

RAMON FERREIRA TELES

TEM TEATRO NO MEU QUINTAL:

UM ESTUDO DA CENA TEATRAL EM
MORRINHOS (GO). O LEGADO DE ZILDA DINIZ E
A ENCENAÇÃO DA PEÇA ELA (1973)





UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

RAMON FERREIRA TELES

Tem teatro no meu quintal: um estudo da cena teatral em Morrinhos (GO), o legado de Zilda Diniz e a encenação da peça ELA (1973)

GOIÂNIA
2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Ramon Ferreira Teles

3. Título do trabalho

Tem teatro no meu quintal: um estudo da cena teatral em Morrinhos (GO), o legado de Zilda Diniz e a encenação da peça ELA (1973)

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Saulo Germano Sales Dallago, Professor do Magistério Superior**, em 17/12/2025, às 16:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ramon Ferreira Teles, Discente**, em 22/12/2025, às 01:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5868532** e o código CRC **6B270B85**.

RAMON FERREIRA TELES

Tem teatro no meu quintal: um estudo da cena teatral em Morrinhos (GO), o legado de Zilda Diniz e a encenação da peça ELA (1973)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Área de concentração: Teatro, Dança e Direção de Arte

Linha de pesquisa: Estéticas e Poéticas das Artes da Cena.

Orientador: Professor Doutor Saulo Germano Sales Dallago.

GOIÂNIA
2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Teles, Ramon Ferreira
Tem teatro no meu quintal: [Formato tradicional]: um estudo da cena teatral em Morrinhos (GO), o legado de Zilda Diniz e a encenação da peça ELA (1973) / Ramon Ferreira Teles. - 2026.
CCLXXVII, 277 f.: 2026

Orientador: Prof. Dr. Saulo Germano Sales Dallago
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Goiânia, 2026.
Anexo.
Bibliografia.
Inclui: siglas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Zilda Diniz Fontes. 2. Teatro Goiano. 3. Morrinhos (GO). 4. Memória.
5. Dramaturgia.

I. Dallago, Saulo Germano Sales, orient. II. Título.

CDU 792



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 54 da sessão de Defesa de Dissertação de **Ramon Ferreira Teles**, que confere o título de Mestre(a) em **Artes da Cena**, na área de concentração em **Teatro, Dança e Direção de Arte**.

Aos dezessete dias do mês de dezembro de dois mil e vinte cinco, a partir das quatorze horas, em sala virtual do aplicativo Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação de mestrado intitulada "Tem teatro no meu quintal: um estudo da cena teatral em Morrinhos (GO), o legado de Zilda Diniz e a encenação da peça ELA (1973)", da autoria de **Ramon Ferreira Teles**. Os trabalhos foram instalados pelo orientador, Professor Doutor **Saulo Germano Sales Dallago [PPGAC EMAC-UFV]**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora **Joana Abreu Pereira de Oliveira [PPGAC EMAC-UFV]**, e **Cristiano Nicolini [PPGH-UFV]**. Após a arguição do pesquisador, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação apresentada, tendo sido ela considerada APROVADA. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Saulo Germano Sales Dallago, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros presentes, aos dezessete dias de dezembro de dois mil e vinte cinco.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Saulo Germano Sales Dallago, Professor do Magistério Superior**, em 17/12/2025, às 16:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joana Abreu Pereira De Oliveira, Professora do Magistério Superior**, em 17/12/2025, às 16:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristiano Nicolini, Professor do Magistério Superior**, em 17/12/2025, às 16:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufv.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5815305** e o código CRC **C4DAA2DE**.

Referência: Processo nº 23070.061232/2025-72

SEI nº 5815305



Em homenagem à minha avó, Ana Ramos Teles, *in memoriam*, por todo o afeto e doçura cultivados nos quintais de nossa família. E aos meus pais, Ademir Ramos Teles e Maria Antônia Ferreira da Silva, por me ensinarem, desde cedo, que o conhecimento é a luz da vida.

AGRADECIMENTOS

A elaboração deste trabalho só foi possível graças a inúmeras parcerias estabelecidas ao longo de seu percurso. Para começar, agradeço ao meu orientador, Saulo Germano Sales Dallago, pela condução tranquila e atenciosa, me dando o tempo necessário para desbravar em minhas ideias. Saulo sempre foi muito prático e assertivo, e isso me ajudou muito, principalmente quando alguma urgência demandava soluções rápidas. Grato por tudo!

À Natássia Garcia, por indicar caminhos valiosos na concepção artística do *ELA (2025)* e por conduzir tão bem a matéria de *Processos Contemporâneos de Montagem Cênica*, em 2023, um ambiente em que me senti livre para pensar criativamente. Agradeço também a Otair Flor, pelas trocas felizes dentro da matéria e pelo apoio na construção da trilha sonora e operação técnica do espetáculo.

Aos professores Joana Abreu (PPGAC-UFG) e Cristiano Nicolini (PPGH-UFG) pelas significativas orientações tecidas na banca de qualificação da presente pesquisa, contribuindo para o seu respectivo crescimento.

Ao Flávio Diniz, que me ensinou tanto sobre sua mãe, permitindo acessar memórias familiares importantes relacionadas a Zilda Diniz Fontes, tornando essa pesquisa ainda mais robusta. Flávio sempre respondeu positivamente às nossas demandas, possibilitando que o trabalho avançasse com as devidas autorizações. Ainda em relação às memórias, estendo o agradecimento a Léa Amorim Canêdo, por todas as lembranças trazidas sobre a sua participação no Grupo Teatral Juquinha Diniz, bem como a sua relação com o fazer artístico, fruto da parceria estabelecida com Zilda Diniz nos tempos da escola.

À Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos, nas figuras de Fabiana Oliveira e Enio Antônio da Silva, por permitirem que o ensaio aberto do *ELA (2025)* fosse apresentado durante a 42ª Festa de Arte de Morrinhos (GO), contribuindo para o bom andamento da pesquisa. Além disso, ressalto a minha gratidão pela entrevista concedida por Fabiana durante a elaboração do presente trabalho, trazendo seu ponto de vista sobre o panorama cultural em Morrinhos (GO) durante a sua gestão como Superintendente de Cultura da cidade.

Aos professores e amigos Edimilson Braga, Daniela Josper e Jesualdo Sousa pelas contribuições valiosas durante os ensaios da peça *ELA (2025)* e, principalmente, por acreditarem no processo, ao ponto de rompermos com as distâncias entre Goiânia e Brasília para a efetivação do trabalho. Não esquecerei de todo o acolhimento quando a pesquisa me tirava o sono. Muitas vezes, o mestrado é um caminho solitário. A presença de amigos e familiares nesse percurso foi essencial para que tudo ocorresse da melhor forma.

Em relação aos amigos, estendo o agradecimento para muitos deles: José Guilherme, Daniela Chaves, Danilo Chaves, Livyanne Gomes, Érika Larissa, Milla Suzart, Daniela Gomes, Pamela Monike, Mar Dias Rosa, Aziza, Fred Gondim, Kelly Batista, Dayanne Toko, enfim, tantas pessoas que se fizeram presentes durante esses três anos, contribuindo direta ou indiretamente ao processo. Sou feliz por ter vocês ao meu lado.

Em relação aos familiares, agradeço, principalmente, aos meus pais e meu querido irmão Victor Hugo Teles e minhas tias tão amorosas Meire Teles e Joana Teles França, por estarem comigo sempre, mesmo que a distância dificultasse nossa comunicação em determinados momentos. Estendo o agradecimento para meus irmãos distantes, primos, tios e tias e aos meus sobrinhos, que sonho em vê-los bem e felizes.

Não poderia deixar de mencionar as professoras Karine Ramaldes, por todo o auxílio prestado nas liberações de uso do Lab1 e, a Walquíria Pereira Batista, que tanto me sensibilizou sobre as demandas do nosso teatro em Goiás e da necessidade de falar sobre nossos quintais. Desde a orientação feita no Trabalho de Conclusão de Curso, durante a graduação em Teatro, quando dava os primeiros passos nessa pesquisa, Walquiria foi uma fonte de inspiração e aprendizado, do qual serei para sempre grato.

Agradeço, também, a diretora de arte Ana Clara Dias pela elaboração da identidade visual desta dissertação, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, pela oportunidade de desenvolver esse trabalho e à Pro-Reitoria de Pós-Graduação da UFG, por me concederem o acesso gratuito ao Restaurante Universitário da instituição.

Por fim, meu muito obrigado a todas as pessoas que, em algum momento, dedicarão o seu tempo para a leitura do que produzi. Espero que o estudo possa lhe atravessar, sendo combustível para novas ideias.

Seguimos!

RESUMO

A presente pesquisa propõe um estudo das peças teatrais escritas pela professora, escritora, poetisa, dramaturga e teatróloga morrinhense Zilda Diniz Fontes, com destaque para o texto *ELA* (1973), do qual faremos a respectiva montagem cênica em paralelo à escrita da dissertação. Zilda Diniz possui um legado importante na cidade de Morrinhos, contribuindo para o seu desenvolvimento cultural e inserindo o teatro no cotidiano da população. Os caminhos para a elaboração do presente estudo envolveram algumas etapas. Primeiro, nos detivemos a uma fundamentação teórica entorno das noções de memória, biografia e obras memorialistas, visando analisar nossas fontes de maneira substancial. Em seguida, trouxemos uma contextualização histórica da cidade de Morrinhos, localizada no interior do Estado de Goiás e suas primeiras movimentações teatrais, lideradas por Juquinha Diniz. Após isso, chegamos à biografia de Zilda Diniz, analisando sua história no teatro e o teatro na sua história, com destaque para as suas peças autorais, entendendo quais eram as suas características enquanto dramaturga. Finalizamos o estudo perpassando pelas experiências obtidas com o processo de montagem da peça *ELA* (1973), exibindo textualmente e visualmente todos os detalhes por trás de sua construção. Nosso intuito com a presente pesquisa partiu da necessidade de interligar a escrita com o fazer teatral, expandindo o conhecimento acerca das produções de Zilda Diniz para vários campos possíveis. Dessa maneira, visamos contribuir para as discussões relacionadas ao Teatro Goiano, ao mesmo tempo que dialogamos com o fazer artístico de nossa cena contemporânea, por meio das apresentações do espetáculo.

Palavras-chave: Zilda Diniz Fontes; Teatro Goiano; Morrinhos (GO); Memória; Dramaturgia.

TELES, Ramon Ferreira. Tem teatro no meu quintal: um estudo da cena teatral em Morrinhos (GO), o legado de Zilda Diniz e a encenação da peça *ELA* (1973). 2025. 276 f. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2025.

ABSTRACT

This research proposes a study of the theatrical pieces written by the Morrinhos-born teacher, writer, poet, playwright, and theater scholar Zilda Diniz Fontes, with emphasis on the text *ELA* (1973), which we will stage in parallel with the writing of the dissertation. Zilda Diniz has left an important legacy in the city of Morrinhos, contributing to its cultural development and integrating theater into the daily lives of the population. The path to developing this study involved several stages. First, we focused on a theoretical foundation surrounding the notions of memory, biography, and memoir works, aiming to analyze our sources in a substantial way. Next, we provided a historical context for the city of Morrinhos, located in the interior of the state of Goiás, and its early theatrical activities, led by Juquinha Diniz. After that, we arrived at the biography of Zilda Diniz, analyzing her history in theater and the theater in her history, highlighting her own plays and understanding her characteristics as a playwright. We conclude the study by reviewing the experiences gained from the process of staging the play *ELA* (1973), textually and visually exhibiting all the details behind its construction. Our intention with this research stemmed from the need to connect writing with theatrical practice, expanding knowledge about Zilda Diniz's productions to various possible fields. In this way, we aim to contribute to discussions related to the Theater in Goiás, while also engaging with the artistic practice of our contemporary scene through the performances of the play.

Keywords: Zilda Diniz Fontes; Goiano Theater; Morrinhos (GO); Memory; Dramaturgy.

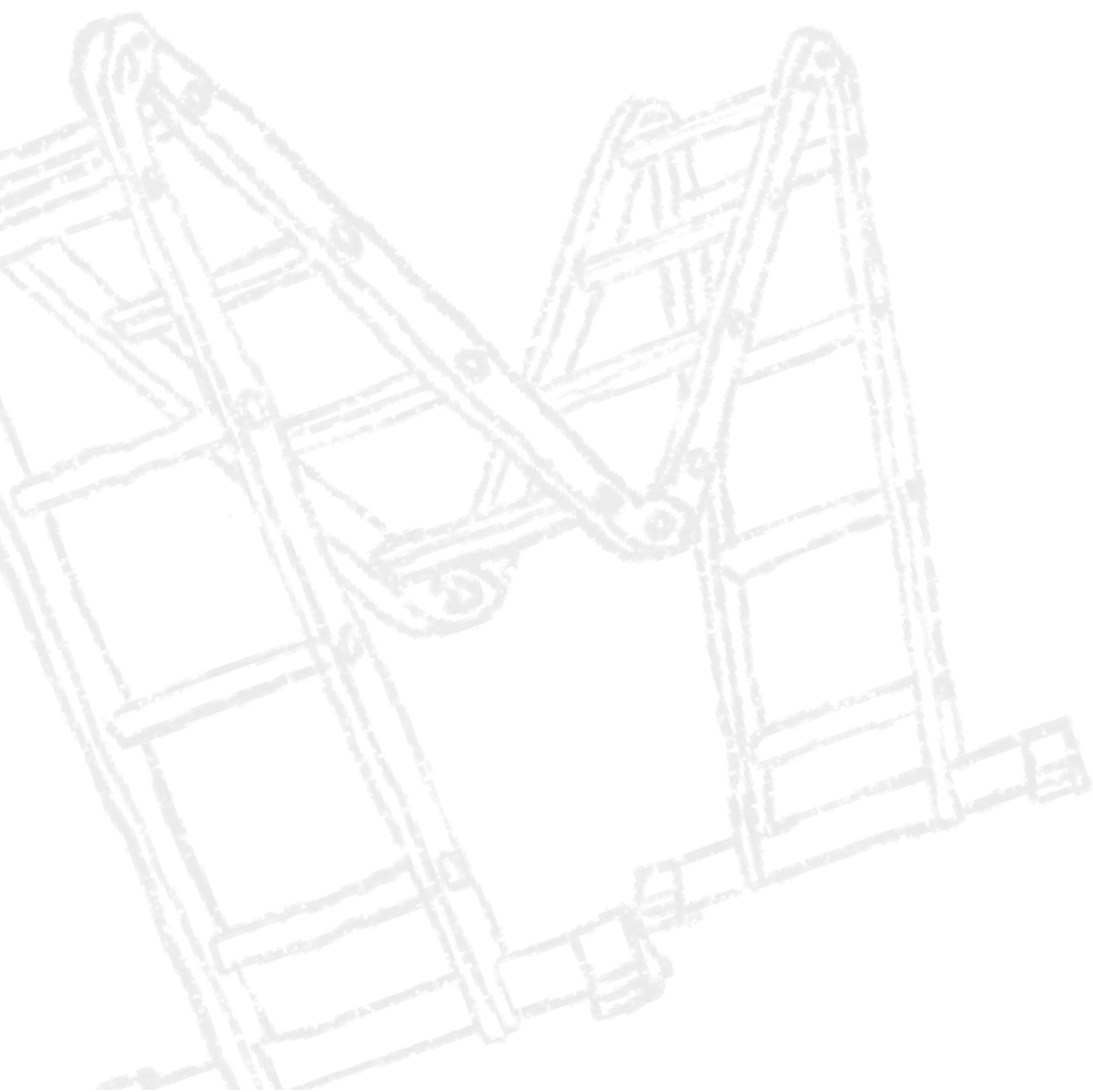
TELES, Ramon Ferreira. There's theater in my backyard: a study of the theater in Morrinhos (GO), the legacy of Zilda Diniz and the staging of the play *ELA* (1973). 2025. 276 sheets. Master's thesis. Postgraduate Program in Performing Arts, Federal University of Goiás. Goiânia, 2025.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Prédio do Teatro Juquinha Diniz (autoral, agosto de 2024).....	52
Figura 2: Estrutura do Teatro de Arena Nilza Diniz Silva (autoral, agosto de 2024).....	52
Figura 3: Superintendência de Cultura de Morrinhos [Casa de Cultura Célia Teresinha] (autoral, janeiro de 2025).....	54
Figura 4: Retrato de Juquinha Diniz (Fontes, 1980, p. 72)	70
Figura 5: Família de Juquinha e Laudomila Diniz (Fontes, 2022, p. 221).....	71
Figura 6: Local onde se construiu o Teatro Recreio Dramático (autoral, agosto de 2024).	80
Figura 7: Praça do Coreto (autoral, agosto de 2024).....	81
Figura 8: Zilda Diniz Fontes (retirada do site da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás - AFLAG).	82
Figura 9 - Elenco da peça Onde estás, Felicidade? (retirada da revista Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos – 42 anos de existência, 2009).	99
Figura 10 - Registros da construção e finalização da obra do Teatro Juquinha Diniz (retirado da revista Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos - 42 anos de existência, 2009).....	111
Figura 11 - Foto do elenco de Tudo na Vida tem seu Preço (retirada da revista VI Festa de Arte de Morrinhos, 1970).	131
Figura 12 – Fotografia da peça Quem será o Próximo? (retirada da revista Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos - 42 anos de existência, 2009).....	135
Figura 13 - Cena do espetáculo Socorro, Macaco Palhação! (retirada da revista Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos - 42 anos de existência, 2009).....	138
Figura 14 - Imagens da peça Por quê? (retirada da revista Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos - 42 anos de existência, 2009).	153
Figura 15 - Fotografias do espetáculo Cheretildo Tildo (retiradas da revista Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos - 42 anos de existência, 2009 e revista Morrinhos: um século de cidade, 1982).	162
Figura 16 - Fotografias da peça ELA (retirada da revista Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos - 42 anos de existência, 2009 e da revista Sesquicentenário de Morrinhos).	169
Figura 17: Revista da VII Festa de Arte de Morrinhos (1971).	182
Figura 18: Caderno de anotações rápidas relacionadas ao espetáculo ELA (2025).	183
Figura 19: Ensaio aberto do espetáculo ELA (outubro de 2025), montagem e apresentação. Fotografia de Dayanne Toko.	185
Figura 20: Diário de anotações rápidas relacionadas ao espetáculo ELA (2025).	188

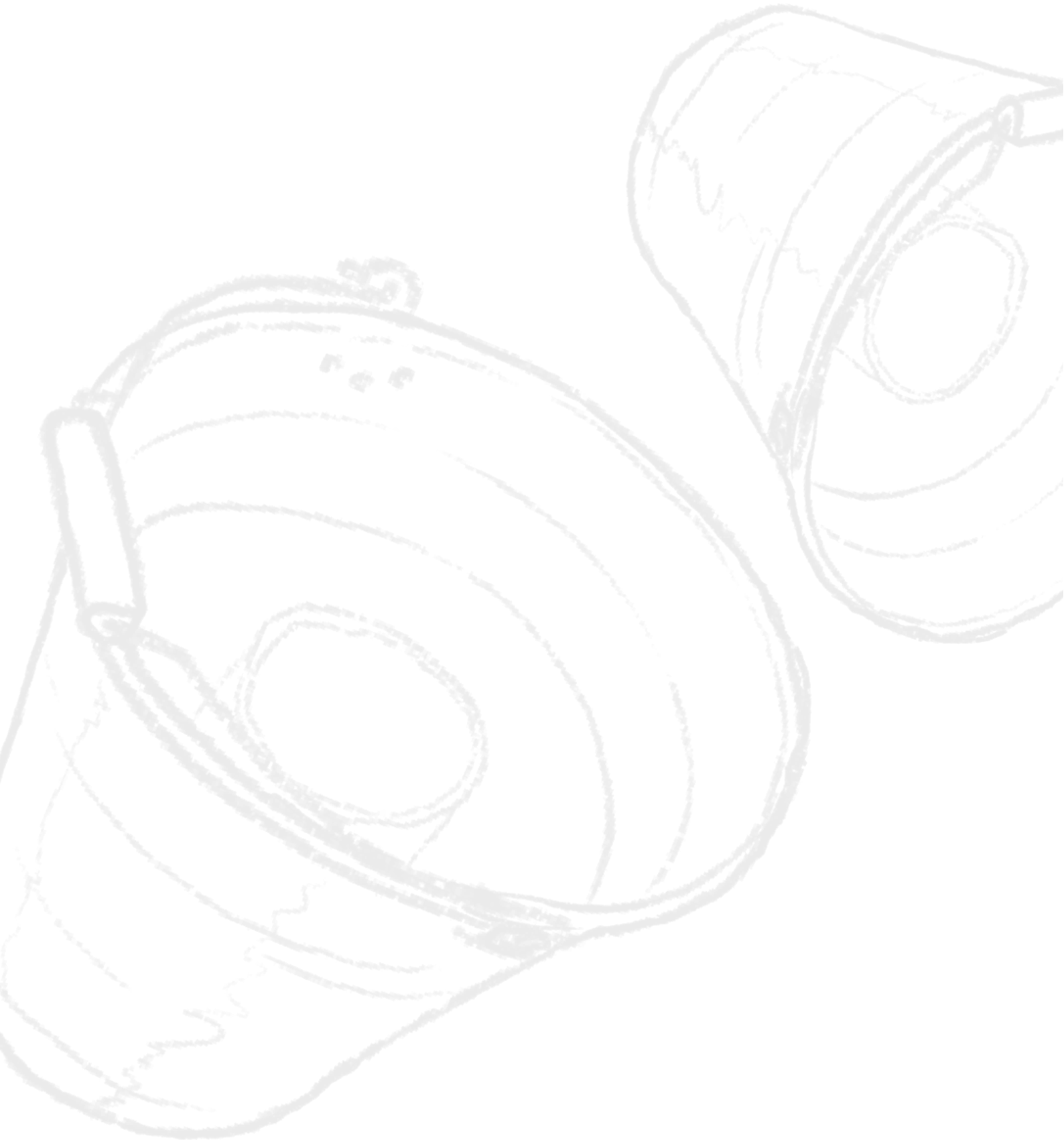
Figura 21: Desenho de palco da peça <i>Sonho de uma Noite de Verão</i> , criado pela cenógrafa Sally Jacobs.	189
Figura 22: Escultura de arame e concreto. Retirada do Pinterest (2023).	190
Figura 23: Boneco do Senhor da Guerra. Fotografia autoral (setembro de 2025).	191
Figura 24: Cena da dança com a escada, em sala de ensaio (setembro de 2025).	192
Figura 25: Posição da escada utilizada na cena de abertura do ELA (2025).	193
Figura 26: Retirada do Pinterest (2023).	195
Figura 27: Retirada do Pinterest (2023).	195
Figura 28: Referência para a elaboração da luz na <i>Amarelinha</i> . Imagem retirada do Pinterest (2023).	197
Figura 29: Construção da <i>Amarelinha</i> de alumínio, retirada do ensaio aberto feito em Morrinhos. Fotografia de Dayanne Toko (outubro de 2025).	200
Figura 30: Cena de abertura, retirada do ensaio aberto feito em Morrinhos. Fotografia de Dayanne Toko (outubro de 2025).	200
Figura 31: Cena de abertura, retirada do ensaio aberto feito em Morrinhos. Fotografia de Dayanne Toko (outubro de 2025).	201
Figura 32: Maquete cenográfica do espetáculo ELA (2023).	203
Figura 33: Experimentação corporal utilizando de elementos presentes no ELA (2025).	204
Figura 34: Confeção e teste da máscara do Senhor da Guerra (2025, autoral).	209
Figura 35 - Sistema de imãs da máscara do Senhor da Guerra (fotografias de Dayanne Toko, outubro de 2025).	210
Figura 36: Balde de alumínio utilizado no ELA (2025), representando um megafone.	212
Figura 37: Referências de figurino para o Senhor da Guerra, retiradas do Pinterest (2025).	213
Figura 38: Máscara de tecido do Senhor da Guerra.	215
Figura 39: Representação final do figurino de Neurótico (fotografias de Dayanne Toko, outubro de 2025).	216
Figura 40: Cartaz oficial da apresentação (autoral).	219
Figura 41: Palco do Salão Paroquial, Morrinhos (GO).	220
Figura 42: O balde em cena.	220
Figura 43: Transição do Neurótico para o Senhor da Guerra.	221
Figura 44: A leitura da carta.	221
Figura 45: Teste com o boneco do Senhor da Guerra.	222
Figura 46: Interação com a máscara.	223
Figura 47: A placa do “céu”.	223

