, Japiim, Aparecida, Parque dez, etc. No mesmo ano, ainda realizaram a montagem de *Édipo Rei*, na versão de Jean Cocteau, promovido pelo Coral Universitário, apresentada no Teatro Amazonas.

Outra montagem do grupo foi “A exceção e a regra”, em 1976, uma peça não muito bem compreendida pelo público porque, geralmente, o que se via das encenações de Bertolt Brecht era um teatro quase ilusionista. Segundo ele, “naquela de o ator entrar na personagem. [...] Nós radicalizamos e tentamos mesmo o método brechtiano, que na verdade o Brecht [...] pesquisou muito o teatro Nô, e outras formas de teatro” (BRITO, 2019). “Contar Brecht é não proporcionar ilusão. Foi isso que tentamos. Sair de uma empatia jocosa, partir para um distanciamento lógico. [...] Dar ao público um papel ativo no ato social, para que surjam interrogações em sua mente” (Programa da peça in: AZANCOTH; COSTA, 2014). Parente (1986) destaca que, para ele, se tratou de uma grande experimentação em termos de linguagem teatral. Outro grupo de teatro universitário já havia

---

<sup>12</sup> Na ficha técnica de *Novo Otelo*, de Joaquim Manuel de Macedo, consta no elenco: Rui Brito (Sr. Antônio), Marco Aurélio (Calixto), Socorro Jobim (Francisca), Oswaldo Andrade (Justino). Direção de Marcos José, Assistência de Rui Brito e produção coletiva.

feito essa montagem, o Teatro Universitário do Amazonas (TUA), em 1968, dirigida por Aquiles Andrade.

Um fato comum aos grupos era receber os textos da censura impossibilitados de serem encenados. Para não sofrerem com os cortes, Marcos José convenceu o grupo a não enviar mais enviá-los:

Nós não vamos mais levar texto para a censura... que eu não quero ser interrompido...” e isso foi um dos motivos que nós não estávamos mais querendo dar essa moral para a censura, poxa, a gente levava os textos e voltava todo [cortado]. Esse “Novo Otelo”, que é um texto de século XIX, a primeira parte que era até eu, um personagem que eu fazia, um monólogo, eles tiraram toda a primeira parte. Aí “O troco” poxa, a gente colocava algumas músicas de sustentação das cenas e eles tiravam diversas, inclusive “Pesadelo”, do Paulo Cesar Pinheiro. Esse período de censura foi terrível aqui para a arte brasileira. E a gente fez uma semana contra a censura, que foi uma semana de debates, de leitura de peças proibidas (BRITO, Rui. Entrevista. Manaus, jun. 2019).

Curiosamente, o evento mencionado sobre a censura não sofreu repressão, pois nenhum representante do órgão apareceu e os debates seguiram livremente. Outro fator mencionado pelos participantes nas entrevistas foi o fato de a censura ser mais vigilante às peças apresentadas no Teatro Amazonas ou em locais centrais, dificilmente fiscalizando as atividades teatrais nos bairros, o que foi, para o Gruta, uma estratégia de resistência<sup>13</sup>. O interesse do coletivo se unificava perante a necessidade de se comunicar pelo teatro popular, todavia esse não era um caso exclusivo. Tin Urbinatti, diretor do grupo teatral Forja<sup>14</sup>, comentou que, nas décadas de 1960 e 1970, muitas pessoas se questionavam sobre fazer teatro na Universidade para uma classe média, à medida que “descobriam a luta de classes, a teoria marxista, a classe operária. [...] Então, muitas pessoas fizeram esse movimento, de ir para a periferia, para o meio da classe operária, para ir militar” (URBINATTI, 2018).

Apesar do caráter popular e da prática amadora, a exigência de formação para o ator do Gruta era similar àquela de um teatro profissional. Acreditavam que o ator deveria ter um grande domínio intelectual, saber o que é representa o Estado, o que é a sociedade, o que é o poder (JOSÉ, 1993). Dessa maneira, o trabalho envolvia dinâmicas complexas: estudo de

---

<sup>13</sup> A militância do seu teatro engajado era nítida, mas as ideias políticas que permeavam o Gruta deixam controvérsias quanto à vinculação a partidos políticos. Marcos José (2003), afirmou que ninguém era filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), enquanto Socorro Langbeck (2019) e Rui Brito (2019) afirmaram, inclusive, suas adesões ao partido, na ocasião do grupo.