Figura 48 - Encerramento da apresentação.....224
Figura 49 - Senhor da Guerra interagindo com a escada.....224
Figura 50: Cartaz oficial da estreia do espetáculo ELA, a acontecer no dia 15 de dezembro de 2025 no Teatro LACENA (EMAC/UFG).....230



LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Lista das peças teatrais encenadas pelo Grupo Teatral Juquinha Diniz, escritas por autores da época (Elaborado por Ramon Ferreira Teles).....	97
---	----



LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AGT	Agremiação Goiana de Teatro
ANPUH	Associação Nacional dos Professores Universitários de História
CodecGO	Companhia de Desenvolvimento Econômico de Goiás
DCDP	Divisão de Censura de Diversões Públicas
D.P.F	Departamento de Polícia Federal
EMAC	Escola de Música e Artes Cênicas
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IFG	Instituto Federal de Goiás
LabTIME	Laboratório de Tecnologia da Informação e Mídias Educacionais
LGBTQIAPN+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queers, Intersexo, Assexuais, Pansexuais e Não-Binários
PCMC	Processos Contemporâneos de Montagem Cênica (componente curricular do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena)
PNAB	Política Nacional Aldir Blanc
PPGAC	Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena
SDLM	Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos
SPA	Seminário de Pesquisas em Andamento
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
UFG	Universidade Federal de Goiás
Unicamp	Universidade Estadual de Campinas
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

abrem-se as CORTINAS.....	20
primeiro ato: RETOMAR O PASSADO PARA COMPREENDER ONDE ESTAMOS.....	25
1. As noções de memória, biografia e obras memorialistas sob uma ótica historiográfica: limites, tensões e entrecruzamentos	27
1.1. Preservar e perseverar: caminhos para a construção de um teatro em Goiás	41
segundo ato: DE MORRINHOS A ZILDA DINIZ: A CONSTRUÇÃO DE UM LEGADO NO TEATRO.....	48
2. Dados históricos sobre o surgimento da cidade de Morrinhos e suas transformações sociais, econômicas e culturais	57
2.1. As raízes do teatro na cidade de Morrinhos, ou, a <i>Atenas de Goiás</i>	69
2.2. O legado de Zilda Diniz Fontes no desenvolvimento cultural em Morrinhos (GO): teatro, educação e protagonismo feminino	81
2.2.1 A Festa de Arte em Morrinhos: breve contexto	112
intervalo: QUANDO O LOCAL SE FAZ PRESENTE.....	118
terceiro ato: DO TEXTO À CENA.....	125
3. Um estudo dos textos teatrais de Zilda Diniz: o encontro com <i>ELA</i> (1973)	126
3.1. Uma rápida passagem pelas peças <i>Tudo na vida tem seu preço</i> , <i>Quem será o próximo?</i> , <i>Socorro</i> , <i>Macaco Palhação!</i> , <i>Com estas mãos</i> , <i>A Comandante</i> e <i>Os invasores</i>	129
3.1.1. <i>Tudo na Vida Tem o seu Preço</i>	129
3.1.2. <i>Quem será o próximo?</i>	132
3.1.3. <i>Socorro, Macaco Palhação!</i>	135
3.1.4. <i>Com estas mãos</i>	138
3.1.5. <i>A Comandante</i>	141
3.1.6. <i>Os invasores</i>	144
3.2. Uma leitura mais detalhada das obras <i>Por quê?</i> , <i>Cheretildo Tildo</i> e <i>ELA</i>	146
3.2.1. <i>Por quê?</i>	146
3.2.2. <i>Cheretildo Tildo</i>	153
3.2.3. <i>ELA</i>	162
3.3. Do que concluímos sobre o teatro de Zilda Diniz Fontes	170
3.4. Processo de montagem da peça <i>ELA</i> (2025)	174
3.4.1. Definição e adaptação.....	174
3.4.2. Concepção estética e proposta de direção do espetáculo <i>ELA</i> (2025): primeiros passos.....	178
3.4.3. <i>ELA</i> (2025): laboratório e produção	205
3.4.4. O ensaio aberto em Morrinhos (GO) dentro da 42ª Festa de Arte.....	217
EPÍLOGO.....	225
BIBLIOGRAFIA	231
ANEXOS	235

*“É por essa razão que a gente vai continuando.
Vai fabricando tempo do pouco tempo que a vida de hoje deixa”*

Zilda Diniz Fontes (1980, p. 124)

abrem-se

AS CORTINAS



Nos últimos anos, percebemos um aumento significativo de pesquisas e produções acadêmicas na área do Teatro Goiano, contribuindo para a manutenção e preservação da memória de diversas figuras importantes da cena teatral e cultural do Estado de Goiás¹. Muitos são os fatores por trás dessa ampliação, a começar pelos diálogos promovidos no ambiente universitário, através de disciplinas curriculares que discutem sobre a temática, como é o caso dos cursos de licenciatura em Teatro e bacharelado em Direção de Arte, lotados na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, além de grupos e coletivos artísticos que, de uns tempos para cá, vêm resgatando na cultura goiana, inspirações para a construção de seus respectivos espetáculos.

Hugo Zorzetti, teatrólogo, dramaturgo e importante pesquisador na área do Teatro Goiano, responsável pela criação do curso de Artes Cênicas na UFG, ressalta em seu livro *Memória do Teatro Goiano – Tomo I – A cena na capital* (2005, p. 16), que “quando criamos o curso de Artes Cênicas na UFG, fizemos questão de colocar no programa uma disciplina que ministrasse informações sobre o nosso teatro: O Teatro Goiano”, num período em que as pesquisas dentro do tema ainda eram incipientes. Aos poucos, esse diálogo foi se expandido, com o surgimento de trabalhos comprometidos em falar sobre suas histórias e respectivos quintais, ainda que falte um maior envolvimento e continuidade por parte de estudantes e da comunidade local em fomentar novas pesquisas.

Foi através dessa atmosfera que, em 2021, defendi o meu artigo científico intitulado *O teatro na cidade de Morrinhos: Zilda Diniz e a Sociedade Dramática e Literária*, orientado pela Prof.^a M.^a Walquiria Pereira Batista, obtendo o grau de licenciado em Teatro pela EMAC/UFG. Uma das motivações por trás da elaboração deste TCC foi justamente acrescentar conhecimento à história do teatro goiano e para o teatro brasileiro, de modo mais amplo, publicizando uma pesquisa sobre a contribuição que a cidade de Morrinhos proporcionou para o teatro em Goiás, analisando as atividades artísticas ocorridas no local durante os anos 1960 e 1980 e destacando o legado da professora, poetisa, dramaturga e teatróloga Zilda Diniz Fontes, enquanto um dos pilares principais para a formação dessa história.

¹ Podemos destacar aqui uma gama de trabalhos, compostos por dissertações de mestrado, trabalhos de conclusão de curso e outros. A título de exemplo, temos os TCCs de Luana Leles de Amorim Silva, *A cena no interior goiano: um diálogo entre Inhumas e Nova Veneza* (2015); Delícia Eurípedes Guimarães, *A Paixão de Cristo do Ponto de Cultura 36: uma experiência de teatro comunitário* (2019); Dhssika Moraes Lima Barbosa, *Teatro e cidadania: refletindo experiências no Basileu França* (2022); as dissertações de mestrado do Prof. Dr. Saulo Germano Sales Dallago, *A palavra e o ato: memórias teatrais em Goiânia* (2007); Amanda Toledo Constantino, *Teatro para crianças em Goiânia na década de 1970: um estudo histórico e cultural* (2024); além do livro publicado pela Prof.^a M.^a Walquiria Pereira Batista, *Histórias do teatro em Goiás: comunidade protagonista* (Kelps, 2022); dentre tantas outras produções.

Tal busca foi marcada por um misto de surpresa e descobertas, a começar pelo fato de que mesmo nascendo em Morrinhos, não conhecia nada sobre essa história. Por todos os anos que morei no interior goiano, em nenhum momento escutei comentários relacionados ao teatro que foi apresentado ali, nem que Morrinhos obtinha, por exemplo, o título de “Atenas de Goiás”, fruto da dedicação da família Diniz em promover um florescer artístico na cidade, com inúmeras apresentações de espetáculos, festivais culturais, dentre outras modalidades. Fui apresentado a essa história quando já estava na faculdade, durante a disciplina de Teatro Goiano em 2019, ministrada pela Prof.^a Walquiria. Depois de tantas décadas de afastamentos e apagamentos de memórias, finalmente pude conhecer o teatro feito por Juquinha Diniz e Zilda Diniz Fontes, pai e filha, dos quais passei a admirar e a respeitar os respectivos legados.

Zilda Diniz nasceu na cidade de Morrinhos (GO) no ano de 1920. Sua ligação com o teatro começou desde cedo, fruto de suas raízes familiares. Segundo as pesquisas feitas, seu pai, José Mendes Diniz, mais conhecido por Juquinha Diniz, foi o pioneiro da cena teatral morrinhense. Além desse primeiro contato, Zilda teve acesso a um conjunto de atividades artísticas quando inserida no ambiente educacional, sendo este mais um alicerce de fundamental importância em sua biografia.

Com o tempo, essas duas áreas foram se interligando no seu cotidiano, a partir do momento em que Zilda passa a trabalhar o teatro no espaço escolar. Essa ligação deu origem ao Grupo Teatral Juquinha Diniz, constituído, majoritariamente, por estudantes dos colégios onde Zilda lecionava. Durante o período em que o grupo se manteve ativo, Zilda escreveu nove peças de teatro, apresentadas tanto para o público morrinhense quanto para outras plateias pelo Estado a fora.

Se durante o artigo elaborado para o Trabalho de Conclusão de Curso não foi possível dedicar um tempo para a análise de tais obras, devido aos limites de tempo e pesquisa, a presente dissertação busca fazer o caminho contrário. Nosso intuito aqui é justamente analisar a escrita de Zilda Diniz para o teatro, dedicando uma parte importante do trabalho para o estudo de suas nove peças, com destaque para o texto *ELA* (1973), a qual iremos encenar, em paralelo à escrita da dissertação, no formato de monólogo.

Em outras palavras, esta pesquisa pretende complementar as discussões iniciadas dentro do TCC, agregando mais informações em torno das atividades artísticas promovidas na cidade de Morrinhos (com ênfase no teatro), mediante o acesso a novas fontes que se juntam ao acervo anterior do trabalho. O intuito será traçar uma linha do tempo que dialogue sobre a formação histórica da cidade de Morrinhos, o trabalho feito por Juquinha Diniz e a primeira Sociedade Dramática e Literária, o legado de Zilda Diniz Fontes para o teatro e a formação cultural de

Morrinhos. Finalizada essa cronologia, nos deteremos ao estudo das peças teatrais escritas pela professora, a fim de analisarmos a sua escrita para o teatro, tanto no sentido de estrutura quanto de inspirações, concluindo-se com o processo de montagem da peça *ELA* (1973).

Ao optar pela inserção deste novo elemento na pesquisa, buscaremos ligar a teoria com a prática teatral, movida pela necessidade de levar a dissertação de mestrado para os palcos. Desde o artigo defendido em 2021, compreendemos que falar sobre a história de Zilda Diniz, somente em palavras, era pouco. Ao acessar as suas peças, mediante autorização de Flávio Diniz, filho de Zilda e um dos representantes legais dos materiais de sua mãe, notamos uma variedade de temas abordados em suas mais diversas complexidades, contribuindo para uma ampliação dos estudos realizados. Com isso, a ideia de montar a peça *ELA* (1973), no mestrado, surge dessa necessidade de dialogar entre diferentes áreas, trazendo novas camadas para a dissertação.

Nesse sentido, o trabalho poderá ser dividido em dois grandes eixos temáticos. O primeiro deles se trata de uma análise a partir de paradigmas historiográficos, onde realizaremos uma revisão documental dos materiais disponíveis para consulta, ou seja, livros, escritos literários, imagens, recortes de jornais, revistas, dissertações, artigos científicos, entre outros, buscando desenvolver uma contextualização histórica e cultural da cidade de Morrinhos. Traz ainda dados da biografia de Juquinha e Zilda Diniz, com foco na contribuição feita pela professora morrinhense para o segmento artístico na cidade. Para tal, desenvolveremos uma fundamentação teórica a partir das noções de memória, biografia e obras memorialistas, colaborando para uma análise substancial desses dados.

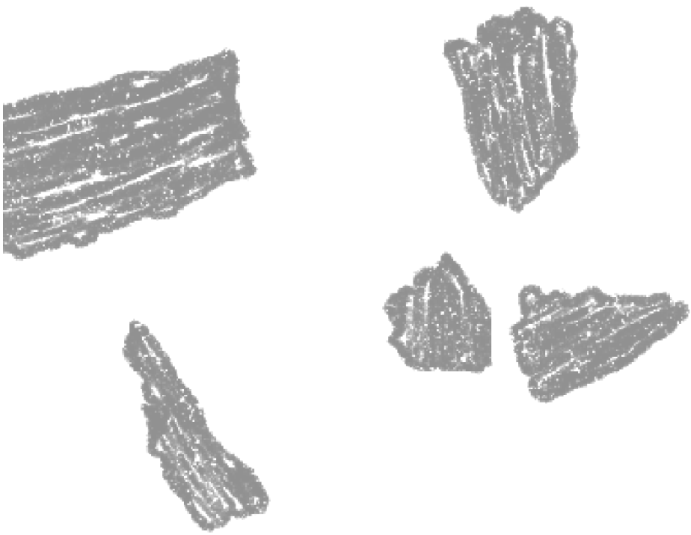
O segundo eixo temático seguirá uma vertente mais prática, propondo um estudo dos nove textos teatrais escritos por Zilda Diniz ao longo de sua trajetória, através de um referencial que dialogue com as noções de texto dramático e interpretação teatral. Faremos uma apresentação inicial de seis peças da autora, perpassando pelo tema central de cada uma delas e trabalharemos com maior precisão de detalhes sobre as outras três (incluindo a peça *ELA*), analisando não só o tema central como, também, as histórias por trás de cada criação, bem como as motivações de Zilda para o desenvolvimento de personagens e respectivas ações, ou seja, as suas características enquanto teatróloga. Optamos por analisar com profundidade somente três de suas nove obras pelo fato de o trabalho já abarcar uma extensa discussão.

Este eixo contará, também, com uma descrição das etapas vivenciadas no processo de montagem do espetáculo *ELA*², baseadas nos diários de bordo elaborados durante a sua criação.

² Ao tratar sobre o espetáculo, demarcaremos o ano de 2025 para facilitar na diferenciação de ambos os textos. Logo, *ELA* (1973) tratará sobre a peça original e *ELA* (2025) para a montagem atual.

Tal pesquisa cênica contará com questionamentos balizadores, buscando auxiliar em sua concretização, sendo eles: como abordar a peça *ELA*, escrita em 1973, nos dias de hoje? De que modo ressignificar a crítica do texto para a cena, seguindo ou transgredindo a escrita? Como criar cenicamente através das nuances textuais? Como relacionar os aspectos históricos sobre a cidade de Morrinhos e o legado de Zilda Diniz dentro da montagem teatral a ser realizada?

Através das linhas de pesquisas disponibilizadas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, optei pela escolha da linha “Estéticas e Poéticas das Artes da Cena”. Dessa forma, acredito que tanto a perspectiva histórica da dissertação, quanto a encenação teatral, se interligarão de maneira eficiente, construindo uma narrativa que contemple cada campo. Ao montar a peça *ELA* em 2025, pretendo desenvolver um processo criativo que abra espaço para novas concepções da cena, tanto no seu sentido visual e estético quanto no sentido histórico, trabalhando não só a poética de Zilda Diniz Fontes, mas, também, a sua biografia de vida, analisando sua história no teatro e o teatro na sua história, acrescentando um elemento importante para toda essa ligação: Morrinhos, o local onde toda a história se construiu.



primeiro ato:

RETOMAR O PASSADO
PARA COMPREENDER
ONDE ESTAMOS



Ao propor uma pesquisa que reconstrói a história de um lugar, sobretudo de pessoas que foram essenciais na elaboração de uma série de atividades que movimentaram aspectos sociais e culturais de uma região, lidaremos com fontes pertencentes ao passado, um campo permeado por memórias e histórias de vida. Para desenvolver uma linha do tempo sobre as atividades teatrais ocorridas na cidade de Morrinhos durante o século XX, foi necessário recorrer a um conjunto de fontes, resultante de uma pesquisa documental de, aproximadamente, quatro anos de duração.

Dentre os materiais recolhidos, temos, como principal referência, a obra memorialista *Morrinhos: de capela a cidade dos pomares*, escrita por Zilda Diniz em 1980; as revistas publicadas pela Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos; o recente livro lançado e organizado pelos filhos de Zilda Diniz, intitulado *Para meus filhos* (Fontes, 2022) que traz escritos inéditos feitos pela autora em dois cadernos pessoais; as dissertações de mestrado *Zilda Diniz Fontes (1920-1984): uma educadora que não cabe na escola* de Aline Rodrigues Bento (2019) e *Coronelismo e Mandonismo Local – Morrinhos (1889-1930)* de Maria Lúcia Fonseca (1997); além de um conjunto de entrevistas feitas com pessoas que presenciaram e participaram dessa história, como é o caso de Léa Amorim Canêdo, aluna de Zilda Diniz e atriz no Grupo Teatral Juquinha Diniz.

De acordo com Tania Brandão, no texto *Metodologia nas pesquisas em Artes Cênicas no Brasil* (2017, p. 11), o estudo documental é um aspecto metodológico fundamental dentro de uma pesquisa em teatro (ou, pesquisa em artes cênicas, de modo mais amplo), sobretudo pela sua ligação direta com o tempo e com a história, ou seja,

o teatro é uma arte temporal, quer dizer, histórica; é uma arte que acontece essencialmente no tempo e esta condição determina que a pesquisa em teatro se dê em função dos estudos da temporalidade, ou mais objetivamente, em função da história. Portanto, a metodologia da pesquisa teatral é necessariamente a metodologia dos estudos históricos.

Essa relação com a história pode tanto promover a manutenção de obras e registros de acontecimentos cênicos ao longo do tempo, bem como lidar com o desaparecimento dessas memórias, em detrimento da constante mudança vivenciada pela história. Tudo isso vai depender de um esforço da população e/ou de instituições públicas em manter essas memórias vivas, algo que não acontece na maior parte dos casos, fazendo com o que o nosso teatro esteja cada vez mais fadado ao esquecimento. Como salienta Zorzetti (2005, p. 17):

Aquelas lembranças que eu exumei com a ajuda de netos, netas, filhas, filhos, maridos, esposas e amigos emocionados, testemunhas da luta de centenas de abnegados amantes de teatro, hoje perdidos e anônimos por esse Goiás de meu Deus, me atestavam que a história de nosso teatro se perde em meio à saga de gente esquecida.

Preservação e esquecimento são algumas palavras que caracterizam a noção de memória, e que neste trabalho, se junta a outras duas noções, biografia e obras memorialistas. Procederemos, a seguir, com uma fundamentação teórica em torno destes conceitos que são essenciais na elaboração do presente estudo, evitando qualquer tipo de análise categórica ou parcial sobre a vida e obra de Zilda Diniz Fontes, bem como da sociedade e cultura morrinhense. Ou seja, retornaremos ao passado sem tomá-lo como uma verdade absoluta e sim como uma história composta por marcos e contrapontos, problematizando-os através de autores e pesquisadores localizados no campo da historiografia. Assim, viabilizaremos, de acordo com o professor e doutor em História, Alexandre de Sá Avelar, uma “revalorização dos atores sociais, alargando nossa compreensão do passado sem tomá-lo como uma unidade dada e coerente, mas como um campo de conflitos e de construção de projetos de vida” (Avelar, 2010, p. 170).

Além de trabalhar essas noções adiante, complementaremos as discussões do primeiro ato da dissertação trazendo um enfoque para a temática do Teatro Goiano, procurando dialogar, principalmente, sobre os processos de valorização do material artístico que é produzido no Estado de Goiás, bem como a importância que certos espaços e sujeitos promoveram para uma dinamização dessa discussão, como é o caso da disciplina presente nos cursos de licenciatura em Teatro e bacharelado em Direção de Arte da EMAC/UFG, além das pesquisas trazidas pela Prof.^a M.^a Walquiria Pereira Batista e pelo professor, encenador e teatrólogo Hugo Zorzetti. Dessa maneira, traremos debates importantes acerca do nosso teatro, abordando, por exemplo, temas relacionados ao protagonismo feminino na cena goiana, perpassando pela trajetória de Zilda Diniz enquanto uma das representantes do movimento teatral no interior e, Cici Pinheiro, na capital.

1. As noções de memória, biografia e obras memorialistas sob uma ótica historiográfica: limites, tensões e entrecruzamentos

Antes de adentrarmos à discussão, é válido ponderar que não é a nossa intenção traçar uma cronologia sobre a escrita de obras memorialistas e biográficas no Brasil e nem mesmo ressaltar uma opinião fixada sobre os gêneros em questão. Ao dialogar sobre eles, buscaremos compreender suas respectivas estruturas através de autores que desenvolveram pesquisas no

assunto. Assim, o presente trabalho visa estabelecer uma ponte na historiografia procurando relacionar os objetos de pesquisas aqui identificados, em suas mais diversas complexidades.

A necessidade de abrir um diálogo referente às noções de biografia e obra memorialista veio justamente dos materiais utilizados para desenvolver esta dissertação. Primeiro pelo estudo em torno das trajetórias de vida de Juquinha e Zilda Diniz, buscando compreender quem são esses personagens tão importantes para o teatro desenvolvido na cidade de Morrinhos e como o fazer artístico foi tomando forma ao longo de suas biografias. Segundo que, para ter acesso a toda essa história e analisar as peças de Zilda Diniz, utilizaremos das próprias obras memorialistas publicadas pela autora, além de um conjunto de fontes pertencentes ao campo da memória, de maneira geral.

Para observarmos esse material de forma robusta, abrangendo maiores detalhamentos e respectivas complexidades, é necessário entendermos o que são, de fato, obras biográficas e memorialistas, e quais as suas relações com o campo historiográfico, compreendendo possíveis conflitos e entrecruzamentos. Dessa maneira, construiremos uma base que sustentará as análises posteriores, ao aprofundarmos nosso eixo central de pesquisa.

Logo de início, notamos que a memória é um ponto comum em ambas as noções, por estabelecerem uma relação direta com o passado, e que, “[...] para falar sem rodeios, não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou [...]” (Ricoeur, 2007, p. 40). Portanto, abriremos o presente tópico concentrando-se na memória, através das leituras realizadas nas obras de Jacques Le Goff, *História e Memória* (2013), Paul Ricoeur, *A memória, a história, o esquecimento* (2007), citado logo acima, e do venezuelano Fernando Báez, *A História da Destruição Cultural da América Latina – Da conquista à globalização* (2010) que traz apontamentos importantes sobre a memória, a identidade e a cultura por meio de uma análise que retoma o massacre sofrido pelos povos latino-americanos comandados por nações europeias.

Ao buscarmos uma definição sobre o que é a memória, Le Goff (2013, p. 387) nos aponta para seu estado cognitivo, ou seja, “a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Dessa forma, tanto seu aspecto psicológico quanto biológico, são resultados de um processo dinâmico de organização que pode manter ou reconstruir alguma coisa.

Mais para além de uma estrutura biológica, entendemos que a memória é parte fundamental na constituição de nossa identidade, sendo um alicerce para a compreensão do mundo ao nosso redor, como mesmo refletiu Fernando Báez (2010, p. 260, grifo nosso):

Antes de tudo, convém entender que o ser reclama memória. Ele existe porque há recordação. A memória consagra e salva, é faculdade e âmbito, mito e razão. Não há tempo sem memória: o mundo aspira a ser uma recordação. A memória põe em evidência o mundo; é o mundo. É atualização, valor, saber e prática de uma expressão que se restitui somente na identidade, isto é, no signo complexo da diferenciação e do costume. [...] *Onde há povo, há memória: a memória é a medida de tudo o que nos faz humanos. Não há humanidade sem memória. A memória é certeza, antecipação, ordem e lei.*

Pensando em um contexto de coletividade, a memória cumpre uma função narrativa importante dentro de uma sociedade pois, ao evocar algo que já aconteceu, ela estabelece um compartilhamento de informações, tradições e cultura, proporcionando um diálogo direto com o passado. Entretanto, Le Goff (2013, p. 390) ressalta sobre como algumas ocorrências pessoais ou até de terceiros, por exemplo, o desejo, a afetividade e a censura, podem interferir na construção de uma memória individual, bem como em uma memória coletiva.

É importante diferenciarmos essas duas classificações de memória para compreendermos melhor as suas ramificações. Tudo aquilo que vivenciamos individualmente ou coletivamente gera um novo modo de interpretar o ambiente que nos cerca, auxiliando, assim, na manutenção de nossas memórias. Quando se trata de memórias individuais, percebemos que

a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas. Não se pode transferir as lembranças de um para a memória do outro. Enquanto minha, a memória é um modelo de minhadade, de possessão privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito. [...] a memória é passado, e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é meu passado (Ricoeur, 2007, p. 107).

Já em relação à memória coletiva, verificamos que ela se constrói tanto pelos eventos históricos que marcaram a evolução da humanidade quanto pelo compartilhamento de saberes advindos de experiências individuais por parte dos integrantes de um coletivo, grupo ou sociedade. Ou seja, a junção desses saberes e identidades produz um pensamento coletivo que possibilita a criação de tradições e memórias. Nesse sentido, ao transferir à

intersubjetividade todo o peso da constituição das entidades coletivas, importa jamais esquecer que é por analogia apenas, e em relação à consciência individual e à sua memória, *que se considera a memória coletiva como uma coletânea dos rastros deixados pelos acontecimentos que afetaram o curso da história dos grupos envolvidos*, e que se lhe reconhece o poder de encenar essas lembranças comuns por ocasião de festas, ritos, celebrações públicas (Ricoeur, 2007, p. 129, grifo nosso).³

³ Ricoeur (2007, p. 128) explica ainda que “é a partir de uma análise sutil da experiência individual de pertencer a um grupo, e na base do ensino recebido dos outros, que a memória individual toma posse de si mesma. [...] É

No interior dessas memórias coletivas, identificamos uma interferência significativa associada à dimensão do poder, ou seja, quando classes dominantes detêm o conhecimento sobre certas informações, a memória pode ser utilizada enquanto um instrumento de controle social e político. Ricoeur (2007, p. 98), ao discutir sobre os seus usos e abusos, propõe que a memória é uma construção narrativa capaz de proporcionar a cartada da manipulação para aquele que detém o seu domínio, podendo, segundo o autor, optar pelo esquecimento ou a rememoração de algo. Nesse mesmo caminho, Le Goff (2013, p. 390) explica que

tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.

Um dos maiores exemplos que podemos ressaltar sobre a manipulação da memória no curso da história foi durante a colonização da América Latina pelas nações europeias, responsável por destruir populações, culturas e territórios inteiros através da imposição do poder, da fé e da ganância, culminando em um saque cultural e memoricídio irrecuperável para os povos latino-americanos. De acordo com Fernando Báez (2010, p. 297, grifo nosso),

[...] qualquer decisão sobre o que se deve recordar é uma forma dominada de saber o que se deve esquecer. Cada sociedade constrói, a partir do trauma ou do entusiasmo, uma imagem parcial de seu passado e bloqueia de modo voluntário ou involuntário suas recordações. Ao longo da história, no entanto, conhecem-se, além disso, numerosas estratégias para manipular, alegrar ou modificar a memória coletiva e implantar uma nova, como fez a Europa na América Latina: entre as mais utilizadas está a *damnatio memoriae*, ou “condenação da memória”.

Além de nos ambientar acerca de suas particularidades, Le Goff (2013) desenvolve em sua obra um panorama histórico relacionado à memória, destacando os processos de desenvolvimento da memória coletiva durante o tempo, perpassando da oralidade até a escrita, em que a primeira se refere ao passado (Pré-História), momento em que a memória era passada por meio da comunicação oral, ao passo que a segunda se direciona ao presente (Antiguidade até a atualidade), quando o surgimento da escrita possibilitou que a memória fosse guardada/armazenada. Nesse percurso, a maneira com que as sociedades lidavam com a noção em questão eram relativas à cada período, promovendo um avanço na comunicação e no registro

essencialmente no caminho da recordação e do reconhecimento [...] que nos deparamos com a memória dos outros”.

de feitos e saberes históricos. Contribuindo para esse diálogo, Báez (2010) salienta sobre o quanto a escrita e, posteriormente, o surgimento do livro, foram fatores importantes no quesito de preservação da memória, indicando que

o aparecimento da escrita estabeleceu uma transformação completa na memória de muitos povos. [...] Da escrita se chegou logo à necessidade de um suporte que foi o livro. O livro é o que dá volume à memória humana. O livro, apesar de sua conotação portátil, materializa a memória: é uma unidade racional que representa, por meios audiovisuais, impressos ou eletrônicos, uma vontade mnemônica e linguística (Báez, 2010, p. 278).

Julgamos interessante trazer essa reflexão do autor pois a relação de Zilda Diniz com a literatura é um exemplo direto sobre o assunto. Uma das motivações da professora e teatróloga para a criação do livro *Morrinhos: de capela a cidade dos pomares* (1980) foi justamente evitar que a memória de Morrinhos e seus respectivos aspectos históricos, sociais e artísticos caíssem no esquecimento, pois o livro resistiria à ação do tempo. Ampliaremos o assunto nos próximos capítulos, mas, de antemão, consideramos importante ressaltar tal relação.

A partir do estudo desenvolvido, identificamos que o acesso à memória é algo presente em todos os movimentos históricos da humanidade, desde a Pré-História até os períodos atuais, estabelecendo, em maior ou menor grau, aproximações, aprendizagens, marcos sociais e temporais, bem como suas dimensões relacionadas à tradição e ao poder. Ponderamos que tais movimentos possuem respectivas diferenciações quando analisamos suas particularidades geopolíticas, impactando diretamente na maneira com que as civilizações lidaram com o desenvolvimento de sua historicidade e de sua memória.

Nas palavras de Ricoeur (2007, p. 41), a memória possui “um caráter objetal”, ou seja, “lembramo-nos de alguma coisa”. Nesse processo de rememoração, certos obstáculos são identificados, a começar pela barreira do esquecimento, algo tão inerente à essa noção e que tanto impacta no desenvolvimento de pesquisas inseridas no tema. Ou seja, ao buscarmos pela lembrança, notamos “uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento, arrancar alguns fragmentos de lembrança à “rapacidade” do tempo [...], ao “sepultamento” no esquecimento” (Ricoeur, 2007, p. 48).

Veremos adiante que o esquecimento é responsável por ocasionar diversas problematizações dentro das noções de biografia e obras memorialistas, quando tensionadas no campo historiográfico, justamente por contribuir para a ficcionalização de certos registros do passado, levantando, assim, um questionamento sobre a veracidade das informações contidas nesses escritos.

Em suas discussões iniciais sobre o esquecimento, Ricoeur (2007, p. 48-49) nos indica questões importantes e que, de certo modo, demonstram a complexidade do assunto. A principal delas se direciona ao fato de que só nos damos conta que esquecemos de alguma coisa quando nos lembramos de ter esquecido. De acordo com o autor, esse é um enigma no qual podemos utilizar tanto de um saber fenomenológico quanto de um saber científico para decifrar possíveis explicações.

De maneira geral,

o esquecimento é designado obliquamente como aquilo contra o que é dirigido o esforço de recordação. [...] Buscamos aquilo que tememos ter esquecido, provisoriamente ou para sempre, com base na experiência ordinária da recordação, sem que possamos decidir entre duas hipóteses a respeito da origem do esquecimento: trata-se de um apagamento definitivo dos rastros do que foi aprendido anteriormente, ou de um impedimento provisório, este mesmo eventualmente superável, oposto à sua reanimação? Essa incerteza quanto à natureza profunda do esquecimento dá à busca o seu colorido inquieto. Quem busca não encontra necessariamente. O esforço de recordação pode ter sucesso ou fracassar (Ricoeur, 2007, p. 46).

Ou seja, uma das principais justificativas para retornarmos ao passado se encontra justamente na necessidade de não esquecer, como mesmo reflete o autor. Outro fator presente no esquecimento e que já enfatizamos acima, é quando se utilizam desse elemento enquanto um instrumento de restrição, manipulando o que deve ou não ser mantido nesse processo de rememoração. “Um povo sem memória, em certo sentido, é como um homem amnésico: não sabe o que é nem o que faz e é presa eventual de quem o rodeia. Pode ser manipulado” (Báez, 2010, p. 288).

Interessante destacar que todos os fragmentos do passado obtidos nesse processo de rememoração, demonstram uma possível diferenciação entre memória e lembrança. Dessa forma, a memória poderia fornecer uma orientação mais precisa sobre determinado acontecimento, garantindo, por exemplo, uma demarcação do tempo cronológico em relação às narrativas construídas por cada indivíduo ou grupo, ao passo que a lembrança apresentaria uma maior imprecisão quando comparada à memória, dificultando uma possível orientação sobre aquilo que deseja ser retomado, devido à sua instabilidade de informações.

Ricoeur (2007, p. 41) explica ainda que essa diferenciação pode ser percebida logo de início, pela flexão das próprias palavras, pois, “a memória está no singular, como capacidade e como efetuação, as lembranças estão no plural: temos umas lembranças”. Enquanto a primeira tem a possibilidade de armazenar acontecimentos, possibilitando uma conexão direta com o passado, a um nível organizacional e contínuo, a segunda divaga por esse caminho, influenciada

pelas circunstâncias dos assuntos rememorados, podendo se precipitar ou não, até mesmo virem acompanhadas ou isoladas, a depender da intenção. Dessa forma,

as lembranças distribuem-se e se organizam em níveis de sentido, em arquipélagos, eventualmente separados por abismos, de outro, a memória continua sendo a capacidade de percorrer, de remontar no tempo, sem que nada, em princípio, proíba prosseguir esse movimento sem solução de continuidade (Ricoeur, 2007, p. 41).

As discussões encontradas na obra de Ricoeur (2007), centralizadas no eixo da memória, tratam de pesquisas realizadas pelo autor a partir de três filósofos, sendo Platão e Aristóteles no campo da antiguidade e Bergson na contemporaneidade. Na obra de Platão, o autor destaca o conceito de rememoração através da ideia de conhecimento. Nesse sentido, tudo o que conhecemos pela primeira vez é, ao contrário, uma espécie de recordação, pois a nossa alma já estabeleceu um contato anterior com tal objeto, principalmente quando discutimos sobre o conceito de verdade. Em Aristóteles, a memória está ligada diretamente ao passado e não a um espaço da alma, constatando, assim, a sua associação a um tempo cronológico, onde os seres humanos se destacam perante a outros animais, pelo fato de se localizarem melhor entre os campos do passado, presente e futuro. E para finalizar, Bergson propõe o conceito de reconhecimento em sua teoria, ou seja, os indivíduos conseguem se reconhecer através de suas memórias.

Como a presente pesquisa busca se aproximar do campo historiográfico visando ampliar o diálogo sobre as noções aqui levantadas, é necessário nos orientarmos a partir de referenciais balizadores no assunto. Entretanto, não entraremos em detalhes mais específicos presentes nas obras de Le Goff (2013) e Ricoeur (2007), pois o nosso objetivo consiste em fazer um apanhado geral das discussões levantadas por cada autor em relação a memória, orientando nossos próximos passos daqui a diante. Já sobre a obra de Báez (2010), retornaremos com sua exposição em torno do colonialismo e a destruição cultural e memorial enfrentada pela população latino-americana, corroborando para o desenvolvimento dos próximos capítulos.

Outra necessidade que nos atravessa, nesse momento, se direciona ao desejo de abrir espaço para novos olhares sobre o conceito de memória, para além de obras clássicas de nossa literatura. Pelo fato desta dissertação trazer o protagonismo feminino enquanto um eixo direcionador e de entendermos que essa discussão ultrapassa qualquer delimitação, ou seja, expandindo-o para além da cena goiana e da figura de Zilda Diniz, traremos a seguir pesquisadoras que desenvolveram diversas obras no assunto, seja no campo da memória, ou nas noções de biografia e obra memorialista, auxiliando nesta fundamentação teórica.

Durante essa busca, encontramos artigos e livros que nos orientaram em muitos aspectos, como os trabalhos de Sabina Loriga (2011), Myrian Sepulveda Santos (2003), Sheila Dias Maciel (2013), Sheila dos Santos Silva (2016), Viviane Pedroso Domingues (2011), além das dissertações de mestrado que se juntaram aos livros de Zilda Diniz enquanto referências norteadores para entender a história de Morrinhos (GO) e o teatro desenvolvido na cidade, através das pesquisadoras Alline Bento Rodrigues (2019) e Maria Lúcia Fonseca (1997). Não podemos deixar de ressaltar aqui, também, a contribuição de Léa Amorim Canêdo, através do registro oral por meio de sua entrevista feita em 2020.

Ainda no âmbito da memória, Myrian Sepulveda Santos aborda no livro *Memória coletiva & teoria social* (2003), a relação do indivíduo com o tempo e o lugar que ocupa dentro dos movimentos e transformações sociais, inserindo a memória como parte integrante desse processo. De acordo com a autora, a memória pode ser

associada à percepção de pertencimento a um mundo que engloba e constitui os indivíduos. Mais do que isso, a memória é vista como um atributo que permite ao homem se perceber em sua finitude. Temos, portanto, dentre os valores mais caros associados ao ser humano, a memória. A sua preservação tem sido vinculada à condição humana no que ela tem de mais forte e consistente e que pode ser usado na defesa de justiça e liberdade (Santos, 2003, p. 22).

Uma das tensões indicadas pela autora se concentra justamente na preservação da memória frente às mudanças vivenciadas cotidianamente em nossa sociedade, onde a tecnologia impacta diretamente nas relações interpessoais, indicando um possível conflito entre a tradição e a modernidade. O compartilhamento de saberes manuais, por exemplo, que antes era passado de geração a geração, hoje é substituído por maquinários altamente tecnológicos. Aqui, estamos nos referindo à memória enquanto aprendizado, segundo a autora. Ainda assim, podemos relacionar com alguns aspectos discutidos anteriormente, como a própria noção do esquecimento e o valor atribuído para as memórias, de maneira geral.

Retornando às discussões iniciais presentes em sua obra, Santos (2003, p. 30) ressalta que

a memória está presente em tudo e em todos. Somos tudo aquilo que lembramos; somos a memória que temos. A memória não é só pensamento, imaginação e construção social, mas também uma determinada experiência de vida capaz de transformar outras experiências a partir de resíduos deixados anteriormente. A memória, portanto, excede o escopo da mente humana, do corpo, do aparelho sensitivo e motor e do tempo físico, pois ela também é o resultado de si mesma, ela é objetivada em representações, rituais, textos e comemorações.

Sendo assim, podemos concluir que “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje” (Le Goff, 2013, p. 435, grifo do autor). No artigo de Sheila dos Santos Silva, intitulado *Memorialismo: ficção, história, literatura – revisão teórico-crítica* (2016), encontramos um exemplo que complementa essa discussão, quando a autora explica que as obras memorialistas possuem uma considerável importância no Brasil, principalmente no final do século XIX, quando muitos escritores começaram a narrar sobre as suas próprias histórias e percepções do cotidiano no país, em um período cujo o desenvolvimento de um senso de pertencimento se fazia urgente em nosso território, promovendo uma literatura propriamente brasileira.

Isso se relaciona diretamente com o memoricídio presente na formação histórica do Brasil e de toda a América Latina, um mecanismo de controle encabeçado pelas nações europeias que interferiu e destituiu nossa identidade. Como mesmo explica Báez (2010, p. 259): “É óbvio que quem apaga a memória do adversário subjogado numa conquista pretende enxertar sua própria memória para reconfigurar uma identidade submissa”.

As obras memorialistas, como o próprio nome indica, são escritas que detêm a memória enquanto um alicerce da narrativa, escritas por autores que utilizam tanto de recortes históricos quanto recortes autobiográficos para compor suas obras e pesquisas (às vezes, pesquisas de uma vida inteira). Esses autores, podendo ou não ter alguma formação no âmbito acadêmico, se dedicam a relatar sobre temas diversos, sem seguir uma estrutura previamente estabelecida e, em sua maioria, utilizando de experiências e visões pessoais para compor a história de um determinado local, período, ou uma história sobre si mesmo. Segundo Sheila Dias Maciel, no texto *Sobre a tradição da escrita de memórias no Brasil*, “o autor memorialista dispõe dessa dupla possibilidade: suas memórias são uma visão da história, mas uma visão personalizada, uma espécie de ‘micro-história’ – visão particularizada da História” (2013, p. 554).

Através de uma relação particular e subjetiva com a memória, os(as) autores(as) memorialistas retomam o passado como ponto de partida de suas narrativas. Esse retorno está suscetível às barreiras do esquecimento e, conseqüentemente, à ficcionalização de certos registros, pelo fato desses escritos recorrerem à imaginação como um mecanismo de recriar memórias esquecidas. Por esse motivo, as obras memorialistas não estão isentas de questionamentos sobre sua veracidade, evidenciando fragilidades em suas estruturas que dificultam a compreensão de determinados acontecimentos.

Há uma diferença entre memória e imaginação à qual precisamos nos atentar, quando nos referimos às obras memorialistas. Enquanto a memória narra um acontecimento do passado,

como vimos logo acima, a imaginação está direcionada a uma utopia, a criação de algo fantasioso e/ou ficcional inexistente. Logo, a imaginação não é creditada na historiografia, o que acaba impactando na relevância dos estudos memorialistas de maneira geral.

Não sendo a memória um processo absolutamente inequívoco, imune a quaisquer interferências, mas agindo seletiva e fragmentariamente, há que se reconhecer que na sua ocorrência ela retém o que houve, ou o que pareceu mais significativo sobre um dado fato. Se, aos recortes que a memória opera, somarmos o fato de que, para essa reatualização do passado realizar-se é preciso confrontar as informações retidas na memória com os referenciais do presente, fica evidenciada a possibilidade de a nossa memória “nos trair”, promovendo uma desfiguração do passado (Maciel, 2013, p. 554).

Muitos questionamentos são feitos em relação à contribuição desses estudos para o campo historiográfico, principalmente por não cumprirem em grande parte com um conjunto de regras teórico-metodológicas provenientes de estruturas científicas. Porém, as obras memorialistas advêm de um interesse pela história, de uma necessidade que o pesquisador nutre pela busca do conhecimento que não é somente vivenciada por historiadores, como mesmo ressalta Viviane Pedroso Domingues, no texto *Especificando a validade do estudo sobre memorialistas através do uso da teoria da consciência histórica* (2011, p. 11):

A narrativa memorialística muitas vezes pode ter elementos ficcionais, mas no geral, sua busca no passado é também imbuída da necessidade de encontrar elementos explicativos do presente. O interesse pela história é evidente e apesar de não serem textos propriamente científicos, com pesquisas que levaram a uma narrativa histórica consistente, são, ao meu ver, derivados da consciência histórica e de uma necessidade sobre o passado, que não é sentida apenas por historiadores.

Na própria obra memorialista de Zilda Diniz, *Morrinhos: de capela a cidade dos pomares* (1980), a autora reconhece que haverá falhas em sua obra, principalmente pelas poucas fontes encontradas para desenvolver tal estudo. Todavia, Zilda compreende que sua busca pelo passado é pautada pelo desejo de compartilhar histórias sobre Morrinhos e das pessoas que tanto contribuíram para a sua construção, em um movimento de resgate e valorização da história local. De acordo com suas palavras:

Inúmeras falhas serão encontradas, bem o sei, algumas provenientes das fontes de pesquisa, outras minhas mesmo. Sinto-me, porém, em paz com a consciência porque, por mais modesta que seja a minha contribuição para conhecimento da terra onde nasci, será sempre uma contribuição. *O caminho está aberto. Que outros sigam* (Fontes, 1980, p. 13, grifo nosso).

Sobre essas duas frases: “O caminho está aberto. Que outros sigam”, de fato, a obra memorialista de Zilda (1980) foi uma ponte para que outros pesquisadores pudessem continuar esse caminho. Através dos relatos detalhados sobre a história da cidade, bem como de suas atividades artísticas e culturais promovidas ao longo de décadas, seu livro memorialista serviu como um verdadeiro guia para o desenvolvimento de estudos subjacentes, como é o caso dessa pesquisa. Ou seja, “a memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro” (Le Goff, 2013, p. 437).

Outra característica desses escritos está na maneira com que as pessoas pertencentes às comunidades locais se relacionam com os autores memorialistas e suas respectivas obras. Muitas vezes, esses estudos são tidos como uma história legítima dos acontecimentos passados, evidenciando possíveis obstáculos na diferenciação entre o que de fato aconteceu com aquilo que está sendo propagado socialmente. Ou seja, a relação entre o escritor de memórias e a população local é muito mais próxima, havendo, assim, um processo de exaltação e confiança naquilo que é transcrito em suas obras. Nesse sentido, o entendimento sobre possíveis ficcionalidades durante a construção do estudo bem como a interpretação subjetiva que o(a) autor(a) realiza sobre determinados casos não é algo informado em boa parte dessas obras, provocando um misto de instabilidade na manutenção da história.

Talvez essa seja uma das explicações sobre o sucesso desses memorialistas: são eles que registram a memória local, realizam uma narrativa que se aproxima com o cidadão comum, que cresceu e socializou através dos “causos”, ouvidos ou narrados, sobre a sua terra [...] O problema fundamental que se apresenta nessas obras memorialísticas é que no geral elas não explicitam tratar-se de construções não empíricas, o que induz o leitor leigo a pensar que se tratam de fontes genuínas sobre a história. É fundamental explicar as diferenças e não ignorar esse fenômeno (Domingues, 2011, p. 12-14).

Apesar de não identificar as fontes utilizadas para desenvolver o seu livro de memórias sobre Morrinhos, Zilda Diniz (1980) se propõe a discutir temas diversos, partindo de relatos históricos sobre a formação da cidade, desde os primórdios até os momentos mais recentes do século XX, além de um recorte das atividades artísticas e culturais produzidas no local, com destaque para o teatro, literatura, música, artes plásticas e as Festas de Artes. Ao mesmo tempo, é importante considerar que o olhar de Zilda para o passado está passível de repetir histórias exemplares, dando ênfase para figuras pertencentes às classes dominantes, bem como outras problemáticas recorrentes em obras memorialistas.