<sup>14</sup> Grupo teatral surgido do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, dirigido por Tin Urbinatti, com atuação de 1979 a 1986, depois seguiu com outra direção até 1994. O grupo atuou em várias frentes de mobilização, e suas produções foram referência de teatro operário com encenações que marcaram época.

geometria voltada para o palco, exercícios psicofísicos, filosofia, dramaturgia, entre outros. O fato da maioria dos integrantes serem universitários facilitava a compreensão textual exigida.

A busca por um teatro popular intensificou-se a partir da relação, via correspondência, com um casal franco-austríaco, militante da causa popular, Otto e Florence Buchsbaum. Residentes no Brasil, eram líderes do movimento “Teatro ao encontro do povo”, mantinham um jornal mensal intitulado “Abertura cultural” e tinham como principal objetivo criar e nortear grupos que quisessem fazer teatro para o povo. Sua orientação se dava por meio de “conferências” (15 aulas em 05 dias), treinamento de atores e abordagem dos principais temas teatrais e dramaturgicos. E foi por meio de um anúncio no jornal que Rui Brito entrou em contato <sup>15</sup> com o casal, inserindo-os na rede, cujo lema era a renovação do teatro nacional. O casal enviava, inclusive, textos teatrais para serem montados. Presumimos que “O troco” tenha sido escolhido por meio dessa troca, pois Domingos Pellegrini, vinculado ao Partido Comunista de Porto Alegre, também participava da rede.

Os princípios disseminados pelo casal serviam de inspiração ao grupo, a busca por um teatro simples, sem grandes ornamentações, apresentado em qualquer lugar:

Ou o nosso teatro se abre para a comunidade, para ser um teatro de todos, ou desaparece. O atual teatro profissional vive uma vida precária à custa de subvenções, com salas vazias e desinteresse em geral. O teatro popular inicia um processo de revitalização, despertando para o teatro camadas da população totalmente ausentes. E também procura enfocar os problemas atuais da nossa sociedade colocando assim o teatro novamente no centro do interesse [sic] de todos (Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 2 de set. 1971).

No entanto, havia uma característica marcante entre o teatro proposto pelo casal e o exercido pelo Gruta. A prática dos Buschsbaum estava aliada a uma formação pedagógica teatral que encontrava no teatro popular sua concretização maior. Brito (2019) informa que: “era mais um teatro de rua, teatro de sindicato, mas não necessariamente um teatro de militância político-social. Podiam fazer, mas desde que fosse uma aproximação com o povo, não necessariamente político, mas eles eram os caras que ensinaram”. Já o Gruta, por meio de textos engajados, buscava alertar a população em relação a participação política: “o primeiro companheiro a governador, que foi até o Gilberto Mestrinho, era contra o candidato da ditadura. Aí a gente montou uma peça também Eleição não se ganha com o coração, a gente montou com palanque mesmo” (Idem).

---

<sup>15</sup> O grupo não participou das conferências, entretanto, mantinha trocas periódicas via correspondência.

A radicalidade na sua forma de pensar o teatro travava uma certa rivalidade com o Teatro Experimental do Sesc (TESC), grupo referencial de teatro no Amazonas. Os ataques eram declarados e rebatidos por ambos:

É assim cara, a gente sempre foi, desde até antes do Gruta, a gente sempre teve uma posição antiburguesa, a gente achava que o pessoal do Tesc era um pessoal burguês classe média, e assumia isso como classe [...] Para nós, fazer teatro não era um negócio de sair do trabalho e ir lá fazer teatro, para nós era uma questão visceral, e era o que o movimento pedia naquele período, era o que o movimento popular pedia (BRITO, Rui. Entrevista. Manaus, jun. 2019).

Ricardo Parente, ator do Gruta, comentou um pouco dessa relação: “nós víamos no teatro de Márcio Souza uma certa mistificação, uma maneira equivocada de usar o discurso da cultura indígena” (PARENTE, 1983). Muitos grupos tiveram divergências nos discursos estéticos e políticos adotados, os dois protagonistas que marcaram época foram o Teatro de Arena e o Teatro Oficina. O primeiro defendia o teatro como instrumento transformador social e político, o segundo partia para um debate estético, influenciado pelo tropicalismo, movimento criticado pelo primeiro <sup>16</sup>.