De todo modo, sua busca pelo passado estava comprometida com a escrita da história, desenvolvendo um estudo que dialogasse tanto com aspectos de surgimento quanto com os desdobramentos ocorridos ao longo de décadas na cidade. Tudo isso pode ser evidenciado na

sua preocupação com aspectos cronológicos, como datas importantes, a organização de uma linha do tempo sobre principais acontecimentos, além de uma série de citações relacionadas a documentos públicos e escritos autorais feitos pelas pessoas relatadas em sua obra, como, também, a inserção de retratos de cada um desses indivíduos, para que o(a) leitor(a) pudesse visualizar o rosto desses cidadãos.

Para falar sobre obras memorialistas, utilizamos de artigos científicos publicados em simpósios da Associação Nacional dos Professores Universitários de História (ANPUH) e revistas literárias lotadas em universidades federais pelo país, como os trabalhos de Maciel (2013) e Domingues (2011). Optamos por continuar com essas referências, já mencionadas nos trabalhos anteriores sobre o tema, pelo fato desses textos promoverem uma ampla compreensão em torno da noção, colaborando para a construção desta fundamentação.

Finalizando esse parêntese e seguindo a linha de raciocínio, chegamos ao nosso terceiro eixo de discussão: as biografias. Ao estudar sobre uma história de vida, procurando compreender as escolhas, conflitos, percepções de mundo e de si vivenciadas por uma pessoa e de seu respectivo contexto social, lidaremos diretamente com a noção de biografia. Segundo Sabina Loriga, no livro *O pequeno x: da biografia à história* (2011, p. 18), “a biografia é, desde a origem, um gênero híbrido e composto. Equilibrando-se sempre entre verdade histórica e verdade literária”.

Através das leituras realizadas, percebemos que mesmo se propondo à escrita de histórias de vida, em suas mais diversas complexidades, a narrativa proposta em uma escrita biográfica nem sempre seguirá um eixo cronológico, ou seja, uma sequência natural do ser humano, desde o nascimento até a sua morte. Entretanto, suas características vão muito além desse critério, provocando um misto de interpretações e questionamentos.

As discussões em torno dos estudos biográficos abrangem muitos critérios, seja na crítica relacionada à sua estrutura, como na relevância dos conteúdos presentes nessas obras para uma compreensão mais ampla da história. Por um longo período no campo da historiografia, as biografias tiveram um espaço pouco reconhecido. Nesse caso, pensar sobre um fato histórico seguindo as percepções pessoais de um indivíduo ou de um coletivo não era uma necessidade da história, pois aquilo que estava descrito na literatura era o suficiente para desenvolver determinado estudo.

Aos poucos, essa visão foi se modificando, a partir do momento em que as ações humanas passam a ser consideradas enquanto um fator importante para o desenvolvimento de estruturas sociais. Dessa maneira, os estudos históricos se aproximam das trajetórias de vida, valorizando os dados fornecidos por esse campo na construção de uma pesquisa, trazendo, assim, uma maior

compreensão dos fatos. Através das biografias, de acordo com Giovanni Levi (2006, p. 170), outra referência importante para a discussão, identificamos um “meio eficaz de construir uma narrativa que dê conta dos elementos contraditórios que constituem a identidade de um indivíduo e das diferentes representações que dele se possa ter conforme os pontos de vista e as épocas”.

Porém, uma questão que descreditou a relevância desses estudos durante muitos séculos foi a sua escrita voltada para a exaltação de trajetórias “vitoriosas” e/ou “exemplares”, de teor moralizante. Inicialmente, os escritos biográficos promoviam uma relação com o passado enquanto um modelo de conduta a ser seguido. Ou seja, a construção de grandes feitos e os exemplos de moralidade eram protagonizados por homens, detentores de poderes que serviam de exemplo para as gerações futuras. “Uma vez tornados biógrafos profissionais, muitos se põem a escrever vidas oficiais, obsequiosas e moralizantes. O resultado é dos mais decepcionantes” (Loriga, 2011, p. 23).

Entretanto, a principal tensão relacionada às biografias quando confrontadas no campo da História e que naturalmente ocupa certo destaque na escrita dos autores aqui referenciados para realizar tal fundamentação, se trata da dimensão ficcional que as escritas biográficas estão passíveis de ter, assim como nas obras memorialistas, como acabamos de ver.

Essa problemática está diretamente ligada à falta de documentos que comprovem determinados acontecimentos sobre uma história de vida, algo muito comum em uma escrita biográfica, por lidar com fontes pertencentes ao passado e, imediatamente, com a memória. No entanto, percebemos que mesmo com todas as suas contradições e questionamentos, as biografias passaram a ser utilizadas como referências no desenvolvimento de estudos historiográficos, por trazerem percepções importantes sobre determinados assuntos, seja em uma narrativa individual ou coletiva.

No que tange à veracidade desses estudos, Levi e Loriga levantam certos questionamentos que nos possibilitam refletir sobre as tensões presentes nas biografias em se tratando da ausência de fontes e de sua abordagem quase que ficcional, quando perguntam, respectivamente: “pode-se escrever a vida de um indivíduo?” (Levi, 2006, p. 169), ou, “como nos é possível compreender o outro? Como podemos nos reconhecer nele, sentir seus estados de alma? E como podemos nos fundar no ato de compreensão, ainda mais quando essa sobrevém a *posteriori*?” (Loriga, 2011, p. 147, grifo da autora).

Alexandre de Sá Avelar (2010, p. 163) salienta que “o enredo de uma vida não é uma trajetória retilínea em direção a um fim determinado que já se manifestava desde os momentos mais remotos da infância do personagem”. Da mesma maneira que nossos caminhos possuem

certas lacunas provindas do esquecimento ou a ausência de respostas objetivas sobre determinados assuntos, o sujeito biografado também passa por essas situações. Este é um detalhe que precisamos nos ater ao desenvolver um estudo pautado em histórias de vida, sobretudo, em como lidar com as perguntas sem respostas, as dúvidas e incertezas que surgem no meio do caminho e das contradições suscitadas durante todo o processo.

Sabe bem que, além das amnésias, a memória é infiel, que ela modifica incessantemente a hierarquia dos fatos: pode mesmo amanhã descobrir o alcance daquilo que é hoje escrito em minúsculas e apagar o que está escrito em caixa alta. Sabe igualmente que o trabalho de manipulação não concerne unicamente à memória, mas provém também de nossa maneira de olhar: a percepção que cada um de nós tem dos acontecimentos não é em nada comparável à dos outros (Loriga, 2011, p. 69).

Quando Loriga (2011) afirma em sua escrita que a memória é infiel e está passível de uma constante modificação de sua ordem, isso me remete ao caminho percorrido para chegar até essa pesquisa. No momento em que me vejo confrontado na disciplina de Teatro Goiano, em 2019, sobre a importância histórica que a cidade de Morrinhos (GO) possui para o teatro através da figura de Zilda Diniz e de seu pai, Juquinha, percebo o quanto essa memória foi deixada de lado com o passar dos anos, pelo fato de nunca presenciar uma discussão sobre esse assunto, tanto no ambiente escolar ou em outros locais da cidade, quando ainda morava por lá. Nesse caso, houve um processo de modificação dessa memória por parte da população ou de entidades públicas, sobretudo no viés do esquecimento, comprometendo qualquer possibilidade de falar sobre essa história em espaços de discussões artísticas contemporâneas.

Voltando às questões provocadas anteriormente, nossa intenção não é conduzir uma resposta às perguntas propostas por Levi (2006, p. 169) e Loriga (2011, p. 147); ao contrário, através delas pretendemos identificar as complexidades envolvidas nesse processo de escrita biográfica, compreendendo suas possibilidades e limitações. Por isso, quando propomos um estudo em torno da biografia de Zilda Diniz, analisando sua história no teatro e o teatro na sua história, pretendemos fazê-lo através de problematizações fundamentadas no campo historiográfico, ampliando o olhar sobre sua trajetória no intuito de relacionar todo o seu fazer artístico em paralelo a questões familiares, sociais, políticas e educacionais.

Todavia, consideramos que ao escrever sobre sua trajetória e a de seu pai, lidaremos com as possíveis lacunas documentais em relação ao material recolhido, principalmente no âmbito da memória, que estará suscetível às incertezas, ao esquecimento e à ficcionalidade de alguns acontecimentos. De todo modo, segundo Ricoeur (2007, p. 40), “se podemos acusar a memória

de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar”.

Voltando para as proposições de Levi (2006), entendemos a biografia enquanto um canal ideal para analisar as singularidades pertinentes a uma história de vida, bem como os sistemas normativos em que esse sujeito está inserido, ou seja, “há uma relação permanente e recíproca entre biografia e contexto: a mudança é precisamente a soma infinita dessas inter-relações” (Levi, 2006, p. 180). Esse entrecruzamento entre biografia e contexto nos traz um entendimento de que cada indivíduo possui uma ligação particular com o passado, mesmo que pertencente a um determinado grupo. Entretanto, tal singularidade não está isenta de influências externas, pois “os indivíduos se distinguem uns dos outros justamente ao interiorizarem as normas sociais e as regras institucionais” (Loriga, 2011, p. 135).

Muitos são os pontos de tensões envolvidos nesses estudos, tanto nas narrativas memorialistas quanto nas biográficas. Ao mesmo tempo, os materiais provenientes dessas obras fornecem um conteúdo substancial para o campo historiográfico, principalmente por lidar com percepções diversas sobre o passado através de histórias de vida, alargando, assim, a sua compreensão. Trabalhar com o registro da memória, bem como as experiências vivenciadas por uma pessoa, em uma trajetória repleta de acontecimentos, são caminhos difíceis de se construir (pensando nas inúmeras tensões e interpretações necessárias para a conclusão de uma obra memorialista ou biográfica). Assim, não podemos deixar de salientar a importância que esses(as) autores(as) exercem para a construção da História, fornecendo uma contribuição significativa de fontes capazes de pluralizar e lançar novos olhares para a obtenção do conhecimento.

Encerramos essa fundamentação com um certo vigor. Mesmo que o nosso contato com a historiografia e as temáticas aqui levantadas esteja num caráter introdutório, reconhecemos a relevância que o estudo sobre a memória, biografias e obras memorialistas proporciona para o presente trabalho, sobretudo no fornecimento de uma orientação mais precisa em torno das fontes utilizadas na dissertação. No próximo tópico, discutiremos sobre a história do Teatro Goiano, enfatizando temas recorrentes quando tratamos do assunto, como o tópico da resistência e o protagonismo feminino presente na cena, interligando diretamente com as argumentações propostas anteriormente relacionadas ao eixo da memória e das histórias de vida.

1.1. Preservar e perseverar: caminhos para a construção de um teatro em Goiás

Durante uma conversa na turma de Teatro Goiano do segundo semestre de 2023, onde realizei o meu Estágio Obrigatório da Pós-Graduação, um dos estudantes relatou sobre seu cotidiano, após indagarmos a seguinte questão: “O que você entende por Teatro Goiano?”. No caso, o estudante lembrou um momento horas antes de chegar à sala, quando um amigo questionou a real necessidade de haver na grade do curso de licenciatura em Teatro uma disciplina de Teatro Goiano, quando seria mais fácil ter, apenas, uma disciplina de Teatro Brasileiro, que assim resolveria tudo.

De certa forma, esse não é um pensamento isolado. Outras vezes escutei discursos parecidos por entre os corredores da graduação em Teatro na EMAC. Uma coisa é certa: Teatro Goiano é, também, Teatro Brasileiro e isso é um fato inegável. Separá-los, por assim dizer, é uma maneira de reforçar uma diferença que lutamos para evitá-las, garantindo que o teatro realizado no Estado de Goiás tenha a mesma relevância que o teatro produzido pelo país afora, principalmente em eixos como Rio-São Paulo.

Entretanto, sabemos que isso está dentro de uma realidade muito distante e que, mesmo havendo um processo de crescimento e de valorização das obras artísticas produzidas em nosso Estado, fruto de uma consciência que, de uns tempos para cá, vem ganhando mais força pelos artistas locais, essa diferenciação entre um teatro e outro ainda é forte. Sendo assim, referir às nossas obras enquanto Teatro Goiano acaba se tornando um processo de resistência, valorizando a produção local frente às inúmeras vias de importação de estéticas e “maneiras de se fazer teatro” que os grandes centros ditam enquanto referência e prestígio.

A professora e pesquisadora Walquiria Pereira Batista é um importante nome quando pensamos sobre Teatro Goiano. Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), Walquiria é docente nos cursos de Teatro e Direção de Arte na EMAC/UFG, ministrando disciplinas tanto de História e Teoria do Teatro quanto de Teatro Goiano. Foi através dela e de sua atenciosa orientação que pude adentrar ao campo da pesquisa da cena no interior, quando, em 2019, iniciei os estudos sobre a história do teatro na cidade de Morrinhos (GO).

Em seu livro *Histórias do teatro em Goiás: comunidade protagonista*, Batista (2022) reflete sobre o aumento de pesquisas de TCC's alicerçadas no campo do Teatro Goiano no curso de Teatro, contribuindo, assim, para a dinamização de conhecimentos que, por vezes, são esquecidos e/ou desvalorizados pela comunidade em geral.

É emocionante *voltar o olhar para dentro*, redescobrir o nosso próprio chão, em um contexto de formação superior em Artes Cênicas que, não raro, impulsiona o movimento inverso. [...] Passamos, então, a indagar cada vez mais a história do teatro

que predomina em nossos currículos, com a hegemonia de referenciais externos, especialmente os que procedem da Europa e do eixo Rio-São Paulo, com a supremacia de autores e obras do cânone ocidental. Sem desconsiderar a importância desses conteúdos, começamos a questionar a sobreposição deles em relação à historiografia do nosso lugar, ainda tão esquecida na pesquisa acadêmica (Batista, 2022, p. 23-24, grifo da autora).

Essa crescente leva de pesquisas científicas na área possui como um dos eixos motivadores o componente curricular Teatro Goiano e os debates promovidos em sala. Lembro da minha trajetória no curso, quando cheguei na graduação com o objetivo de pesquisar sobre a representação de casais LGBTQIAPN+⁴ promovidas nas telenovelas da Rede Globo e do quanto isso foi mudando ao longo dos anos, ao tomar consciência da noção de pertencimento e do desenvolvimento de um olhar não-hegemônico para as nossas pesquisas acadêmicas.

Tenho plena consciência da importância que essa primeira ideia de pesquisa possui. Enquanto um homem gay que cresceu em uma cidade de interior, tendo como referência de atuação e teatro, as telenovelas brasileiras, esse é um objeto que diz muito sobre a minha trajetória. Entretanto, quando passo a conhecer o legado teatral de que a cidade de Morrinhos dispõe, sobretudo dos processos de esquecimento que interferiram por décadas sobre essa história, me afastando desse entendimento durante os anos que morei na cidade, compreendo da minha responsabilidade enquanto pesquisador, artista e cidadão murrinhense, em produzir uma pesquisa científica que dialogue sobre a trajetória desses sujeitos, num ato de valorização e propagação desse conhecimento para múltiplos espaços.

Para compreender tal responsabilidade, precisei de um longo caminho de reflexão e entendo que a disciplina de Teatro Goiano foi uma influência positiva nesse momento. Quando percebemos que também somos parte dos problemas de memória e preservação de uma história, acredito que há um salto de consciência. Daí, fico pensando, como isso poderia ter acontecido se não houvesse uma matéria como essa dentro de uma graduação em Teatro? Eu teria me conectado e iniciado todo o processo de busca sobre a história do teatro em Morrinhos? Conheceria o legado de Zilda Diniz?

Tais questionamentos dialogam diretamente com a questão provocada no primeiro parágrafo do presente tópico. Sem dúvidas, a disciplina de Teatro Goiano contribui para um movimento de valorização do teatro que é construído em nosso Estado e seus respectivos interiores. Mais ainda, possibilita que pessoas vindas de outros Estados, possam refletir sobre suas próprias histórias e locais de origem. Tudo isso potencializa a escrita de pesquisas

⁴ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Travestis, Queers, Intersexo, Assexuais, Pansexuais, Não-Binários. Sigla de um movimento de luta pelo respeito e a diversidade gênero e sexualidade.

acadêmicas pioneiras em seus respectivos quintais, despertando uma consciência em torno da valorização de obras locais.

Iniciar essa discussão destacando a relevância que a Prof.^a Dr.^a Walquiria Batista e a disciplina de Teatro Goiano exerceram (e exercem) para a preservação do Teatro Goiano é uma intenção da presente pesquisa, por terem sido o eixo propulsor na construção desse estudo, até o presente momento.

Entretanto, o pioneiro acerca dos estudos sobre a memória da cena teatral goiana e que não poderíamos deixar de destacar neste trabalho, foi o professor, ator, escritor, diretor e teatrólogo Hugo Zorzetti, autor de três obras fundamentais para compreender o Teatro construído no Estado de Goiás: *Memória do Teatro Goiano – Tomo I – A cena na capital*, *Memória do Teatro Goiano – Tomo II – A cena no interior* e *Memória do Teatro Goiano – Tomo III, A cena na ditadura*. O tomo II dessa trilogia foi um dos pilares para o desenvolvimento inicial do estudo sobre Morrinhos e o legado de Zilda Diniz durante o TCC na graduação.

Ao analisarmos a dissertação de Saulo Germano Sales Dallago (orientador do presente trabalho), intitulada *A palavra e o ato: memórias teatrais em Goiânia* (2007), notamos que o trabalho de Hugo Zorzetti no teatro foi marcado pela discussão de temas sociais importantes, dialogando com o panorama político da época em que atuava como professor e teatrólogo simultaneamente, durante o regime militar.

[...] na década de 60, Hugo Zorzetti, agitava o meio estudantil, realizando apresentações com temáticas sociais, de aberta denúncia política, a ponto de ser considerado subversivo pelas instituições oficiais. Com sua dramaturgia repleta de comicidade, Hugo criticou e avacalhou o poder em suas instâncias municipais, estaduais e federais ao longo de muitos anos, chegando a abrir um teatro próprio na década de 80 (Teatro da Liberdade) com o grupo Teatro Exercício [...]. Entretanto, mesmo com tanto "sarro" tirado das instituições, Hugo sempre esteve vinculado a elas: tanto aos órgãos de política cultural do Estado, como a Universidade Federal de Goiás, na qual, após muitos anos de trabalho teatral com alunos de diferentes áreas do conhecimento, em 1999, teve participação decisiva na abertura do primeiro curso superior de Artes Cênicas do Estado de Goiás (Dallago, 2007, p. 22).

Ainda de acordo com o autor, “tratando sobre questões locais, de seu dia-a-dia, o Teatro Exercício conseguia universalizar suas temáticas, tornando-as identificáveis com situações existentes em toda extensão do território brasileiro” (Dallago, 2007, p. 100). Ou seja, a destreza com as palavras e orientações precisas em cada trabalho, seja na construção de dramaturgias ou na direção de espetáculos, eram características marcantes do trabalho de Hugo Zorzetti.

Odilon Camargo, nas páginas de apresentação do livro *Comédias* (Zorzetti, 2005), dedicado à publicização de uma parte das dramaturgias de Hugo no gênero em questão, nos revela outras qualidades do teatrólogo, quando explica que Zorzetti preferia ser mais

chamado de cronista do palco do que de dramaturgo, pois nunca persegue os temas universais e sim os mais imediatos, flagrados ainda com o cheiro e com as cores do momento. Escreveu a maioria de seus textos em guardanapos de restaurante, em papel de embrulho e em folhas de caderno de alunos. Depois, alguém reunia os pedaços e lhe presenteava com a peça inteira. Quando não encontrava um filho de Deus para lhe fazer esse carinho, perdia para sempre o escrito (Zorzetti, 2005, p. 12).

De suas dramaturgias, podemos citar os textos: *Dos Gritos, os Meus, Caco de Vidro, A praça dos Homens de Sal, O Prêmio, Êta Goiás, A Barbearia, Ritual dos Cães, Concerto para Berrante e Aboio, Lições de Anonimato, Komosod, Com a Breca, Sunta! Ou Quem está falindo as grandes Instituições financeiras do país?, Morreu, mas Passa Bem, Ópera Cínica, O Impublicável Dossiê da Intimidade ou Crônicas de Motel, Humilhação*⁵. Durante o curso de Teatro, tive a oportunidade de montar o texto *Morreu, mas Passa Bem* dentro do componente curricular de Processo de Montagem e, sem dúvidas, a crítica de Zorzetti sobre a nossa política permanece mais viva do que nunca, tornando o texto atual e urgente para a realidade do país.

Ainda sobre o seu legado nos estudos memorialistas do teatro feito em Goiás, presente na trilogia *Memória do Teatro Goiano*, Hugo rememora personalidades importantes na construção da cena teatral do Estado, tanto no âmbito do interior quanto na capital, além de destacar os enfrentamentos vivenciados por artistas durante a ditadura civil militar iniciada em 1964. Durante a leitura de cada tomo, percebemos a preocupação de Zorzetti em estabelecer um registro da história comprometido com a singularidade e diversidade de cada tema, em meio a uma escrita que transita entre a poeticidade e a descrição objetiva de acontecimentos.

Dentro de cada tomo, identificamos diversas histórias marcadas por lutas e permanências, de um teatro que resiste a uma série de intempéries, seja pela falta de apoio do poder público ou da própria comunidade que, nesse caso, muitas vezes se mostra aberta para as atividades artísticas promovidas pelos grupos e artistas locais, mas, ao mesmo tempo, se opõe em muitos outros sentidos.

Um exemplo destacado por Zorzetti (2005) que evidencia essa situação é a trajetória de Cici Pinheiro, sublinhada por altos e baixos no cenário artístico da capital Goiânia devido ao preconceito e o pensamento conservador da população naquele período (que, aliás, permanece vivo até os dias atuais). Em *Memória do Teatro Goiano – Tomo I – A cena na capital*, o autor dedica um dos capítulos para traçar a trajetória de Cici Pinheiro, ou Floracy Alvez Pinheiro, que nasceu em 1929 na cidade de Orizona (sudoeste do Estado).

⁵ Não encontramos as datas de publicação e/ou criação das obras mencionadas.

Assim como Zilda, que cresceu em uma família que nutria o fazer artístico em seu cotidiano, Cici Pinheiro estava rodeada de artistas em sua casa, nas figuras de Julieta de Resende Pinheiro, sua mãe, e na irmã mais velha Florami Pinheiro, ambas se destacando por apresentações teatrais na cidade e até fora dela, como foi o caso de Florami. Mesmo tímida, Cici foi chegando aos poucos para o âmbito das artes da cena quando estudava em Goiânia. Incentivada por sua irmã, começou a sua carreira sendo ponto (profissional que ficava escondido do público durante a apresentação de um espetáculo, responsável por ler o texto em voz baixa para os atores no palco, evitando qualquer tipo de esquecimento) na companhia de Otavinho Arantes na Agremiação Goiana de Teatro (AGT) e daí em diante tudo mudou.

De referência para os atores e atrizes escondida por debaixo do piso, Cici passa a assumir o local que tanto receava, mas que, aos poucos, foi se tornando a sua morada: os palcos. Daí adiante, trabalhou como atriz no teatro e nas rádios também, seguindo carreira para São Paulo em determinado período. Entretanto, ao retornar para Goiânia e realizar novos projetos na cena local, Cici protagoniza o primeiro beijo em uma peça de teatro na cidade, em meados de 1950, junto com o ator Willian Aia, iniciando um dos processos mais turbulentos de sua trajetória.

Segundo Zorzetti (2005), esse acontecimento fez com que a imagem de Cici Pinheiro fosse extremamente julgada pela comunidade local, isolando-a de qualquer possibilidade de convívio social saudável dali adiante.

Em geral, a província não via com bons olhos a atividade artística. Principalmente, as de ator e atriz de teatro. A condição de atriz, então, às vezes até se confundia com a de prostituta. Assim eram tratados os militantes do palco goiano: se não havia provas cabais da má conduta de algum, desconfiava-se generosamente da conduta de todos. (Zorzetti, 2005, p. 122).

Depois disso, a atriz e escritora retornou novamente para São Paulo, onde pôde trabalhar no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e conhecer diversas personalidades do cenário artístico do período, bem como trabalhar na rádio e na televisão, participando de novelas, teleteatros e, também, como radioatriz, em determinados momentos. Cici retorna pra Goiânia anos depois, após um convite para assumir o cargo de diretora artística da Tv Rádio Clube de Goiânia.

Entre altos e baixos, Cici conseguiu realizar alguns projetos televisivos nas décadas em que esteve na capital, criando *A Família Brodie*, primeira novela goiana, e o personagem *Goianinho*, utilizado em campanhas de conscientização e formação infanto-juvenil. Tudo isso depois de inúmeros enfretamentos e portas fechadas, causadas pelos desafetos do passado e de trabalhos fora do ambiente artístico, como meio de sobrevivência.

Quando destacamos o protagonismo feminino como um dos eixos de discussões da presente pesquisa, falamos sobre esse teatro erguido por mulheres que, em suas respectivas localidades e trajetórias, desafiam qualquer tipo de impedimento fruto do conservadorismo e do machismo, em detrimento da liberdade de se fazer e pensar teatro, mesmo com tantos entraves.

Tanto Cici Pinheiro, em Goiânia, quanto Zilda Diniz, em Morrinhos, são exemplos de força e pioneirismos. Apesar de todos os embates vivenciados na capital e no interior goiano do século 20, de inúmeros não, da desvalorização artística que abarcava ambas as trajetórias, por parte de preconceito da população e inúmeras portas fechadas para suas criações, essas mulheres (como tantas outras) proporcionaram contribuições valiosas para a história do teatro em Goiás, ocupando espaços de destaques e mudanças de paradigmas em nosso Estado.

Resgatar essas histórias contribui para que valorizemos seus respectivos legados e entendamos as dimensões sociais provenientes de cada período. Dessa maneira, teremos uma noção mais ampliada de todo o processo evolutivo da cena em Goiás, entendendo como tanto a estrutura social quanto a estrutura política podem ter influenciado nas trajetórias artísticas de cada personagem aqui descrito, bem como a importância de se destacar discussões tão comumente esquecidas, como é o caso da desigualdade de gênero.

No próximo Ato, realizaremos uma contextualização histórica da cidade de Morrinhos (GO) bem como uma exposição sobre as primeiras movimentações artísticas ocorridas na cidade, com Juquinha Diniz à frente dessa produção, buscando localizar a nossa pesquisa. Em seguida, traremos a biografia de Zilda Diniz, destacando sua história no teatro e o teatro na sua história. Dessa maneira, complementaremos a discussão feita no presente tópico, compreendendo como Zilda Diniz foi essencial na construção de um legado artístico e cultural na cena teatral goiana, realçando temas como o teatro produzido no interior e que se origina dentro do ambiente escolar, além das questões relacionadas às lideranças femininas nesses movimentos artísticos.



segundo ato:

DE MORRINHOS A ZILDA DINIZ: A CONSTRUÇÃO DE UM LEGADO NO TEATRO



Em janeiro de 2019, quando retornava de uma viagem de férias em Morrinhos, escrevi um poema com o peito apertado, devido à saudade que meu coração sentia naquele momento (e que até hoje continua presente nessas idas e vindas pela cidade). O poema é intitulado *a cidade dos morros pequenos*, e diz assim:

*a verdade é que o tempo passa rápido demais
e quando vejo, já chegou a hora de partir
arrumar as malas e olhar para trás:
eu sou tão feliz por ter vocês!
[...]
na cidade dos morros pequenos
eu deixo uma parte de mim.*

Desde 2017, quando me mudei para Goiânia em busca de concluir a minha graduação no curso de Teatro da EMAC/UFG, passei a visitar familiares e amigos na cidade de Morrinhos em períodos curtos de férias, recessos e feriados. A rotina puxada e dinheiro sempre contado, impediam um retorno mais frequente. Nesse poema curto, busco homenagear as pessoas que tanto estimo e a cidade de Morrinhos em geral, a qual apelidei de *cidade dos morros pequenos*.

O fato é que hoje, esse título afetuosos já não cabe para a realidade do local, devido ao seu crescimento elevado com o passar dos anos. De acordo com informações atualizadas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), retiradas do último censo de 2022, o município conta com uma população atual de 51.351 pessoas, o que evidencia o seu crescimento desde o último recenseamento feito em 2010, que trazia uma marca de 41.460.

Retornar para a cidade é sempre muito positivo, por todas as boas memórias construídas por lá. Morrinhos, apesar da sua notória expansão, continua sendo tranquila e convidativa. Andar em suas ruas é perceber uma constante mudança, seja em sua paisagem visual, contrastando entre edifícios antigos e modernos, bem como o aumento de lojas e comércios variados, favorecendo o acesso a bens de consumo para a população. Além disso, novos setores foram criados, alavancando ainda mais o seu crescimento. Já em ruas importantes da cidade, próximas à Igreja Matriz de Morrinhos, no centro, percebemos que algumas casas (os conhecidos casarões) e monumentos históricos foram revitalizados, preservando o seu valor memorial e social.

Ao buscarmos por detalhes mais precisos, encontramos o Decreto nº 457/97, localizado no site eletrônico da Prefeitura Municipal de Morrinhos, informando que

Morrinhos é um município brasileiro do interior do estado de Goiás, Região Centro-Oeste do país. O nome Morrinhos foi escolhido para identificar o município, devido

a existência de três acidentes geográficos na região: Morro do Ovo, Morro da Cruz e Morro da Saudade. A distância de Morrinhos até Goiânia (capital do estado de Goiás) é de 128 km, 184 km de Anápolis, 336 km de Brasília (capital federal) e 56 km de Caldas Novas.

Sua principal atividade econômica está concentrada na produção rural, com destaque para a agricultura, pecuária e insumos agrícolas, resultado do seu solo fértil, propício para plantação de grãos como o feijão, o milho, a soja, além do algodão e sorgo. O setor industrial também vem crescendo nos últimos anos, com a instalação de empresas do ramo alimentício, agronegócio, materiais plásticos e construção civil, segundo informações da Companhia de Desenvolvimento Econômico de Goiás (CodeGO).

Se no aspecto econômico e populacional Morrinhos se destaca frente a outras cidades do Estado de Goiás, no que tange à cultura atual, encontramos algumas ressalvas. Desde que comecei a pesquisar sobre o seu legado artístico e cultural, principalmente no campo das artes cênicas, me deparei com diversos questionamentos acerca da diminuição dessas atividades ao longo dos anos, ainda mais em se tratando de uma terra que recebeu o título de “Atenas de Goiás”, em reconhecimento por sua intensa produção teatral no Estado.

Enquanto pesquisador, é importante nos orientarmos acerca dos avanços e regressos que rodeiam nossos objetos de pesquisa. Nesse caso, especificamente, por ser um cidadão morrinhense que não teve contato com peças teatrais e práticas artísticas durante a minha vivência na cidade, esse foi o primeiro questionamento feito ao iniciar essa pesquisa em 2019. Entretanto, reconheço que mesmo não presenciando esses incentivos nas artes da cena, isso não quer dizer que tais atividades não tenham ocorrido (mesmo porque, o meu núcleo familiar não se relacionava diretamente com o setor da cultura e a falta de comunicação, nesses casos, pode ter sido um empecilho).

Essa é uma questão que permeou a pesquisa durante algum tempo, se fazendo necessário buscar por explicações fundamentadas, para além de achismos desordenados. Decidi, primeiro, fazer uma rápida busca pelo site da Prefeitura de Morrinhos, para averiguar as divulgações de eventos culturais feitos na cidade nos últimos anos, com o objetivo de verificar a quantidade de apresentações artísticas (no nosso caso, enfatizando o campo das artes cênicas) ocorridas no local.

Entendemos que os sites eletrônicos se tornaram fontes essenciais de informação e comunicação nas sociedades em geral, com o avanço da internet. Mesmo havendo outras maneiras de divulgações de eventos, como carros de som, rádios e jornais, os sites de entidades e órgãos municipais, como os das prefeituras, são meios confiáveis e muito utilizados

atualmente. Por isso, nos ateremos aos dados contidos nesse local, entendendo que certos eventos podem ter acontecido e não estarem listados na página.

Primeiro, ao pesquisar pela palavra “cultura”, encontrei eventos promovidos pela Superintendência Municipal de Cultura de Morrinhos (Casa de Cultura Célia Teresinha) que, em sua maioria, consistem em feiras, ações e festejos voltados para o campo do artesanato (como encontros de artesãos), da literatura (através de lançamentos de livros), além de algumas programações em parceria com instituições de outras cidades, como oficinas de dança e teatro⁶, majoritariamente gratuitas ou mediante doação de alimentos não perecíveis.

Em seguida, decidi filtrar a busca pelo nome “Teatro Juquinha Diniz”, verificando se os eventos ocorridos na sede do teatro, de fato, estavam relacionados a apresentações no campo das artes da cena. De 330 (trezentos e trinta) resultados obtidos, entre os anos de 2014 e 2021, aproximadamente 24 (vinte e quatro) anunciavam apresentações artísticas no local.⁷ Ou seja, a maior parte dos eventos que ocorreram no Teatro Juquinha Diniz estavam relacionados a reuniões de equipe, fóruns de debate, palestras, capacitações, diplomação, dentre outros dados averiguados. Todas essas buscas foram feitas entre maio e junho de 2024.

Importante pontuar que há na cidade dois edifícios teatrais, sendo o principal deles o Teatro Juquinha Diniz, inaugurado em julho de 1995, e o Teatro de Arena Nilza Diniz Silva, fundado em novembro de 2013. O Teatro Juquinha Diniz é uma caixa cênica tradicional, de palco italiano, construído pela Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos e atualmente gerido pela Prefeitura Municipal. Já o Teatro de Arena Nilza Diniz Silva, construído pela prefeitura, fica localizado no Lago Municipal Recanto das Araras e acaba sendo utilizado como um suporte para os visitantes do local, por conta de sua grande arquibancada de concreto a céu aberto.

⁶ A exemplo, encontrei o projeto “Antes que – Circulando” da Cia. Giro 8 de dança, promovendo oficinas virtuais e gratuitas de dança, em 2020 e o projeto “Oficinateatro 6 – Processo de Criação do Ator no Método da Triangulação na Cena de La Fontaine”, do Grupo de Teatro Arte e Fogo, realizada em novembro de 2018. (Retirado de: <https://morrinhos.go.gov.br/>).

⁷ Dos eventos relacionados às artes da cena, estão: espetáculos e oficinas teatrais, apresentações de música e dança, lançamentos de filmes e CD’s, eventos artísticos promovidos pelas Festas de Arte, além de apresentações artísticas de órgãos e instituições beneficentes da cidade, normalmente, relacionado à alguma data comemorativa. (Retirado de: <https://morrinhos.go.gov.br/>).



Figura 1: Prédio do Teatro Juquinha Diniz (autoral, agosto de 2024).



Figura 2: Estrutura do Teatro de Arena Nilza Diniz Silva (autoral, agosto de 2024).

Mas para além de trazer dados eletrônicos e a vivência que tenho enquanto morador, buscando elucidar a questão anterior, decidi entrevistar Fabiana Oliveira, quando ainda ocupava o cargo de Superintendente de Cultura do município em agosto de 2024, para tratar sobre o

assunto a partir de uma perspectiva administrativa. A entrevista trouxe contribuições interessantes para pensarmos o panorama atual da cultura em Morrinhos (GO).

De acordo com Fabiana, a Superintendência de Cultura vinha executando um conjunto de atividades no calendário cultural morrinhense:

A gente tem feito algumas feiras de artesanato com gastronomia aqui... eu não sei se eu já falei com você a respeito da Feira de Quintal, que a gente usa esse espaço aqui tão... peculiar, que é a Casa de Cultura, né?! Essa casa foi criada em 2010 como Casa de Cultura, ou seja, ela não é um apêndice do poder público, ela é pra toda a população. E com isso, tá acontecendo esses eventos aqui... (Fabiana Oliveira, 2024).

Antes de adentrar mais especificamente nas atividades, Fabiana faz essa introdução sobre o que é a Casa de Cultura Célia Teresinha, que é o mesmo espaço da Superintendência, localizada em frente à praça da Igreja Matriz de Morrinhos, no centro. O local comporta as demandas burocráticas da Superintendência além de servir como uma referência cultural no município, com exposições de quadros e obras artesanais em seu interior, bem como sediar eventos em seu quintal, como a chamada “Feira de Quintal”, que acontece mensalmente, envolvendo literatura, artesanato e gastronomia, além de outras apresentações.

[...] o público que vem aqui fica satisfeito quando chega e vê o potencial das apresentações. Tem monólogos que nós já apresentamos aqui dentro, tem é... dança, literatura... poesia, tudo aqui dentro desse quintal. E também os nossos artesanatos e os trabalhos manuais, que a gente abre esse espaço sem custo nenhum para o fazedor de cultura trazer isso aqui para dentro e comercializar. E nós, recentemente, no ano passado, iniciamos através aqui da cultura, né, por meio da cultura... do poder público, a primeira procissão do fogaréu, que foi um evento que levou muita gente às ruas, que é uma encenação, um teatro a céu aberto de toda a Paixão de Cristo. E a nossa intenção é continuar, mesmo que a gente não esteja aqui, posteriormente. [...] E também é importante dizer que a Casa de Cultura está aberta para qualquer fazedor de cultura. Ele pode fazer um sarau aqui dentro. Nós temos uma companhia de dança, que é companhia de balé, que ensaia aqui dentro. Nós temos aqui uma escola de folia, que dá as aulas aqui dentro para as crianças que querem aprender, a banda de música, tem orquestra de violeiro, então tudo é aqui nesse seio. *Aqui é um espaço que foi criado justamente para que a cultura tenha o seu momento especial* (Fabiana Oliveira, 2024, grifo nosso).



Figura 3: Superintendência de Cultura de Morrinhos [Casa de Cultura Célia Teresinha] (autoral, janeiro de 2025).

A partir da exposição de Fabiana, notamos um conjunto de ações culturais executadas no município que, além de preservar a produção dos artistas locais, abrem espaço para o contato com a comunidade, ainda que com certas ressalvas. Um dos objetivos da Superintendência e da Casa de Cultura, na gestão de Fabiana e outros representantes da cultura local, era o de abranger um número maior de pessoas, principalmente aqueles que se encontram mais afastados desses eventos, algo que ainda não acontece com êxito. Quando questionada sobre a participação e o acesso da comunidade nessas programações, a entrevistada afirmou não ter conseguido

acessar todas as pessoas que precisam saber. Você sabe que as pessoas têm que ser provocadas, né?! E nem tudo que a gente lança nas redes sociais chega aonde precisa. Mas é igual eu te falei. A persistência e a insistência faz com que chegue também até lá no... no último setor da cidade, e a nossa intenção é essa. A gente tem feito essas últimas versões agora, edições, a gente tem passado o carro de som chamando e as pessoas chega aqui, Ramon, é interessante... elas falam assim “nossa, eu não sabia que aqui era assim”. [...] Quando a gente faz os eventos aqui, principalmente da Feira de Quintal, a gente ouve muito as pessoas falando “nossa, fulano podia ter vindo, olha que coisa boa” sabe? [...] Então, falta é provocar e... apresentar para as pessoas o que que a gente tem (Fabiana Oliveira, 2024).

Durante suas falas, Fabiana destacou que os principais meios de divulgação dessas atividades aconteciam por meio de redes sociais, carros de som e rádios. Apesar disso, considera que muitos aspectos precisam ser melhorados nesse chamamento, principalmente em como despertar o interesse da população nesses eventos, para que participem ativamente. Retomando

a minha vivência enquanto morador, percebo que as festividades mais populares da cidade se concentram no campo agropecuário, como é o caso da ExpoMorrinhos (popularmente conhecida como Pecuária).

Vale ressaltar que a cidade possui dois principais pontos turísticos, sendo os espaços públicos do Lago Municipal Recanto das Araras, uma área ampla que comporta pistas de caminhada, quadras esportivas e espaços de lazer (além do já mencionado Teatro de Arena Nilza Diniz Silva), e a Praça do Cristo Redentor, seguindo o mesmo propósito. Ambos são visitados cotidianamente pela população e são pontos principais de eventos e exposições na cidade. Anos atrás, Morrinhos contava com uma sala de cinema, auxiliando em sua vida cultural, entretanto, depois de idas e vindas, o espaço foi fechado.

No campo do teatro, Fabiana ressaltou alguns problemas que podem ter influenciado nesse processo de enfraquecimento das atividades cênicas em Morrinhos. Um deles gira em torno da estrutura do Teatro Juquinha Diniz e sua recente reforma.

A gente sente que realmente o município de Morrinhos ficou estagnado por um período [em relação ao teatro], haja vista que quando nós entramos há 3 anos e meio atrás, o teatro era realmente usado somente para eventos, é... de reuniões, de seminários, e nós tivemos um problema no telhado do teatro que nós tivemos que refazê-lo. Nós trocamos telhado, forro, carpete, fizemos a acessibilidade, coisa que não tinha. E agora nós reinauguramos a poucos dias. E a nossa intenção agora no segundo semestre é trazer algo voltado para o teatro, realmente, algo que seja de cunho cultural, de... eventos voltados para apresentações artísticas. Nós estamos com o projeto agora, para o segundo semestre, de trazer algumas peças teatrais, algumas apresentações da orquestra Filarmônica de Goiás no teatro, porque tem tudo a ver com o teatro esse tipo de evento. E realmente ficou parado. Ficou parado em virtude disso. Nós agora, depois que nós entramos, nós não conseguimos fazer grandes coisas no âmbito cultural com relação ao teatro, porque ficou esperando a reforma e nós não tínhamos verba pra isso (Fabiana Oliveira, 2024, grifo nosso).

Como identificado em sua fala, o panorama trazido por Fabiana se relaciona ao tempo de sua gestão enquanto Superintendente de Cultura, indicando, ainda, que a manutenção das atividades teatrais em Morrinhos dependia, em grande escala, do edifício teatral Juquinha Diniz aberto e disponível para uso. É válido ponderarmos que outras percepções podem ser ressaltadas por gestores anteriores ou por representantes da cultura local. Aliás, a perda de membros fundadores da Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos, responsáveis por estarem à frente da movimentação teatral do município, também é outro problema gerador desse enfraquecimento, segundo Fabiana:

Eu entendo que essa questão desse término, dessa paralisação [das atividades teatrais] é em função das pessoas que estavam na Sociedade Dramática já estarem com a idade avançada, já não tinha o mesmo perfil de antigamente. Eu já participei de muitas

peças teatrais, muitas. A minha mãe participou, a minha irmã. Então, assim, a gente foi criada nesse meio. [...] Mas a gente sentiu que as pessoas que eram da Sociedade Dramática... foi perdendo força, no sentido da idade estar chegando. [...] Toda a vida os presidentes foram os sócios fundadores, então se aja vista que nós não temos mais sócios fundadores, todos já se foram. [...] A Superintendência de Cultura foi criada em 2010, antes era só assessoria. [...] Com isso, outras pessoas também que foram passando tinha um olhar voltado para a cultura, mas não era da forma que a gente pensa pelo teatro. Elegeram outras prioridades. Mas a nossa intenção do Conselho de Cultura e também da Sociedade Dramática e da Superintendência de Cultura, é buscar esses elementos. A gente está com um projeto aí de ter umas aulas, de ter um grupo de teatro [...] (Fabiana Oliveira, 2024, grifo nosso).

A partir desse relato e do estudo realizado sobre o legado artístico na cidade de Morrinhos, percebemos que a Sociedade Dramática e Literária teve um papel fundamental na manutenção das apresentações teatrais na cidade, intermediando o contato da comunidade local com o teatro, algo que infelizmente não se manteve presente nos órgãos culturais que vieram a posteriori, deixando o teatro em segundo plano em detrimento de outras atividades, como pudemos perceber no grifo da citação anterior.

Em contrapartida, com a finalização da recente reforma e a reinauguração do teatro, o objetivo da Superintendência de Cultura era de trazer apresentações teatrais para o espaço, que ainda carece de um maior envolvimento da área. Projetos relacionados a leis de incentivo à cultura estavam sendo elaborados para custear essas futuras apresentações, o que parecia ser um novo caminho para reinserir Morrinhos enquanto uma referência no teatro para todo o Estado, assim como no passado. Entretanto, com as últimas eleições municipais, toda a gestão anterior foi alterada, impossibilitando que esses projetos saíssem do papel. Enquanto pesquisador e artista local, pretendo ficar atento sobre as movimentações realizadas no âmbito cultural e teatral da nova gestão que, até então, não demonstrou nenhuma atitude nesse sentido.

Recentemente, nos anos de 2024 e 2025, tive a oportunidade de apresentar um espetáculo teatral na cidade de Morrinhos. Com a peça de comédia de rua *O Ábaco*, criada pelo Coletivo Artístico Fruta Bruta (do qual participo desde 2023), fizemos duas apresentações no Teatro de Arena Nilza Diniz Silva nos dias 17 e 18 de agosto de 2025 e uma apresentação no recém-criado Espaço Cultural Prof.^a Vânia Neves Abdalla, ocorrida no dia 26 de julho de 2025. Em todas as apresentações, contamos com um número expressivo de espectadores da cidade nas plateias, ressaltando o quanto Morrinhos carece de mais eventos como aqueles. Foi a minha primeira vez apresentando para os meus pais e amigos de tantos anos. Tais oportunidades me mostraram que a cidade dos morros pequenos se encontra aberta para a cultura e para o teatro. Enquanto artista da cena, entendo, cada vez mais, a importância que retornar aos nossos quintais transforma o nosso fazer artístico, sobretudo, em como pensar a cultura e a preservação de nossas histórias são fundamentais em nossa profissão.

Nos tópicos seguintes, veremos uma realidade contrária, de um tempo em que a cidade experienciava cotidianamente o teatro. Primeiro, partiremos para uma contextualização histórica relacionada à origem da cidade de Morrinhos. Depois, seguiremos para as trajetórias de Juquinha e Zilda Diniz, um contexto de produção artística comprometida com a cultura em seu sentido mais amplo. Optar por trazer um panorama atual para, em seguida, resgatar as atividades artísticas produzidas na cidade de Morrinhos durante o século XX, sob o cuidado da família Diniz e, mais especificamente, com o legado de Zilda Diniz, possibilita uma maior compreensão acerca daquilo que se perdeu e o que podemos resgatar ou, se inspirar, para mudar essa realidade tão contrastante do presente.

2. Dados históricos sobre o surgimento da cidade de Morrinhos e suas transformações sociais, econômicas e culturais

De acordo com os registros históricos, localizados no livro de Zilda Diniz Fontes (1980): *Morrinhos: de capela a cidade dos pomares*, e na dissertação de Maria Lúcia Fonseca (1997): *Coronelismo e Mandonismo Local – Morrinhos (1889/1930)*, o surgimento da cidade de Morrinhos ocorreu no início do século XIX, com a chegada de Antônio Corrêa Bueno e seus irmãos, oriundos de Patrocínio, província de Minas Gerais. Por problemas com a justiça, os irmãos adentraram ao sertão goiano na intenção de se afastarem da terra de origem, abstendo-se desses enfrentamentos jurídicos.

Em Goiás, fincaram suas raízes em um pedaço de chão ainda desconhecido, a uma distância de 30 léguas (144km) do povoado de Santa Cruz, segundo Fontes (1980, p. 15). Tempos depois, nesse local, construíram uma igreja em homenagem à Nossa Senhora do Carmo devido às graças recebidas em sua nova morada, no ano de 1838. Economicamente, o Brasil passava por uma transição na primeira metade do século XIX, saindo das atividades mineradoras para um retorno à produção agropecuária, com enfoque na exportação de café, açúcar, algodão, couros e peles. De acordo com Eron Menezes de Amorim, em sua dissertação de mestrado que se tornou livro, intitulado *Morrinhos: Coronelismo e Modernização (1889-1930)*, lançado em 2015:

Durante a fase de expansão da mineração, a agropecuária não desapareceu. Era uma atividade presente, mesmo sendo acessório à mineração, continuou a ter certa importância. Porém, com o declínio da atividade mineradora, houve necessidade de uma intensificação das atividades agropastoris (Amorim, 2015, p. 20).