Não detalharemos as particularidades levantadas pelos grupos manauaras, todavia, o mais instigante é perceber certas semelhanças, destacando a militância, presente em temas pioneiros, exercendo uma prática aliada às questões de seu tempo. De um lado, o TESC, despontando com encenações de temáticas nos mitos indígenas e revisitando a história sociopolítica da cidade, do outro, o Gruta, explorando o cotidiano urbano amazônico e o processo de migração do caboclo.

Paulatinamente, a metodologia do Gruta foi ganhando características próprias, de acordo com as questões que os norteavam. Assim, nomearam seu modo de fazer teatro como “Teatro Cabocão”, pautado no discurso do homem amazônico, o “caboco” <sup>17</sup>, tal como se desenvolveu a partir da migração do interior, do estilo de vida e da herança indígena implicada em costumes ainda presentes. Um teatro que propunha aproximação com o povo, sem distinção, reconhecendo o processo de colonização sofrido, principalmente pelas imposições culturais, e buscando entender o homem amazônico a partir de todas essas

---

<sup>16</sup> Vale a pena ler a publicação da “1ª Feira Paulista de Opinião”, organizado pelo LITS e lançado pela Expressão Popular, em 2016, que traz um ensaio de Boal, pós golpe, criticando a arte feita por grupos de esquerda, entre aproximações e discordâncias ideológicas. Há uma elaborada reflexão sobre o período, incluindo farpas ao Teatro Oficina e o tropicalismo.

<sup>17</sup> Referente a caboclo, homem amazônico e/ou ribeirinho. A gíria caboco foi popularmente adotado na região e pode adquirir outros significados dependendo do contexto. Cf.: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/caboco/>>. Acesso em: 20 de junho de 2020.

formulações. O Gruta defendeu a ideia de que não se precisava ir longe para encenar um clássico, tudo estava presente na “energia biocultural” do caboco, que era o seu repertório de vida. Um exemplo concreto pode ser visto no texto do personagem Tino, da peça “Pés descalços no asfalto quente”, escrita por Marcos José.

Essa tua cara de índio diz tudo. Essa figura de cabocão te condena, malandro. É isso aí. Tu já ouviu falar no Rio de Janeiro? No sul maravilha? Pois é. Lá tem uma figura que volta e meia se dá mal. É o crioulo. Pintou sujeira, crioulo teve por perto, é ele quem leva a pior. Sacou? Lá o crioulo, aqui o cabocão. Eu saquei isso logo que eu cheguei aqui. É uma barra ser cabocão. O cara tem que se vestir bonito [...] Sou bonito. Tenho pinta. Não sou daqui. Sou de fora. Das Minas. Do Centro. Do Sul (JOSÉ, 1993, p. 138).

Sua fala esboça a realidade enfrentada pelo caboco do interior, impregnada pela violência do deslocamento populacional. O personagem representa o caboco, de traços expressivos indígenas, alvo do preconceito da própria população manauara, que, em decorrência do processo de colonização e imposição cultural, em parte, não se identifica ou renega suas raízes. A dramaturgia em tom coloquial narra a saga do personagem Jara, vindo do rio Purus para tentar a vida na cidade. Este, desde o momento de sua chegada, sofre diversas situações exploratórias.

A peça estreou na Mostra anual do Bolsa Trabalho Arte, no Teatro Amazonas, causando burburinhos e indignação por parte da plateia classe média, pois um dos recursos utilizados como prólogo era um repertório de músicas bregas e notícias sobre assaltos, assassinatos e desemprego. Porém, se havia aversão por um lado, havia o ânimo juvenil do outro, pois confrontar o presente público com assuntos espinhosos foi a maneira de “dar o recado” do posicionamento do coletivo.

Inúmeras montagens compõem a trajetória do grupo. Um dos destaques, mencionado anteriormente, “O troco”, de 1975, de caráter coletivo, representou um “forte toque político e estético para o grupo” (JOSÉ, 1993, p. 99). A peça realista, mas de tons farsescos, apresentou movimentos cunhados no princípio da *Gestalt*<sup>18</sup>, para uma encenação que pretendeu evidenciar os contrastes particulares da interpretação de cada ator. A trama conta a história de um sorveteiro ameaçado de perder seu ponto para um comerciante mais poderoso, que objetiva abrir um estabelecimento de doces no local. Zé Passarinho, o camelô,

---

<sup>18</sup> O princípio da Gestalt, também conhecido como “Psicologia da forma”, se baseia na compreensão do todo para se perceber as partes. Envolve uma série de leis a partir da observação do cérebro humano pela percepção de formas e imagens. Blog da Psicologia da educação. “A teoria da Gestalt – Bock”. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/psicoeduc/gestalt/a-teoria-da-gestalt/>>. Acesso em: 20 de junho de 2020.



percebendo a injustiça da situação, convoca toda a comunidade a sair em defesa do sorveteiro, e faz isto por meio do cobrador - beneficiado pelo troco do sorveteiro. É considerado o trabalho mais maduro do grupo, pois concretizou os objetivos almejados, partindo para uma temática relativamente nova na região <sup>19</sup>.

A narrativa versa sobre a luta de classes, representada pelo patrão (capital) e o povo (classe trabalhadora/operária), sem cair no maniqueísmo, pois o autor apresenta na trama uma classe trabalhadora hierarquizada, que cumpre ordens sob a pena de perder o emprego, vivenciando, assim, o conflito de questionar suas posições. O único personagem consciente da situação de exploração é Zé Passarinho, que aos poucos argumenta diante dos outros a exploração sofrida. A peça estreou no Centro de Estudos do Comportamento Humano (CENESC) <sup>20</sup> com o seguinte elenco: Marcos José: Zé Passarinho; Marco Aurélio: sorveteiro; Dinho: operário; Rui Brito: Patrão; David Ranciaro: guarda 1 e 2; e Socorro Jobim: Mulher do Zé. Na ficha técnica, Marcos José na direção, Rui Brito na assistência, Dinho com adereços cênicos, Sílvio Fuinha na sonoplastia, e Nonato Pereira na contrarregragem.

Nessa montagem, a trilha sonora desenvolveu papel importante na função de estranhamento e efeito cômico, com músicas de Caetano Veloso, Waldik Soriano, Paulo César Pinheiro, Elis Regina, entre outros. O objetivo era pensado para os momentos de ápice das falas das personagens, quando estas emudeciam, entrava a trilha sonora com uma frase chave, funcionando como comentário. Por exemplo, no momento em que Zé Passarinho discursa para a população, a polícia chega, o clima de tensão se instaura e o discurso é substituído pela música poema de Drummond “E agora José?” cantada por Paulo Diniz (JOSÉ, 1993). Inevitavelmente, por conta da trilha, a peça sofreu cortes da censura. No entanto, o ocorrido não impediu a continuidade das apresentações pelos bairros.

Marcos José deixou o Gruta, em 1979, por divergências ideológicas e políticas. A partir de então, o grupo ficou sob o comando de Rui Brito, que seguiu com montagens diversas até início de 1991, data do último trabalho. O período da saída de Marcos José firmou a regularização do grupo perante a Universidade, e contraditoriamente, decorreu no desmembramento de alguns integrantes (JOSÉ, 1993). Após sua saída, Marcos José

---

<sup>19</sup> No teatro brasileiro são vários os exemplos de peças que se utilizam de alegorias, figuras e estruturas para criticar o sistema capitalista e a influência do imperialismo, o Teatro de Arena, por exemplo, utilizou muito desse recurso para levar suas peças a classe operário e a região campestre.

<sup>20</sup> “Importante centro de encontro intelectual e artístico onde se discutia temas variados sobre o Brasil e o mundo” (JOSÉ, 1993, p.47).

escreveu vários poemas e encenou um deles, “Por entre reflexos”, com James Badejo, ex-integrante do Gruta.

A continuidade do trabalho, assumido por Brito, foi uma oficina com o mímico bonequeiro argentino Alejandro Bedotti: “Fizemos uma oficina com bonecos gigantes e montamos [...] uma adaptação daquele texto do [Augusto] Boal Não tem imperialismo no Brasil, [...] é uma das esquetes daquele A revolução na América do Sul” <sup>21</sup> (BRITO, 2019). A adaptação foi nomeada por “Independência ou morte”, e tratava da exploração econômica do brasileiro. Bedotti também defendia a ideia de que o teatro deveria ir ao encontro do povo, promovendo sua popularização <sup>22</sup>. Assim, a peça excursionou por Porto Velho e Coari, no objetivo de ajudar nas chapas e campanhas dos candidatos de esquerda.