Os povoados que surgiam no período da agropecuária eram diferentes dos formatos encontrados na mineração, que eram erguidos ao redor das minas de ouro descobertas, segundo Fonseca (1997, p. 35). Já na agropecuária, existia o modelo de povoamento identificado como patrimônio, que iniciava a partir da expansão de zonas rurais para, em seguida, dar origem aos conjuntos urbanos.

Estes lugarejos estavam ligados ao desejo dos fazendeiros de valorizar suas terras, doando um pedaço delas a um santo ou santa. Imediatamente após a doação iniciavam-se ali serviços e festas religiosas, construía-se uma capela, surgia um pequeno comércio, em seguida algumas casas e assim progressivamente até se consolidar um povoado, que no futuro seria um município (Fonseca, 1997, p. 35).

Com Morrinhos não foi diferente. De acordo com Fontes (1980, p. 16), novas moradas foram construídas ao redor da capela de Nossa Senhora do Carmo, às margens do Córrego Maria Lucinda, com famílias vindas de Minas Gerais e São Paulo, através de um fluxo migratório muito comum dentro do Estado naquele período, fruto das atividades agropecuárias. O primeiro nome que o então povoado recebeu, foi o de Nossa Senhora do Monte do Carmo. A partir daí, houve um processo de transformação urbana e nominal do povoado que, em 1855, foi reconhecido enquanto Vila, passando a se chamar Vila Bela do Paranaíba. Somente depois de 32 anos que Morrinhos foi elevada a cidade, em 1887.

Por ordem cronológica Morrinhos teve as seguintes denominações: Nossa Senhora do Monte do Carmo, Nossa Senhora do Carmo dos Morrinhos, Vila Bela do Paranaíba, Nossa Senhora do Carmo de Morrinhos, Vila Bela de N. Senhora do Carmo de Morrinhos, Morrinhos (Fontes, 1980, p. 18).

A pesquisadora Alinne Rodrigues Bento, uma importante referência para este trabalho em relação à vida e à obra de Zilda Diniz, através de sua dissertação de mestrado *Zilda Diniz Fontes (1920-1984): uma educadora que não cabe na escola* (2019), traz algumas ponderações relevantes sobre o surgimento da cidade de Morrinhos no capítulo 2 de seu trabalho, através de questionamentos acerca da escrita de memórias feita por Fontes (1980), refletindo que

O olhar de Zilda para a história da cidade também se resume a uma história linear, uma história de fatos sequenciais realizados por pessoas consideradas ilustres. Descreve o surgimento da cidade realizado por descendentes de bandeirantes, no início do século XIX, indicando a possibilidade de um novo bandeirantismo, composta por paulistas e mineiros, com destaque para os irmãos Correia Bueno (Bento, 2019, p. 45).

A autora alerta sobre algumas contradições da história, informando que a presença dos irmãos Correia Bueno nas terras onde se constituiu a cidade de Morrinhos ocorreu muito antes de 1838, quando foi construída a igreja em homenagem a Nossa Senhora do Carmo, data em que é creditada o marco inicial da cidade. De acordo com Bento (2019), consta o registro de casamento de um dos irmãos Correia Bueno na Diocese de Ipameri, inferindo que a família já se encontrava na cidade desde 1822, ou seja,

As contradições da história, acompanhadas de ausência de documentos, não permitem que localizemos a data da constituição da cidade de Morrinhos, temos apenas indícios. Salientamos que não é uma família que constrói uma cidade, mas sim um movimento plural que estabelece padrões diversos, a depender do tempo histórico e de interesses privados, como ascensão de famílias e legitimação de religião (Bento, 2019, p. 45).

Realizar essas ressalvas contribui para que a análise da história a partir de obras memorialistas seja tencionada, garantindo a relevância de seu conteúdo com a devida cautela, evitando uma reprodução descompromissada dos fatos. Dando continuidade no estudo, identificamos que a cidade de Morrinhos, localizada no centro sul do Estado de Goiás, possuía uma posição geográfica estratégica que favoreceu a comunicação entre a província de Minas Gerais e a Capital do Império. Logo mais, de acordo com Fontes (1980, p. 23), veríamos o nascimento da linha telegráfica em Goiás, em meados de 1890, ligando Morrinhos a importantes centros. Além disso, sua posição privilegiada garantia a atualização antecipada de notícias, pelo fato de a cidade ser ponto de parada do correio naquela época, que fazia todo o traslado a cavalo.

Outro surgimento importante em Morrinhos, devido a sua posição geográfica, foi a construção da primeira estrada de rodagem da região. Fontes (1980, p. 23-24) salienta que a primeira parada seria de Uberlândia, em Minas Gerais, para Santa Rita do Paranaíba (atual Itumbiara), em Goiás, e Morrinhos viria logo em seguida. Entretanto, certos empecilhos dificultaram a execução da obra na cidade, sendo o principal deles a falta de acionistas para empreender o projeto, além da dificuldade de acessar o local, que não tinha estradas apropriadas para a transição de veículos automotivos, que estavam surgindo na época. Somente em 1921 que Morrinhos recebe a sua primeira estrada de rodagem, em trecho ligado a Caldas Novas, através da parceria entre Tito Teixeira Costa e José Mendes Diniz, nosso conhecido Juquinha Diniz.

Ainda de acordo com a autora, “antes da abertura das estradas, a maioria dos viajantes vinha com comitiva a cavalo, hospedava-se nas casas do Cel. João Lopes Zedes, na praça, e fazia de Morrinhos o pião de seus negócios nas cidades vizinhas” (Fontes, 1980, p. 25). Outros

relatos encontrados na dissertação de Fonseca (1997), através de documentos escritos por viajantes na época⁸, retratam a dificuldade de se viver em Morrinhos, por seu aspecto envelhecido, de poeira e lama por várias partes, a depender das estações e das biqueiras de água que passava pelas ruas da cidade, além da falta de serviços públicos básicos. Ambos os relatos partem de experiências individuais com a cidade, de pessoas oriundas de outros lugares com mais recursos disponíveis. Ponderamos que suas visões podem vir acumuladas de preeminência ou da crítica enviesada.

Mesmo com o seu crescimento populacional evidenciado na Primeira República, somente a partir de 1920 que algumas mudanças efetivas começaram a ocorrer na cidade, trazendo mais segurança e melhorias sociais. Além da primeira estrada de rodagem da região, finalizada em 1921, a iluminação foi um outro elemento importante que só veio a acontecer na década de 20, quando Sylvio de Mello construiu com recursos próprios a pequena usina chamada “Represa da Usina do Dr. Sylvio”, que atendeu gratuitamente parte da população até 1955, quando o Estado construiu a Usina Rochedo. Antes disso,

serviços públicos eram um sonho distante na Morrinhos da Primeira República. Iluminação, por exemplo, era um problema sério [...]. Em todo o Estado de Goiás, apenas duas cidades eram iluminadas, exclusivamente, por energia elétrica: a capital e Trindade, onde os padres Redentoristas construíram uma usina em 1922. O Censo de 1920 mostra que 34 vilas e cidades goianas não possuíam qualquer fonte de iluminação (Fonseca, 1997, p. 44).

Todas essas mudanças garantiram um avanço econômico e social a Morrinhos, possibilitando, por exemplo, a construção de uma rede de tratamento de água e esgoto, também a partir de 1920. Assim como no cenário atual, a agropecuária era a base econômica da cidade na primeira metade do século XX, sendo Morrinhos, de acordo com o censo de 1920, “o município com o maior número de estabelecimentos rurais do Estado (1172) [...] era o terceiro colocado na produção de arroz, café e milho, estando presente na movimentação da economia goiana” (Fonseca, 1997, p. 58-59). Direta ou indiretamente, as profissões das pessoas na época estavam concentradas nas atividades agropastoris, em paralelo aos serviços mecânicos/manuais, comerciais e industriais.

Para que Morrinhos fosse elevada a cidade, em 1887, era necessário haver no local uma escola pública de primeiras letras para o sexo masculino, de acordo com a Resolução nº 517, de 1874. Com isso, o Cel. Hermenegildo Lopes de Moraes (coronel e latifundiário que exercia

⁸ Esses relatos foram escritos pelos viajantes Oscar Leal e Joaquim Rosa, sendo o primeiro, no final do século XIX e o segundo, em meados de 1920, podendo ser encontrados nas páginas 41 e 44 da dissertação de Fonseca (1997).

grande poder em Morrinhos, tornando-se um líder local) doou um de seus terrenos ao Estado para que pudesse ser construída uma escola para ambos os sexos. Nilza Diniz Silva, irmã mais nova de Zilda e um importante nome quando tratamos sobre a educação em Morrinhos, nos informa em sua obra *Escola - Célula Importante da Educação* (1995, p. 17), que

Foi essa primeira Escola a responsável por Morrinhos gozar dos privilégios de cidade. Não existe, entretanto, qualquer anotação sobre quem foi nomeado para lecionar nessa primeira Escola. Outras vieram depois, consequência natural do desenvolvimento da cidade e das necessidades de seus habitantes.

A educação pública levou muito tempo para ser, de fato, efetiva na cidade e demais regiões de Goiás, isso porque “em todo o Estado de cada 1000 pessoas dos sexos masculino e feminino 318 e 141 sabiam ler e escrever, respectivamente. No Brasil estes números subiam para 429 homens e 272 mulheres, em cada mil” (Fonseca, 1997, p. 81).

De acordo com a tese de doutoramento de Miriam Bianca Amaral Ribeiro, *Cultura histórica e história ensinada em Goiás (1846-1934)*, defendida no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da UFG em 2011, o processo de implementação do ensino em Goiás, uma província que não tinha recursos suficientes para arcar com a execução de um plano educacional, evidenciada pela sua fragilidade econômica, de raízes interioranas e ruralizadas, enfrentava um árduo debate sobre a obrigatoriedade ou não acerca da instrução pública⁹ no Estado, através de inúmeras reformas implementadas ao longo do século XIX.

Ainda segundo a autora, algumas tensões em torno do assunto podem ser observadas a partir de certos parâmetros, inferindo que a pauta educacional não era ignorada pelos políticos da época e que um dos argumentos utilizados pelos governantes a favor da obrigatoriedade do ensino, era de que sem acesso à educação, ficaria impossível pensar em um projeto de nação. Contudo,

as reformas, mesmo sob tantas polêmicas, não mudavam substancialmente o quadro da instrução pública na província, que permaneceu desolador. A maioria dos professores ministrava suas aulas em suas próprias casas ou pagava aluguel do local onde funcionava a escola com seus próprios recursos; a rotatividade dos professores era considerável, visto que os poucos vencimentos os levavam a desenvolver outras atividades (Ribeiro, 2011, p. 38).

⁹ “O termo “Instrução Pública” referia-se às atividades relativas à Educação mantida, regulamentada e organizada pelo Estado, que também autorizava e fiscalizava funcionamento das escolas privadas, revelando uma concepção de Educação. Não por acaso, esse era o termo oficial para designar essas atividades ao longo do século XIX em toda a nação recém-instituída” (Ribeiro, 2011, p. 30).

De modo geral, existiam poucas escolas de ensino público em Goiás, ao passo de que o ensino privado era quase que escasso. Ribeiro (2011, p. 42) explica que “em Goiás, as precárias condições de funcionamento das escolas públicas, especialmente as do interior, não eram compensadas, como em outras províncias, com instalação e o funcionamento das escolas particulares” sobretudo pelo fator econômico, pois a possibilidade de pagar por um ensino privado se detinha a famílias de posses, o que não era a realidade da maior parte das pessoas, principalmente nos interiores.

Não nos ateremos a uma contextualização mais aprofundada sobre o Estado de Goiás entre os séculos XIX e XX, mas reconhecemos a importância de trazer alguns aspectos que complementam em nossa contextualização histórica sobre a formação de Morrinhos ao longo dos séculos. Os apontamentos feitos por Ribeiro (2011), bem como os estudos desenvolvidos na disciplina *História e História Local: identidades, memórias e potencialidades de pesquisa*, durante o primeiro semestre letivo de 2024, no Programa de Pós-Graduação em História da UFG, possibilitaram uma ampliação do nosso olhar, desconstruindo certas repetições da história.

Acreditamos que a principal contribuição esteja direcionada à história de Goiás, sobretudo do quanto se projetou a ideia de um Estado próspero, em nível nacional, diferente do que era vivenciado no contexto da época. A Prof.^a Dr.^a Sônia Maria de Magalhães¹⁰, durante suas aulas sobre o assunto, dissertou sobre como Goiás era conhecido por suas riquezas e farturas durante o século XIX, quando na realidade, demonstrava uma insuficiência para a obtenção de recursos básicos, como a chegada do sal para a engorda do boi, o solo infértil para o cultivo agrícola (levantando certas ressalvas relacionadas à pecuária nesse período), além do déficit nutricional enfrentado pela população, que não tinha uma base alimentar suficiente.

Esses são só alguns dos levantamentos feitos, mas que, no geral, servem para compreendermos a dimensão histórica por trás do nosso Estado, além da necessidade de nos atentarmos para a não repetição de uma história linear, dando espaço para as contradições e possíveis questionamentos acerca da hegemonia que paira sobre nossos estudos.

Dando continuidade ao tópico educacional, encontramos uma linha do tempo proposta por Nilza Diniz Silva (1995) que nos informa sobre os principais acontecimentos no quesito educacional em Morrinhos, salientando, por exemplo, que já existiam pessoas dedicadas ao

¹⁰ Professora no Programa de Pós-Graduação em História da UFG, desenvolvendo pesquisas nos campos de Fronteiras, Interculturalidades e Ensino de História, direcionadas aos temas de abastecimento alimentar em Goiás do século XIX, história da saúde e das doenças, história da alimentação, além de pesquisas no eixo educacional e de formação docente.

magistério na cidade, muito antes do surgimento das primeiras escolas¹¹. Nomes como Antoninho Alexandrino da Silva, Valentim Marques Ferreira, João Camargo, Josué da Costa Meireles são citados como precursores no quesito educação, ensinando em suas próprias casas, ou na casa de seus educandos. Entretanto, a autora afirma não ter encontrado dados substanciais que informassem detalhes mais completos de suas biografias.

Logo à frente, Nilza rememora nomes de famílias que se dedicaram ao magistério, como é o caso da família Fleury: Rosinha Fleury, Antônio Hermano de Siqueira Fleury (mais conhecido por Totó Hermano) e Mariquinha Fleury. Segundo a autora,

ROSINHA FLEURY, TOTÓ HERMANO e MARIQUINHA MESTRA encontraram no magistério a razão de viver. Seu trabalho era impregnado de dedicação, de amor, e principalmente de respeito aos alunos. *Essa família de educadores, mesmo não possuindo cursos superiores*, foi de grande utilidade na educação de morrinhenses, principalmente em uma época que só os grandes centros possuíam Escolas e o acesso a elas tornava-se difícil, além de dispendioso (Silva, 1995, p. 24, grifo nosso).

Essa é uma informação importante de se destacar. A maioria dos educadores presentes na cidade de Morrinhos antes da criação dos espaços educacionais, eram pessoas sem formação superior ou especializações na área. Todo o conhecimento obtido ao longo de suas respectivas trajetórias de vida, eram repassados aos seus educandos. Nas descrições sobre a biografia de cada professor (desses e de tantos outros ao longo da obra), são encontradas informações relacionadas aos seus métodos de ensino, quando muitos dividiam as turmas por nível de conhecimento e, também, a utilização de rigidez excessiva por certos instrutores, como a palmatória e castigos corporais, por meio de instrumentos como régua para atingir os alunos.

Sem um preparo adequado, nem sempre o professor obtinha êxito junto aos alunos. Ensinava da maneira que aprendera, não havia um programa a cumprir, não dispunha de técnicas apropriadas e às vezes nem tinha vocação para o magistério. Porém aqueles que colocavam amor no que faziam são lembrados com saudade (Silva, 1995, p. 45).

Existiam professores tanto nos espaços urbanos quanto em espaços rurais, o que contribuía para que mais pessoas pudessem ter acesso à educação na época, mesmo com as dificuldades encontradas. Aos poucos, a necessidade de criação de um espaço educacional amplo em Morrinhos passou a ser pauta entre os governantes da época, o que culminou no

¹¹ A autora reforça sobre as dificuldades encontradas no caminho para a obtenção dessa cronologia de acontecimentos, principalmente pela escassez de fontes: “Reconstruir uma parte da história da educação em Morrinhos, no tocante à escolarização, é tarefa que requer uma pesquisa onde nem sempre encontram fontes que possam fornecer dados válidos. Mormente, em se tratando de épocas em que não existem registros e nem pessoas que possam dar seu testemunho, como é o caso do início da cidade” (Silva, 1995, p. 19).

surgimento do Grupo Escolar Cel. Pedro Nunes, em 1924, que, de acordo com Fonseca (1997, p. 81, grifo nosso), fez parte de uma política educacional implantada pelo governo estadual.

Na verdade, o Grupo Escolar foi a grande mudança trazida pela lei 631, de 1918. Na prática, o Grupo Escolar era a reunião de todas as escolas existentes nos municípios em um só prédio. Mas a Escola Normal somente veio a tornar-se realidade em 1931. *A década de 30 foi um pouco mais frutífera para a educação morrinhense, com a inauguração de vários estabelecimentos de ensino.*

É importante destacar que a política em Morrinhos, desde o seu surgimento até a primeira metade do século XX era dominada por coronéis que, por possuírem alta renda e prestígio na comunidade, detinham o poder e a liderança local. O coronelismo era um sistema vigente em todo o Estado de Goiás, com notória influência em Morrinhos que, segundo Fonseca (1997, p. 22) “era um dos principais redutos dos coronéis em Goiás”.

Hermenegildo Lopes de Moraes é o principal nome quando falamos sobre coronelismo e mandonismo local em Morrinhos, estando na cidade desde a década de 1880, quando Morrinhos ainda era Vila. Dono de grande fortuna e estimado prestígio na comunidade, o poder dos Lopes de Moraes continuou por muitos anos, devido aos enlacs matrimoniais estabelecidos pela família e a formação acadêmica dos filhos em São Paulo, perdurando o seu poder político pelas próximas gerações.

Amorim (2015, p. 43) explica que “sob o ponto de vista estritamente político, o coronel representa o estrato médio entre os poderes central, regional e estadual com as massas que votam”. No caso, o poder de voto era destinado a homens, maiores de 21 anos, alfabetizados e que detinham as mais altas rendas, o que não era um número considerável no período, levando em conta o percentual de analfabetismo que cercava esse grupo. De qualquer forma, observamos que as decisões políticas estavam sempre concentradas nas mãos das altas classes.

Não é intenção da presente pesquisa ater sobre esses líderes políticos¹² presentes na cidade de Morrinhos entre os séculos XIX e XX. Ao mesmo tempo, trazer alguns dados para o corpo da pesquisa possibilita compreendermos quem eram as pessoas por traz dos mandos e desmandos políticos, econômicos, sociais, educacionais e culturais da época, influenciando diretamente no cotidiano das pessoas, como foi o caso das primeiras escolas em Morrinhos, observadas acima.

¹² “Em Morrinhos, vários foram os políticos de destaque durante a Primeira República que se perpetuaram na memória popular: Cel. Hermenegildo Lopes de Moraes, Cel. João Lopes Zedes, Cel. Pedro Nunes, Cel. Chiquinho Lopes de Moraes, Cel. Fernando Barbosa, Hermenegildo Lopes de Moraes -o filho, Alfredo Lopes de Moraes, José Xavier de Almeida, Pedro Nunes da Silva Filho, Raul Nunes. Vale lembrar que os Lopes Moraes, os Xavier de Almeida e os Nunes da Silva uniram-se pelos laços matrimoniais, formando uma só família” (Fonseca, 1997, p. 100-101).

Na obra memorialista de Zilda Diniz (1980), há um capítulo intitulado “Vultos Morrinhenses” em que a autora retoma nomes de pessoas influentes na cidade, considerados elementos fundamentais para a construção histórica de Morrinhos. Grande parte desses coronéis e líderes políticos da região, até mesmo pessoas próximas à Zilda, como o seu próprio pai, Juquinha Diniz, possuem a sua biografia descrita pela autora, buscando garantir a perpetuação do legado desses indivíduos para as gerações futuras.

Toda cidade registra nas ruas, praças, escolas ou edifícios públicos nomes de pessoas ligadas à sua história. É uma forma de homenagear aqueles que os dirigentes do momento querem ver lembrados pelas gerações do futuro. Mas para que o sejam é necessário que o homenageado signifique alguma coisa mais que apenas o nome gravado numa placa ou frontispício. É imprescindível ser individualizado, tomar forma e sentido como ser humano diferenciado de qualquer outro semelhante (Fontes, 1980, p. 27).

De certo modo, esse é um traço comum em obras memorialistas, o de destacar trajetórias de figuras influentes na construção de uma cidade ou de algum evento importante. Entretanto, esse tipo de escrita acaba reproduzindo uma leitura muito parcial da história, enaltecendo pessoas da “elite” e de prestígio social enquanto líderes desses movimentos históricos, ignorando outros grupos e olhares para a memória.

A escrita da história feita por Zilda fornece inúmeros elementos e reflexões importantes para o estabelecimento de uma cronologia de acontecimentos sobre a constituição de Morrinhos ao longo dos séculos. Por outro lado, seu olhar

contribuiu para a escrita da história na qual a “alta” sociedade morrinhense é enaltecida e responsabilizada pela constituição histórica da cidade. Assim, percebemos a confirmação de uma história vista “de cima”, sendo perpetuada por indivíduos da “elite” como heróis e exemplos a serem seguidos (Bento, 2019, p. 41-42).

Ainda segundo Bento (2019, p. 42), é válido compreendermos que:

a história da família de Zilda contada em sua obra, como uma história escrita “de cima”, demonstra-nos a coerência da sua escrita com o seu tempo e espaço ocupado. Ou seja, Zilda era uma mulher que pertencia à elite, que se relacionava com famílias reconhecidas socialmente, que também faziam parte dessa “alta” sociedade, assim, o seu olhar, a sua perspectiva da constituição histórica morrinhense estava, coerentemente, relacionada ao universo ao qual fazia parte.

Finalizando a discussão sobre o processo educacional na cidade de Morrinhos, notamos que o número de alunos matriculados nas escolas era baixo, sendo mais mulheres matriculadas do que homens. Apesar disso, o percentual de pessoas analfabetas no Estado era mais alto na

população feminina do que na masculina. Podemos relacionar esse ponto a alguns fatores, sendo o principal deles as obrigações com os serviços de casa, que em uma sociedade com raízes patriarcais, levava mulheres a se afastarem das salas de aula, além de haver um certo receio das famílias em deixar suas respectivas matriarcas, filhas ou netas frequentarem uma escola destinada a ambos os sexos. Ribeiro (2011, p. 42) disserta que

As escolas de instrução primária eram ainda vistas como lugares não preferenciais para a educação e convivência das meninas de famílias de posses, mesmo que se estabelecesse, durante quase todo o Império, a proibição do ensino promiscuo - como eram chamadas as salas em que meninos e meninas frequentavam juntos. Nos casos desse tipo de ensino, a sala era dividida em dois lados distintos, para elas e eles, e a docência ficava por conta de uma professora. A grande maioria das salas de instrução primária era de meninos.