Após essa experiência, a montagem seguinte foi “Ai, que saudade da saúva” (1978), um texto curto de Plínio Marcos publicado em “O Pasquim”, salientando a questão do “entreguismo” da Amazônia, apresentada no congresso de reconstrução da UNE, em 1989. As apresentações ocorreram, também, em Manaus e pela estrada, durante as viagens e excursões do grupo.

Posteriormente, houve outra oficina de bonecos, desta vez com Bernadete Andrade <sup>23</sup>, já ligada ao grupo, e mais a parceria do professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) Ribamar Bessa, resultando na peça “A incrível luta de peteleco contra o diabo nas portas do inferno”, adaptação da obra de um autor mexicano. “Levamos muito pelas escolas, no Distrito Industrial. Foi bastante mobilizada, [...] [houve] campanha para o passe único, onde estávamos levando com o movimento popular” (BRITO, 2019). O público era tanto adulto quanto infantil, pois, a peça, com duração de 30 minutos, além da ludicidade, tinha conteúdo político:

Peteleco foi uma grande experiência para nós. Nós levamos para Belém, com o Bolsa Trabalho Arte, apresentamos naquele teatro Waldemar Henrique, ao lado do Teatro da Paz. Depois, fomos para Recife. Foi eu, a Berna e o Luís Marreiro, ficamos um tempo lá, depois o pessoal voltou. Aí voltamos e continuamos com a peça, entramos numa mostra de teatro no Teatro Amazonas. [O] importante é que a gente estudava muito no grupo. A gente se reunia muito não só para ensaiar, mas para estudar (BRITO, 2019).

---

<sup>21</sup> Peça estilo revista, escrita em 1960 por Augusto Boal e dirigida por José Renato.

<sup>22</sup> Para saber mais, ver em: <<https://www.gentedeopiniao.com.br/colunista/montezuma-cruz/anos-1980-o-teatro-ganha-forca>> Acesso em: 13 de julho de 2019.

<sup>23</sup> Nascida em Barreirinha (AM), foi pintora, desenhista, cenógrafa e importante representante da geração de artistas dos anos de 1980.

O Gruta seguiu mobilizado, com adaptações como “A terra dos meninos pelados”, de Graciliano Ramos, e “Para Lumi”, poema adaptado para a cena de Rui Brito em homenagem a sua filha. A última atividade do grupo data do início de 1991, com “Meu povo, meu poema”, coletânea do poeta e escritor Ferreira Gullar.

Atualmente, Marcos José realiza um trabalho nos bairros de Manaus e integra a Associação Filosofia Itinerante (AFIN), promovendo encontros e formulando debates nas comunidades por meio, também, do teatro. Rui Brito reside em Parintins desde 1992, onde continua trabalhando com teatro. Sua última montagem foi em uma comunidade da Vila Amazônia: “O rico avarento”, de Ariano Suassuna. Essa peça, segundo ele, contribuiu para que os atores, muitos analfabetos, aprendessem a ler por meio do teatro. Quanto ao Gruta:

Tinham períodos que a gente via a história estar passando e não tinha um repertório. Se tivesse um repertório, uma peça engajada, a gente poderia ter feito muito mais pelo movimento, democratizando muito mais [...] Eu acho que a gente perdeu muito a oportunidade de politizar, muito por nossa intolerância, [...] e acho que nossa maior autocrítica é essa (BRITO, Rui. Entrevista. Manaus, jun. 2019).

A autocrítica ainda avalia que muito se tentou provocar no Gruta uma “consciência de classe” uníssona, sem entender que muitos integrantes não haviam passado pelo processo de construção política que ele passou, atropelando as etapas naturais deste processo. Mas, sobretudo, o artista enxerga na experiência popular, diferenciada da experiência popularesca, a única possibilidade de liberdade artística: “Não adianta nós estarmos divertindo, afastando os problemas do povo. Nossa arte tem que radicalizar com os problemas do povo, tem que mostrar” (Idem).

### **Sobre a impossibilidade do fim**

Quando falamos de grupos teatrais - incluindo práticas diversas - estamos falando também de pequenos refúgios e microsociedades, a forma mais próxima de se viver uma utopia, conforme o pensamento de Ariane Mnouchkine<sup>24</sup>. Em vista disso, as sementes do Gruta foram espalhadas por seus integrantes, que enxergam no ofício teatral uma fonte inesgotável para trabalhar a sociedade. Embora o grupo tenha interrompido suas atividades enquanto coletivo, o pensamento que os uniu permanece intacto, sendo o teatro uma ferramenta de alcance e transformação, continuada por seus integrantes.