Depois da inauguração do Grupo Escolar em 1924, vários centros educacionais foram criados na cidade, dividindo-se entre escolas públicas e privadas para o sexo masculino, feminino e mistas, além de colégios religiosos e internatos¹³. Interessante destacar que havia uma integração nas escolas públicas murrinhenses entre pessoas vindas de famílias ricas e reconhecidas pelo seu prestígio na sociedade com pessoas anônimas e de famílias pobres. Lembrando que a abolição da escravatura ainda era um acontecimento recente em todo o Brasil, o que nos leva a entender que certos encontros faziam parte da sociedade do final do século XIX e primeira metade do século XX.

Esse contato entre pessoas de diferentes classes sociais acontecia não só em certas escolas como, também, no espaço da Igreja Matriz em Morrinhos, de acordo com Fonseca (1997). Através das memórias do murrinhense Bruno José Vieira, maestro e professor de música, narradas em seu livro de memórias *Morrinhos ao Som da Lira* (Vieira, 1974) ao qual tivemos acesso a partir das dissertações de Bento (2019) e Fonseca (1997), havia em Morrinhos uma subdivisão entre “parte alta” e “parte baixa” da cidade, com quatro zonas distintas, sendo elas: Centro, Brejo, Cerrado e Açude. Quem morava na zona do Açude, estava na parte alta, ao passo que quem morava na zona do Brejo, se concentrava na parte baixa. A rua Barão do Rio Branco, um importante e histórico centro comercial da cidade delimitava essa divisão. Isso traz um

¹³ Encontramos na obra de Silva (1995) os nomes desses espaços, de 1924 até 1993. Como exemplo, podemos citar o Grupo Escolar Cel. Pedro Nunes (hoje, Colégio Estadual Cel. Pedro Nunes); Escola Normal de Morrinhos; Escola Técnica de Comércio; Instituto Dr. Hermenegildo de Moraes (dirigido pelas Madres Agostinianas e que depois passou a ser a Escola Normal Dr. Hermenegildo de Moraes, sendo uma opção de escola para o sexo feminino; Ginásio Senador Hermenegildo de Moraes, também dirigido por padres; Escola de Comércio Gaspar Bertoni (anexa ao Ginásio Senador).

indicativo sobre como as camadas sociais se relacionavam no período, ressaltando determinadas diferenças e tratamentos recebidos por cada zona.

Por outro lado, percebemos que as festividades da cidade eram momentos em que havia uma certa integração da comunidade como um todo, principalmente nas religiosas, que eram sempre acompanhadas pelas bandas musicais. Segundo Fonseca (1997, p. 120), essas bandas possuíam uma grande afeição pela comunidade da época, a tal ponto que os poderes políticos financiavam esses músicos com o interesse de construir uma boa imagem perante a sociedade para se manterem no poder, destacando o seu compromisso com a cultura.

As ruas abarcavam, também, outros tipos de eventos que movimentavam a cultura local, como o próprio carnaval (tido como profano por parte da sociedade). As bandas de música, tão adoradas e financiadas pela elite, aos poucos foram tomando parte nessas festividades, ao passo que a alta sociedade também passou a integrar esses eventos. Nas palavras de Fonseca (1997, p. 123) “tais festas sempre existiram, mas demoraram um pouco a ganhar a simpatia das elites, que no fundo eram quem financiavam os músicos, decidindo onde podiam ou não atuar”.

Outro aspecto destacado pela autora foi a construção de uma identidade cultural muito idealizada em Morrinhos, criando-se um imaginário em torno da cidade muito diferente do que era percebido em sua realidade, como mesmo aconteceu com a história de Goiás, já mencionado anteriormente.

Assim, aspectos aparentemente sem importância foram somados para formar uma identidade cultural em Morrinhos, cujas referências principais são o apego às artes, à literatura e a afabilidade. A recriação de um passado de glória e de união teve um resultado tão convincente que até hoje a população tem uma imagem idealizada de sua cidade e, conseqüentemente, de si mesma (Fonseca, 1997, p. 153).

No livro *A Poética de Zilda Diniz Fontes*, escrito por Nilza Diniz Silva (2011), a autora relembra um poema de sua irmã que retrata o surgimento da cidade de Morrinhos, nos indicando percepções interessantes sobre a dinâmica estrutural e social do local:

*“Uma casa / uma família
capelinha
dias noites / duas casas
duas famílias
meses anos
casas se erguendo
ao longo do córrego Maria Lucinda
Gente nascendo
gente crescendo
gente morrendo
.....
Largo da Igreja!*

*Casas de esteio
cerca de arame
cão latindo
animal pastando*

.....
*A lei em frente: grades de ferro
Homens atrás delas
braços caídos
dias compridos
sem fim
noites sem calor
sem ninguém.*

.....
*E a vida continuando
Becos tortuosos
Ruas que sobem
Ruas que cruzam... ”¹⁴*

Ao longo dessa contextualização, percebemos que Morrinhos enfrentava muitos problemas políticos e sociais, o que impactava na dinâmica da comunidade daquele período. Apesar do seu crescimento elevado com o passar do tempo, demandas em torno de infraestrutura, desigualdades sociais e o mandonismo local disseminado pelos coronéis, eram conflitos que pairavam sobre o seu cotidiano, ainda que a propagação de um ideal romantizado sobre a cidade, destacando somente as suas qualidades, tomava uma maior proporção frente a esses problemas.

De acordo com Bento (2019), podemos notar essa influência no próprio apelido recebido por Morrinhos, conhecida como “Cidade dos Pomares”, devido às inúmeras árvores frutíferas vistas nos quintais das casas (apelido esse que Zilda ressalta no título de sua obra memorialista). Outro título recebido pela cidade foi o de “Atenas de Goiás”, por sua intensa produção artística desenvolvida ao longo do século XX pela família Diniz, como veremos mais adiante. De acordo com a autora,

Essa é outra forma romântica de narrar a cidade, usar artifícios da natureza, dentre outros, para justificar nomes idílicos, distante de conflitos, sobretudo de disputa da terra, algo que marcou a história de coronéis que utilizavam, sem restrição, da violência para manter, ou criar, poderes diversos (Bento, 2019, p. 45-46).

¹⁴ Na análise de Nilza Diniz Silva (2011, p. 12-13), sua irmã descreve poeticamente o “Início do povoado. A imaginação fértil da poeta vai construindo verso a verso o povoado, a vila, a cidade, como realmente são feitas as cidades naturais. Casas ao longo de um córrego, a primeira praça com a igreja e a cadeia. Muita sonoridade. [...] a solidão dos presos, sempre se deixando ver através das grades, uma vez que a cadeia foi construída na Praça, no Largo da Igreja como era chamada antes de adquirir nome. [...] crescimento e desenvolvimento da cidade, as famílias aumentando nas casas construídas desordenadamente, originando becos tortuosos, ruas mal traçadas. Ao receber os benefícios da civilização, a cidade ganhou ruas traçadas segundo um projeto de urbanização [...]. É o registro poético da formação de Morrinhos”.

Até o presente momento, buscamos trazer detalhes em torno da origem e respectivo desenvolvimento político, social, educacional, econômico e cultural da cidade de Morrinhos, entre o início do século XIX até a primeira metade do século XX, marcado por intensas transformações em diversos setores. A partir daqui, seguiremos nossa busca dando ênfase na trajetória de José Mendes Diniz que, como vimos acima, foi um dos responsáveis por criar as primeiras estradas de rodagem na cidade, além de outros feitos importantes, identificados no tópico a seguir.

2.1. As raízes do teatro na cidade de Morrinhos, ou, a *Atenas de Goiás*

Assim como a música, tão valiosa para a comunidade morrinhense, a partir do século XX vemos surgir as primeiras atividades teatrais na cidade, capazes de modificar a maneira com que a sociedade local lidava com esses movimentos artísticos, consolidando Morrinhos enquanto um celeiro de produção cultural em todo o Estado de Goiás.

As cortinas do teatro foram abertas na cidade num momento em que pouco se falava ou se conhecia sobre teatro, trazendo um grande alvoroço na população com a chegada da novidade. Tudo isso graças a José Mendes Diniz, popularmente conhecido como Juquinha Diniz que, segundo as pesquisas feitas, é o pioneiro da cena teatral em Morrinhos. Ponderamos que pode ter havido outras atividades teatrais anteriores a Juquinha, ainda que nenhum registro tenha sido encontrado sobre. De acordo com Hugo Zorzetti (2008), o teatro era uma realidade presente em outros municípios goianos no final do século XIX e início do século XX, logo, entendemos que havia um fluxo acontecendo.

Santa Luzia, Vila Boa, Meia Ponte, Traíras, Niquelândia são municípios que sempre cultivaram o teatro, seja ele em forma de dramas e comédias representados no palco, como em encenações de rua, como por exemplo, os dramas da Paixão de Cristo, na Semana Santa. A igreja católica, fonte da erudição ocidental, sempre esteve presente por trás dessas manifestações. A música e os enredos da maioria dessas manifestações populares tinham sua origem na cultura sacra (Zorzetti, 2008, p. 23).

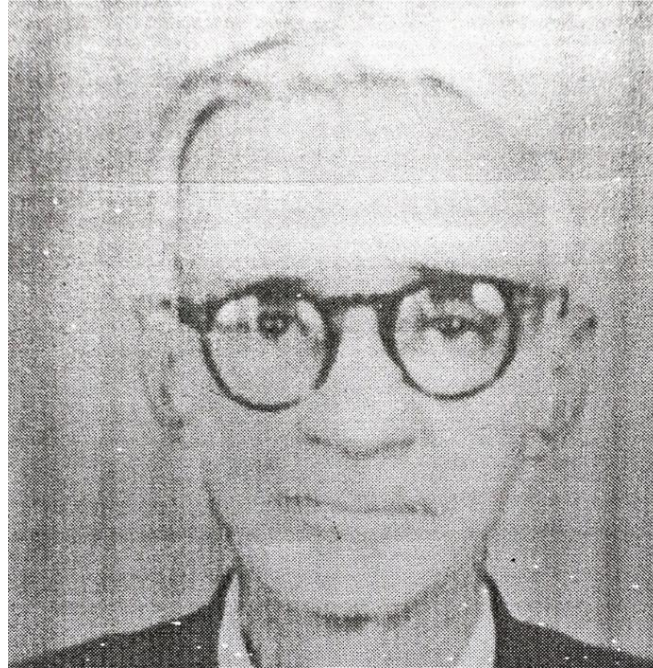


Figura 4: Retrato de Juquinha Diniz (Fontes, 1980, p. 72)

Juquinha nasceu no dia 10 de março de 1888 na cidade de Franca, Estado de São Paulo, de acordo com o livro de memórias de Zilda Diniz Fontes (1980), nossa principal referência para realizar esta contextualização. Um detalhe interessante de sua biografia e que Fontes (1980, p. 53) ressalta logo de início, é que Juquinha foi aluno do Padre Donizetti, conhecido mundialmente por seus milagres sobrenaturais, quando estudava no colégio de religiosos da sua cidade natal.

Em 1910, casou-se com Laudomila dos Reis Diniz, na cidade de Ituiutaba em Minas Gerais, onde juntos construíram uma série de planejamentos familiar e profissional. Juquinha trabalhava como agrimensor, uma profissão que consiste na medição de terras e monitoramento de espaços físicos, exigindo uma dedicação considerável de esforço e tempo. Não encontramos nos escritos de Zilda (1980) mais detalhes sobre a profissão de sua mãe. Aliás, essa é uma percepção que fizemos ao longo dos anos pesquisando sobre essa história. Pouco se fala sobre Laudomila dentro das pesquisas encontradas, até mesmo nos escritos de Zilda. Seria de grande contribuição entender, por exemplo, como era a relação de Laudomila com os fazeres artísticos produzidos por Juquinha, além de dados mais detalhados sobre sua biografia.

De São Paulo e Minas, Juquinha mudou-se para Santa Rita do Paranaíba (GO) pela possibilidade de progredir em sua profissão, local onde nasceram os seus primeiros filhos, Diniz e Aulio. Entre idas e vindas, foi nessa cidade do interior do Estado de Goiás que Juquinha deu os seus primeiros passos enquanto teatrólogo, como mesmo explica sua filha:

Em Santa Rita o casal fez um bom círculo de relações, *sendo recebido pelas famílias mais influentes e tradicionais da cidade*. Juquinha convidou um grupo de amigos que gostavam de teatro para experimentarem ensaiar uma peça e levá-la em cena. A sugestão foi aceita e a peça apresentada, seguida de algumas outras. Entretanto, o grupo não pôde continuar existindo, pois Juquinha resolveu aceitar proposta de seu sócio Pretestato de transferir residência para Morrinhos, aumentando o círculo de trabalhos de medição (Fontes, p. 53, grifo nosso).

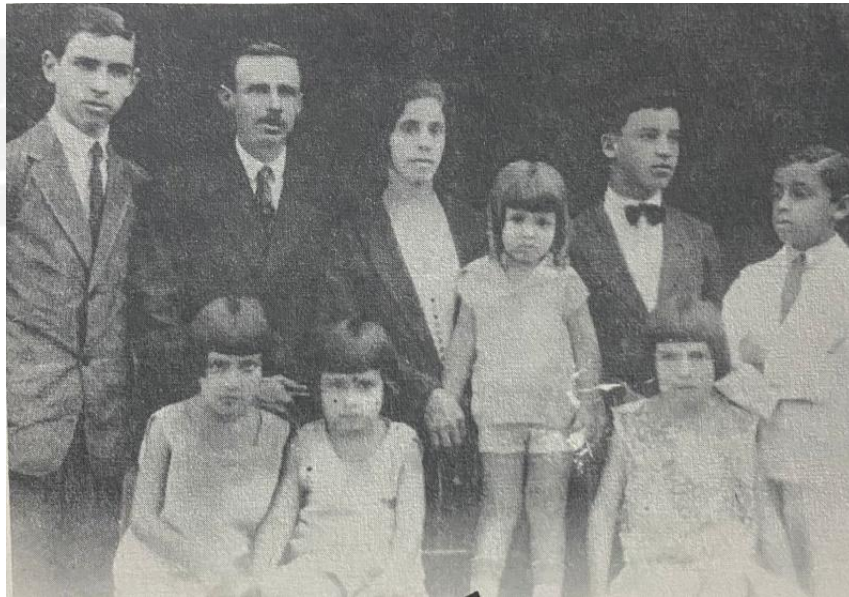


Figura 5: Família de Juquinha e Laudomila Diniz (Fontes, 2022, p. 221).

Encontramos, ao longo da leitura da obra de Fontes (1980), trechos que indicam a posição social e respectiva influência da família Diniz nas cidades por onde passou, demonstrando a sua ligação direta com a elite, como destacado no grifo acima. Outro detalhe interessante identificado em sua fala é perceber que logo mais à frente, Juquinha estaria fazendo o mesmo em Morrinhos, organizando um novo grupo amador com amigos e construindo todo um legado para a história do teatro em Goiás.

A família Diniz chegou na cidade a cavalo, no dia 15 de julho de 1916, quando Morrinhos celebrava o dia de Nossa Senhora do Carmo, em grande festejo. O que era para ser uma mudança de curta duração, dedicando-se exclusivamente ao trabalho na medição de terras, se tornou a nova morada de Juquinha e seus familiares, aliás, a família ganhou novos membros em Morrinhos, com o nascimento dos filhos Célio, Zilda, Maria, Nilza e Mário, em intervalos de 2 a 3 anos.

Engana-se quem pensa que o agrimensor continuou apenas nos serviços de sua profissão. Em paralelo a essas atividades, Diniz desenvolveu trabalhos na política, sendo Conselheiro Municipal em 1930, no comércio, criando a fábrica de manteiga “Coroadá” em Morrinhos e a

primeira fábrica de banha do Estado de Goiás “Goianaz”, em Goiânia. Além disso, fundou a escola feminina “Externato Santa Cecília”¹⁵ em parceria com Jonas Brigagão, em 1921, bem como o centro espírita “Luz e Caridade”, auxiliando as pessoas mais necessitadas na época.

Trabalhador incansável e procurando sempre inovar em seus projetos, Juquinha resolveu trazer o seu desejo pelo teatro à tona novamente, mas não simplesmente com montagens e apresentações de espetáculos, como fazia em Santa Rita. O agrimensor se propôs a construir a primeira casa de espetáculos em Morrinhos, através de parcerias fundamentais para que o sonho viesse a se tornar realidade. Tudo começou quando Juquinha

convidou Modesto de Carvalho, Joaquim Gervásio de Souza Pernê, João Evangelista da Costa, Deco Mendes e outros companheiros para formarem um grupo amador. A idéia foi bem recebida e resolveram dar personalidade jurídica ao grupo transformando-o em Sociedade. Fundou-se, dessa forma, a Sociedade Dramática e Literária. Cada sócio subscreveria uma ação no valor de cinquenta mil réis (50\$000), perfazendo um total de dez contos de réis (10:000\$000). Esse dinheiro se destinava à construção do Teatro Recreio Dramático (Fontes, 1980, p. 79).

Para que a obra do Teatro Recreio Dramático fosse finalizada, houve um ritmo intenso de trabalho entre os membros da Sociedade e outras pessoas envolvidas. Sua inauguração aconteceu no ano de 1921, envolto de uma grande quermesse de três dias corridos com participação ativa da população. Além da abertura do teatro na cidade ser uma grande novidade para as pessoas ali presentes, Juquinha decidiu inovar ainda mais, importando para Morrinhos uma iluminação especial de carbureto para o festejo, surpreendendo toda a população, que estava acostumada com lampiões antigos de querosene (lembrando que Morrinhos dava os primeiros passos no quesito de iluminação elétrica naquele período, como vimos no tópico anterior).

Dentro do livro *Para meus filhos* (2023) feito a partir de dois diários pessoais de Zilda Diniz e publicado recentemente pelos filhos da autora (obra que trabalharemos melhor no próximo tópico), há um capítulo dedicado à Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos, onde encontramos passagens importantes que remontam ao surgimento da instituição. Isso acontece mais especificamente no Hino à Festa de Arte, uma letra que mais se relaciona a um enredo de peça de teatro, com personagens, coros, arautos, jogral, entre outros elementos. Além de uma extensa exaltação a Morrinhos, o hino ressalta a importância da cultura no seio de uma comunidade:

¹⁵ “O EXTERNATO teve curta duração motivada por circunstâncias alheias à vontade dos fundadores. Jonas Brigagão viu-se obrigado a transferir sua residência para outra cidade e a professora IGNÊS REIS MACHADO também se mudou, após o casamento. Fora dado, entretanto, mais um passo na instrução do sexo feminino, o que não era muito comum, àquela época. A preocupação maior era com a instrução dos meninos” (Silva, 1995, p. 41).

A arte não é privilégio das grandes metrópoles. Ela encontra eco em todos que têm sensibilidade. Em Morrinhos há gente sensível, logo, em Morrinhos há lugar para a arte. E nasce a primeira Sociedade Dramática e Literária. A Praça do Coreto ganha um teatro. Iluminado à luz de carbureto. E os artistas, onde estão? Durante o dia são agrimensores, fotógrafos, escrivães, donas de casa, costureiras. Juquinha Diniz. Modesto de Carvalho. Joaquim Gervásio de Souza Perné. *Domila Diniz*. Mariquinha de Freitas. Donana Arantes e sua filha Emília. Isaura Barbosa. Maria Gomes. À noite o palco os chama. Ensaios sucedem. E vilões, e galãs, e donzelas, a padres criam forma, ganham tintas de realidade, para deleite de velhos e moços (Fontes, 2023, p. 171, grifo nosso).

Identificamos, aqui, um primeiro indício de que Laudomila Diniz (mais conhecida por Domila) participava das atividades da SDLM, juntamente com Juquinha. A composição do hino foi feita por Zilda e Nilza Diniz, contando com a participação de Bruno José Vieira na composição da trilha sonora e de poemas feitos por morrinhenses da época, como Guilherme Xavier de Almeida, Celestino Filho e Léo Godoy Otero.

Nos relatos de Fontes (1980) sobre o teatro produzido por seu pai, notamos um destaque para a figura de Deocleciano Mendes, um dos grandes amigos e parceiros artísticos que Juquinha teve nesta fase. Deco, como era mais conhecido, trazia nos palcos uma comicidade inédita, que surpreendia a todos, isso porque, fora do campo da atuação, era um homem mais reservado em suas relações pessoais. Além de envolver a plateia em seus papéis, Deco era o responsável pela organização dos elementos cenográficos e por pintar o pano de boca do Teatro Recreio Dramático. Fontes (1980, p. 80-81) detalha aspectos da estrutura do teatro:

O teatro era uma construção singela em cujo frontispício se lia: “Sociedade Dramática e Literária”. Salão sem forro e janelas de madeira. Cadeiras também de madeira, com assentos de palhinha e presas umas às outras por duas ripas nos pés, o que lhes permitia formarem filas certas em ambos os lados do salão. Palco retangular, com paredes divisórias de algodão cru pintado conforme a exigência de cada peça. Entre ele e as paredes do prédio um bom espaço para circulação e toilette dos artistas, pois não havia camarins. Ao fundo, à esquerda, uma porta alta terminada por uma escada de madeira fazia o escoamento interno. O pano de boca, representando o Pão de Açúcar, do Rio de Janeiro, abria-se enrolado para o alto.

A Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos apresentou um conjunto considerável de espetáculos teatrais na cidade, sendo eles: *A Filha do Estalajadeiro* (primeira peça encenada no Teatro Recreio Dramático), *Almas do Outro Mundo*, *O Demônio Familiar*, *Deus e a Natureza*, *Moços e Velhos*, *O Dote*, *O Diabo Atrás da Porta*, *O Tio Padre*, *O remorso*, *Veteranos da Liberdade*, *A xícara de Chá*, *Entre o Vermute e a Sopa*. Ao realizar pesquisas no intuito de encontrar informações sobre os espetáculos, obtive resultados interessantes, indicando os

autores utilizados pelo grupo de Juquinha naquele momento, bem como a sua preferência por textos cômicos.

A peça *A Filha do Estalajadeiro* (também conhecida pelo título *O Anjo da Morte*) foi escrita por J. Vieira Pontes e publicada em 1924, consistindo em um drama dividido em três atos. De acordo com a pesquisa feita no Repositório Digital de Documentos Arquivísticos Permanentes e Sistema Informatizado de Acervos Permanentes da Unicamp, José Vieira Pontes era de descendência portuguesa e morava em São Paulo. Foi criador e proprietário da Livraria Teixeira o que, segundo Zilda, era um lugar que Juquinha Diniz frequentava recorrentemente, por haver no local a comercialização de adereços de cenas para companhias teatrais. Detalhes como esse nos indicam sobre quais eram os trâmites envolvidos na aquisição de materiais cênicos feitos pelo grupo morrinhense na época.

São Paulo tinha uma casa especializada em artigos para teatro e abastecia o mercado da capital e das cidades interioranas que faziam teatro amador, com peças, artigos para caracterização: cabeleiras, máscaras, narizes, fraques, cartolas, etc. A fonte abastecedora do grupo teatral de Morrinhos era essa casa: Livraria Teixeira. Nela a Sociedade Dramática e Literária [...] adquiria todo o material necessário à apresentação das suas peças (Fontes, 1980, p. 78).

A peça *Almas do Outro Mundo* foi encenada em 1908 pela Companhia Societária Dramática Portuguesa, no antigo Teatro da Certã, atual Cine-teatro Tasso, em Portugal. Dirigida por Constantino de Mattos, o texto possui autoria desconhecida e é uma comédia de dois atos. Outras comédias encenadas pela SDLM foram as peças: *Demônio Familiar*, escrita pelo autor brasileiro José de Alencar, em 1857, e dividida em quatro atos; *O Dote*, comédia de um ato escrita por Arthur Azevedo, em 1875, tendo como pano de fundo o Rio de Janeiro (a peça teve inspiração nas crônicas de Júlia Lopes de Almeida sobre as percepções de um marido, uma esposa e uma viúva); *O Tio Padre*, escrita em três atos por Baptista Machado, estreada no Theatro Municipal de Niterói, em 1899 e publicada no ano seguinte, em 1900; e a comédia *Entre o Vermute e a Sopa*, escrita por Arthur Azevedo e publicada originalmente em 1895. Infelizmente, não encontramos nenhum dado relacionado às peças: *Deus e a Natureza*, *Moços e Velhos*, *O Diabo Atrás da Porta*, *O remorso*, *Veteranos da Liberdade* e *A xícara de Chá*.