---

<sup>24</sup> No documentário *Ariane Mnouchkine e o Teatro de Soleil*, produzido pelo Sesc TV, a encenadora conversa sobre a convivência de coletivo, onde a vida artística e a vida social se misturam. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vLmRJH3wiDg>>. Acesso em: 25 de maio de 2020.

O Gruta seguiu na contramão, por meio da militância artística. Levou debates de teatro e sociedade, considerando o homem amazônico objetivo estético e político. Ainda é uma tarefa mensurar as inúmeras ações propostas e concretizadas por este coletivo, portanto, há muito a ser estudado sobre sua trajetória e tantos outros grupos que seguem à margem de nossa historiografia teatral. Essa é uma tentativa de elucidar o tema e chamar atenção para os desafios de lidar com os poucos registros e materiais disponíveis, aumentando a importância de se pesquisar o teatro produzido no Amazonas, inscrevendo e atualizando a região nos debates do teatro brasileiro.

## REFERÊNCIAS

AZANCOTH, Ediney; COSTA, Selda Vale da. **Amazônia em cena: Grupos teatrais em Manaus (1969-2000)**. Manaus: Editora Valer, 2014.

BOAL, Augusto. **A estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Giramond, 2009.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

BOAL, Augusto. O que pensa você da arte de esquerda? In: **I Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

CRUZ, Montezuma. Anos 1980: o teatro ganha força. Disponível em: <<https://www.gentedeopinioao.com.br/colunista/montezuma-cruz/anos-1980-o-teatro-ganha-forca>> Acesso em: 13 de julho de 2019.

GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2009.

JOSÉ, Marcos. **Gruta, a flecha do teatro cabocão**. Manaus: UFAM, 1993.

PARENTE, Ricardo. Uma alegria mansa. **Jornal do Comércio**, Manaus, 22 de mar. 1983, n.p.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE. Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalscki. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

S/A. O teatro, da praça à favela, à rua etc. **Jornal Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2. set. 1971, p. 04. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842\\_08&pagfis=23852&url=http://memoria.bn.br/docreader#](http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_08&pagfis=23852&url=http://memoria.bn.br/docreader#)> Acesso em: 10 de julho de 2019.

SESC TV. Documentário *Ariane Mnouchkine e o Teatro de Soleil*. S/d. Disponível em: <<https://youtu.be/vLmRJH3wiDg>>. Acesso em: 25 de maio de 2020.

SOUZA, Márcio. **O Palco Verde**. Rio Comprido: Marco Zero, 1984.

### **Entrevistas**

BRITO, Rui. Entrevista sobre o Gruta a Howardinne Leão. Manaus, 08 jun. 2019.

JOSÉ, Marcos. Entrevistadores: Selda Costa e Ediney Azancoth. Manaus, 2003.

LANGBECK, Socorro. Entrevista sobre o Gruta a Howardinne Leão. Manaus, 03 jun. 2019.

URBINATTI, Tin. Trecho gravado por Howardinne Leão na roda de conversa na ocasião do lançamento da **Revista Aspas**, 8.2, no Tusp, 06 mai. 2019.

### **Programas de espetáculos**

Como matar um playboy, TUA. Teatro Amazonas, 1972.

Lição de felicidade. Companhia Procópio Ferreira. Teatro Amazonas, s/d.

Quati papa ovo. Gruta. I Mostra de Teatro infantil, Teatro Amazonas, 1979.

Quem roubou a coroa do rei. Gruta. III Mostra de Teatro infantil, Teatro Amazonas, 1981.

### **SOBRE A AUTORA**

Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. Linha de pesquisa: Teoria e prática do teatro, sublinha: História do Teatro Brasileiro. Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Azevedo. Publicações de destaque “O teatro do TESC: poéticas e perspectivas em cena”. X Congresso da ABRACE. V. 19, n. 1 (2018). “O vanguardismo no calor dos trópicos: um olhar sobre o TESC na década de 1960”. *Revista Aspas*. V8, i2, 2018, p.142-153. Título da pesquisa de mestrado: O Teatro do TESC como urgência política levada a cena.

E-mail: [dinnequeiroz@usp.br](mailto:dinnequeiroz@usp.br).

Recebido: 01/06/2020

Aprovado: 02/06/2020