Além de dirigir os espetáculos, Juquinha também atuava e todos os aspectos já destacados de sua personalidade e profissionalismo, também eram notados em seus processos artísticos.

Juquinha dirigia com entusiasmo as peças e fazia bem os papéis dramáticos fortes. Dava de si o melhor para o teatro, e só parava de fazê-lo quando era obrigado a ir para as fazendas em serviço de medição. Mal chegava, porém, e juntava o grupo. Exigia

pontualidade e seriedade nos ensaios, obrigando repetições contínuas das cenas até conseguir o máximo dos artistas (Fontes, 1980, p. 88, grifo nosso).

Os espetáculos apresentados em Morrinhos eram marcados pelo ineditismo das obras e, principalmente, pelo contato aproximado entre intérpretes e plateia, isso porque, os atores da Sociedade Dramática e Literária eram pessoas que participavam do cotidiano da cidade, em suas mais diversas profissões e relacionamentos. Não eram atores que levavam o ofício do teatro como trabalho principal, mas sim, amadores, como são chamados em alguns fragmentos do livro de memórias de Zilda (1980). Entretanto, notamos que mesmo fora de suas atividades cotidianas, esses artistas firmaram um compromisso com o fazer teatral, buscando levar a melhor experiência cênica para a população da cidade, através de ensaios constantes, cuidado na construção de figurinos e adereços, doações em dinheiro para a manutenção da SDLM, além de outros elementos importantes para a elaboração de um espetáculo.

Muitos surpreendiam, como é o caso de Deco Mendes, com a comédia, e Modesto de Carvalho, nos papéis mais cínicos e de vilania. Já outros não tinham o mesmo destaque quando colocados em cima dos palcos, como é o caso de Isaura Tassara, amiga de Juquinha e dos membros do grupo de teatro. Conhecida por sua alegria e notável desinibição nas rodas de amigos e festas da cidade, ao fazer sua estreia como atriz, surpreendeu a todos com um silêncio profundo de esquecimento e nervosismo, fazendo com que Juquinha e Modesto improvisassem sobre o seu texto para dar andamento no espetáculo que acabara de começar.

Este é só um dos exemplos de diversas situações parecidas que Zilda (1980) traz em seu livro de memórias, ilustrando a maneira com que Juquinha Diniz geria o seu grupo e montagens cênicas na época. Não havia um critério específico para seleção de atores, mesmo porque, ao que tudo indica, não se encontrava pessoas com experiência na área morando na cidade. Quem topava participar era por vontade própria e, em sua maioria, eram pessoas próximas a Juquinha ou conhecidas pelos membros da SDLM, podendo, assim, descobrir grandes talentos da interpretação ou indivíduos que nada se relacionavam com o teatro.

Outro relato trágico trazido por sua filha, mas que acabou envelhecendo como uma grande comédia na família Diniz, foi o imprevisto ocorrido na peça *Veteranos da Liberdade* que, segundo Zilda (1980, p. 84): “é assunto obrigatório em casa de Juquinha quando se falava de teatro”. Com sua estreia recente na cidade e muito comentada pela população local, dois amigos resolveram assistir ao espetáculo depois de beberem todas pela cidade e o resultado disso culminou em um dos acontecimentos mais inusitados ocorridos no espaço do Teatro Recreio Dramático.

O comerciante Félix e o engenheiro dr. Armando andaram a tarde toda comemorando umas e outras. À noite, foram para o teatro assistir à estréia da peça tão comentada naqueles últimos dias e que diziam ser muito boa. Apesar do pouco conforto das cadeiras, os dois amigos caíram no sono nem bem a peça tinha começado. As cenas se sucediam uma após outra e eles, nada. Na platéia nenhum cochicho para não perder uma só palavra dos diálogos. Modesto de Carvalho fazia papel de um padre apaixonado pela mocinha da peça (Emília Arantes), que nada queria com ele. Alano Reis era o galã. Os dois contracenavam idilicamente quando o padre entra e começa a extravasar o seu ciúme. Quer separar os amorosos a todo custo. A discussão se arma e vai crescendo de intensidade. Na platéia, Félix e o engenheiro ressonam indiferentes ao conflito amoroso da peça. O peito dos dois sobe e desce ao compasso regular da respiração. O padre ofega sob a violência da emoção que o domina. Cego de ciúme, arranca do bolso da batina um revólver e aponta-o para o rival. Suspense na platéia, onde nada se ouve a não ser o ressonar dos dois amigos de comemoração. Da arma do padre os tiros partem contra o mocinho que lhe roubava a amada. Alano sente o impacto da bala e vê apreensivo a camisa branca tingir-se de sangue na altura do peito. A platéia estremece de emoção. Aos estampidos da arma, Félix salta como uma mola da cadeira. Seus olhos enevoados dos vapores do álcool e do sono, divisam o padre com a arma do crime na mão. Não hesita um segundo e tirando da cintura o seu 38, aponta-o para o criminoso gritando: - Modesta mata moça, eu mata Modesta! O engenheiro não pode conceber o seu amigo fazendo uma violência daquelas. Tem que impedir que o tiro saia... e mete o dedo no cano do 38... Para o resto da vida ficou sem o seu precioso indicador, lembrança viva de um instante de cachaça (Fontes, 1980, p. 84).

Correria para lá e para cá, damas da sociedade pulando janelas para tentar fugir daquele cenário caótico e Modesto de Carvalho, ainda vestido como padre, descendo a mão nos dois cachaceiros enquanto os outros atores choravam pelo fiasco da apresentação, foram algumas das imagens trazidas por Fontes (1980) que, sem dúvidas, eternizou essa primeira fase do teatro em Morrinhos.

A Sociedade Dramática e Literária levava para cena em torno de dois espetáculos por mês, o que é um número grande de apresentações se pararmos para pensar no contexto da época. Além disso, as encenações eram sempre acompanhadas pela banda musical da cidade, algo muito comum nos eventos sociais e culturais em Morrinhos, como vimos anteriormente. Mesmo liderando outros projetos no local, qualquer brecha encontrada em sua agenda, Juquinha preenchia com os afazeres da SDLM, de tal forma que o teatro passou a fazer parte do cotidiano morrinhense. Tudo isso possibilitou que a cidade do interior do Estado de Goiás fosse conhecida como a “Atenas de Goiás”, dividindo esse título apenas com a cidade de Silvânia, que também era uma referência em produção artística naquele período, de acordo com Zorzetti (2008, p. 28).

Não há uma identificação exata das datas em que as peças da primeira SDLM foram apresentadas, nem muitos detalhes sobre a construção de cada obra presente no livro de memórias de Fontes (1980), todavia, percebemos ao decorrer das páginas, o quanto esses espetáculos marcaram as trajetórias pessoais dos membros da Sociedade e da população em

geral, através de relatos saudosos e emocionados feitos por pessoas conhecidas da autora e que vivenciaram todo o acontecimento teatral daquele tempo.

Em uma dessas passagens, Alano Reis (cunhado de Juquinha e responsável por interpretar o galã na peça *Veteranos da Liberdade*) retrata sobre a sua experiência teatral na cidade, destacando que no dia da estreia de *Veteranos*, o teatro estava de “casa cheia, pois em Morrinhos as principais pessoas da sociedade muito apreciavam o teatro” (Fontes, 1980, p. 84). Aqui vale destacar uma possível visão elitista que pairava os discursos da época em relação ao teatro e as artes, de modo geral, demarcando que o acesso a esses ambientes estava mais predestinado a pessoas influentes e de posses na comunidade do que a outros grupos. Em contrapartida, Zorzetti (2008) explica que o trabalho de Juquinha promovia uma interação significativa na comunidade, destacando que um “*ponto positivo de seu trabalho é o fato de ter ele atingido com suas peças todas as camadas sociais*. Consta que, nas sessões do Teatro Recreio Dramático, podia-se ver gente jamais sonhada em uma plateia de teatro” (Zorzetti, 2008, p. 33, grifo nosso). São perspectivas distintas e que abrem brechas para reflexões importantes.

O que rompia o ciclo de apresentações feitas pelo grupo, eram os serviços de medição de terras executados por Juquinha, pois além de ser a sua principal fonte de renda, o teatrólogo vivia em uma cidade cujo crescimento territorial e das atividades agropecuárias era constante, exigindo uma maior demanda de trabalho em sua formação profissional. Tudo isso influenciou na continuidade das montagens teatrais realizadas pela Sociedade Dramática e Literária, levando Juquinha a fazer uma escolha.

Único agrimensor em uma região cuja maior atividade econômica nascia nos campos, requisitado incessantemente pelos fazendeiros para a medição de terras, Diniz não viu alternativa senão a de priorizar as viagens de trabalho em detrimento das atividades artísticas (Zorzetti, 2008, p. 35).

Além das saídas de membros que optaram por seguirem caminhos distintos em outras cidades ou por demandas profissionais, bem como o falecimento de figuras importantes dessa primeira formação da Sociedade, como foi o caso de Deco Mendes e Modesto de Carvalho, o que havia restado do grupo infelizmente foi se dissolvendo quando Juquinha passou a presidência da SDLM para as mãos do amigo Sylvio de Mello que, segundo Fontes (1980, p. 93): “não entendia nada de teatro”.

A figura de Juquinha era essencial na manutenção das atividades artísticas ocorridas em Morrinhos naquele período, primeiro pelo entusiasmo com que se dedicava ao fazer teatral, procurando trazer melhorias para a estrutura das peças, tanto em seu aparato técnico quanto na

construção da cena, mesmo que os poucos recursos impedissem a criação de obras mais elaboradas. Em segundo lugar, podemos destacar a organização de Juquinha em coordenar e gerir os seus projetos, algo que, sem dúvidas, foi um fator importante para que o seu grupo de teatro pudesse caminhar, ainda mais em uma cidade interiorana, cujo teatro era uma atividade incipiente. Nas palavras de Hugo Zorzetti,

a ousadia e as estratégias de seus empreendimentos, revelam-nos um animador cultural de grande coragem, inteligência e habilidade. Agia sempre como se já planejasse transferir para a sociedade as responsabilidades sobre o futuro das sementes que plantava (Zorzetti, 2008, p. 32).

Através dos escritos de Fontes (1980), pudemos compreender o quanto Juquinha ocupou espaços profissionais distintos em sua trajetória de vida, desenvolvendo atividades no campo da indústria, comércio, educação, política e cultura. Dessa forma,

mesmo não tendo acesso a documentos com mais informações acerca das atividades desenvolvidas por “Seu Juquinha”, observamos que essa diversidade de atividades destacadas por Zilda nos dão pistas de que seu pai [...] fazia parte da “alta sociedade” morrinhense, no entanto se diferenciava em suas atividades, que circulavam entre as medições de terra, educação formal e teatro (Bento, 2019, p. 48).

Percebemos que, desde os seus primórdios, Morrinhos teve uma relação muito presente com a arte, contribuindo para uma aproximação da comunidade. No primeiro momento com a música, comparecendo nos eventos religiosos e culturais através das bandas musicais e, então, com o teatro de Juquinha Diniz, responsável por agregar muitos espectadores nas plateias de suas encenações.

Interessante pensarmos sobre a duração de suas atividades em Morrinhos pois, se levarmos em conta que a SDLM começou a apresentar suas produções a partir de 1921, com a inauguração do Teatro Recreio Dramático, notamos que o teatro produzido por Juquinha Diniz durou cerca de cinco a oito anos, ao verificarmos que as próximas apresentações ocorridas na cidade foram realizadas somente em 1931 por outros grupos, como veremos adiante, depois de se passarem alguns anos sem produções da SDLM.

Com o fim das atividades, a sede do Teatro Recreio Dramático deu espaço a apresentações de produções externas, chegando até a se tornar pista de patinação por alguns meses, entre outras demandas. Tempos atrás, o teatro já havia abrigado, também, o cinema da cidade. Zilda (1980) relata alguns movimentos artísticos que trouxeram um respiro para a sociedade morrinhense em meio ao desaparecimento das apresentações teatrais levantadas pelo grupo de seu pai.

A primeira delas foi organizada pelos seus irmãos mais velhos, Diniz e Áulio que, em 1931, decidiram montar a peça *Apuros de um Estudante* e, mais a frente, *Satã*, espetáculo de maior destaque do grupo. Marcada por um conflito entre o bem e o mal, *Satã* causou um burburinho na cidade justamente pela maneira com que Diniz construiu as sonoridades e efeitos especiais do seu espetáculo, tudo feito à mão, principalmente a entrada triunfal do personagem Satã, através de uma catapulta com pólvora e fogo, chocando toda a plateia. O grupo rapidamente se desfez pelos mesmos motivos do grupo de Juquinha.

Outros movimentos artísticos relatados no livro de memórias de Zilda (1980, p. 96) remontam os shows organizados pelas professoras D. Lourdes de Melo, Maria Camargo e Mariquita Costa, voltados para a arrecadação de dinheiro para a Igreja Católica. Jovens e adolescentes tomavam frente nas apresentações, que costumavam ser números de poesias, bailados, musicais, monólogos, entre outros.

Em meio ao hiato entre a primeira e a segunda formação da Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos, a qual relataremos no tópico a seguir, tivemos mais registros de atividades teatrais ocorridas em Morrinhos. Alpino d' Stefani liderou um grupo de teatro que manteve sua atividade na cidade entre 1932 e 1935, de acordo com Fontes (1980, p. 99-100). Vindo de São Paulo e juntamente com o apoio de sua esposa Julia d' Stefani, apresentaram em Morrinhos as peças *Amor Louco* e *Um Erro Judiciário* com cerca de outros 5 intérpretes presentes na companhia. Zilda (1980) conta que chegou a participar de um espetáculo infantil dirigido por Maria Bianchini, atriz do grupo, além de Juquinha auxiliar no processo preparativo de uma personagem para o espetáculo *Um Erro Judiciário*. Alpino viera para Morrinhos com o intuito de construir uma igreja na cidade e, ao passo que a obra foi finalizada, precisou voltar para o seu local de origem, encerrando-se, também, as atividades teatrais da companhia.

O fim dessa primeira fase da história do teatro em Morrinhos acontece quando o Teatro Recreio Dramático é doado para a prefeitura e, logo após utilizarem o espaço para outras necessidades, é demolido pela instituição por volta do ano de 1938, devido à sua estrutura começar a cair em decorrência do tempo. Nas palavras de Fontes (1980, p. 99), “despareceu, assim, de Morrinhos o Teatro Recreio Dramático, nascido do esforço e trabalho de um grupo idealista”.

Algo que infelizmente não encontramos nenhum registro fotográfico foi justamente o prédio do Teatro Recreio Dramático. Entretanto, com a ajuda de Flávio Diniz, filho de Zilda, descobrimos que o teatro foi construído no local onde há essa casa bege, da foto abaixo. A residência fica logo em frente à Praça do Coreto, um espaço turístico e muito importante para a memória da cidade.



Figura 6: Local onde se construiu o Teatro Recreio Dramático (autoral, agosto de 2024).

Mesmo não conhecendo ao certo a sua estrutura, saber o espaço em que se originou a primeira casa de espetáculos de Morrinhos foi de grande valia para a pesquisa, justamente pela possibilidade de visualizar o ambiente como um todo, refletindo sobre como seria a sua dinâmica com a paisagem e o cotidiano da cidade. A título de curiosidade, algumas ruas à frente estão a Casa de Cultura e a Igreja Matriz, além de outros casarões importantes, que se tornaram verdadeiros centros históricos da cidade.



Figura 7: Praça do Coreto (autoral, agosto de 2024).

2.2. O legado de Zilda Diniz Fontes no desenvolvimento cultural em Morrinhos (GO): teatro, educação e protagonismo feminino

A década de 1920 trouxe mudanças significativas para a cidade de Morrinhos, como pudemos ver no tópico 2 deste ato. Criação de estradas, canalização de redes de água e esgoto, construções de usinas, garantindo a iluminação pública, avanços políticos e econômicos, expansão territorial e comercial, entre outros fatores. Todavia, o ano de 1920 trouxe, também, o nascimento de uma das maiores influências culturais e artísticas que a cidade já conheceu, responsável por reinserir o teatro no cotidiano da população e movimentar outros tantos setores na sociedade morrinhense da segunda metade do século XX. Estamos falando da professora, poetisa, dramaturga, teatróloga, mãe e mulher: Zilda Diniz Fontes.



Figura 8: Zilda Diniz Fontes (retirada do site da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás - AFLAG).

Filha de Juquinha Diniz e Laudomila dos Reis, Zilda nasceu em terras morrinhenses após a recente chegada da família à cidade. Falar sobre a sua biografia é trazer, diretamente, o contexto educacional para a discussão, isso porque, desde muito nova, Zilda foi incentivada a estudar pelos seus pais, algo que não era muito comum nas trajetórias femininas da época, “pois boa parte dos pais não viam necessidade de suas filhas frequentarem o ambiente escolar” (Bento, 2019, p. 44).

Como mesmo já identificamos, Morrinhos dava os seus primeiros passos no quesito educacional entre final do século XIX e início do século XX, tendo como grande ápice o surgimento do Grupo Escolar Cel. Pedro Nunes em 1924, trazendo modificações na estrutura educacional do município. Entretanto, a educação em Morrinhos obteve avanço, de fato, a partir da década de 1930, com a inserção da Escola Normal na cidade. O referido Grupo Escolar foi a primeira escola em que Zilda estudou, durante a sua formação primária. Logo em seguida, concluiu o Curso Complementar e o 1º ano do Curso Normal na Escola Normal de Morrinhos.

Recentemente no ano de 2023, Flávio Diniz, filho de Zilda, juntamente com os seus irmãos, publicou o livro *Para meus Filhos*, que resgata a memória de sua mãe através de um conjunto de escritos feitos pela artista, por meio de dois diários pessoais¹⁶. São obras inéditas

¹⁶ “Nos seus deixados estavam dois cadernos cheios de reminiscências. Um dedicado aos filhos, como uma espécie de memória familiar e afetiva. Tudo manuscrito com sua letra. Aquela letra redonda e bonita, o mesmo talhe com

que possibilitam conectar-se à sua realidade, bem como ao seu olhar para os acontecimentos cotidianos em Morrinhos. Tive a oportunidade de conhecer o Flávio na primeira semana de 2024, quando estava passando minhas férias na cidade. Entre conversas sobre o presente e o passado, Flávio me presenteou com esse livro que, sem dúvidas, será um dos alicerces para o presente trabalho.

Lembro que, durante as disciplinas do mestrado, nas saudosas rodas de conversas organizadas para falarmos sobre nossos projetos de pesquisa, uma angústia pairava sobre minha cabeça ao pensar que havia encontrado pouquíssimas referências sobre como era Zilda Diniz, tanto no sentido imagético quanto de personalidade. Aliás, lembro que cheguei a me perguntar, por exemplo, sobre como era a sua voz. Como seria o seu jeito de falar, seu timbre vocal?

Felizmente todos esses questionamentos cessaram em um certo grau quando iniciei a leitura de *Para meus Filhos* (2023), pois, mesmo que não haja material audiovisual suficiente para conhecermos a sua figura, Zilda possibilitou que esse encontro acontecesse através da palavra. Dentro de cada diário, encontramos um conjunto de crônicas, poemas e reflexões, que vão desde temas mais burocráticos (como os entraves no processo de abertura da Faculdade de História em Morrinhos) quanto olhares sensíveis ao seu cotidiano (refletindo, por exemplo, sobre as duas paineiras cor-de-rosa¹⁷ de D. Elodia, que abrilhantavam a paisagem diária dos morrinhenses em determinadas estações do ano), garantindo uma imersão sobre suas vivências e memórias da cidade, além de aspectos sensíveis e íntimos de sua trajetória.

São vários os recortes trazidos na obra, sendo um deles remontando à época em que Zilda estudava na Escola Normal de Morrinhos, mais especificamente sobre as aulas de português e francês com o professor José Cândido. Na situação, Zilda explica que o professor gostava de chamar a atenção daqueles que não davam muita atenção para os estudos ou que estavam mais atrasados no conteúdo, trazendo estudantes exemplares de outras salas para mostrar o seu aprimoramento e respectivo destaque. Zilda já foi uma dessas alunas aplicadas convidadas a mostrar sua disciplina pelo professor, contando a sua experiência em um breve relato:

José Cândido, mestre da língua portuguesa, dono de enorme cultura humanística. Com ele aprendemos os primeiros ensinamentos de Português e Francês no Curso Normal.

que nos ensinou a escrever e a fazer caligrafia. [...] O tempo nos mostrou ser ouro puro que precisa ser de conhecimento público. São duas D. Zilda: a nossa mãe e a cidadã que sempre trabalhou com a atenção voltada para a cidade. "**Para meus Filhos**" foi uma escolha nossa, por revelar, sob os mais variados aspectos, o amor e o cuidado para com todos que a procuravam e com a terra natal. Amor maternal não está limitado aos filhos, é muito maior! Esta característica ela tinha no tratamento com todos: filhos, sobrinhos, afilhados, familiares, alunos, crianças do orfanato, funcionários e os parceiros da Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos". Trecho retirado da página de apresentação do livro, escrito por Flávio Diniz.

¹⁷ Árvore de tronco reto e cilíndrico que pode atingir até 30m de altura, possuindo flores grandes e vistosas.

Professor que gostava de pôr em brios os alunos buscando outros de classes mais atrasadas para passar-lhes vergonhas e quinaus. Certa feita chamou-nos e mais dois colegas do 1º ano para dar um quinau de Francês no 2º Normal. Foi um momento de medo para nós, que terminou em euforia do nosso lado e raiva e humilhação do outro. Durante muitos dias não podíamos ver uma das nossas vítimas que a gozação era certa. E as palavras preferidas eram as de h aspirado. A pronúncia vinha com toda ênfase, sílaba por sílaba, para machucar os segundanistas. "*La honte - Le hibou*". Por causa disso, em casa quase apanhamos de nossos irmãos mais velhos e nossas vítimas preferidas do 2º ano (Fontes, 2023, p. 33).

Detalhes como esse demonstram a dedicação que Zilda tinha nos estudos, além de ilustrarem aspectos de sua vivência no ambiente educacional, apontando, por exemplo, sobre como era o ensino e aprendizagem da época. São poucos os textos que retratam sobre a sua infância e juventude, todavia, encontramos alguns trechos que contribuem nessa reconstrução do passado. As passagens são curtas, como fragmentos de memória que ressurgem em sua escrita em determinados momentos:

Parece que foi ontem que a gente era criança. Fazia travessuras, recebia puxões de orelha e ficava de castigo catando intermináveis peneiras de arroz misturado com feijão, para dar sossego. Ouvia as conversas dos grandes e não podia entrar no meio. Isso e um cem número de outras coisas que pertencem a um outro mundo, estranho e inconcebível na educação de hoje (Fontes, 2023, p. 116).

No livro, há um capítulo dedicado a personagens morrinhenses que marcaram a trajetória de Zilda, seja por suas histórias irreverentes ou pelo seu vínculo afetivo. Em um desses momentos, a autora relembra que uma de suas peripécias favoritas na infância era escutar as conversas dos adultos, principalmente as de sua mãe com amigas e conhecidas próximas.

Menino é bicho curioso e dá a vida para sapear conversa de gente grande. Naquela época isso era punido com toda severidade. Quantas vezes levei então bons beliscões, dados disfarçadamente por minha mãe, que sorria gentil para as visitas. Beliscões torcidos e doídos como quê. Daqueles de deixar marca na pele por muitos dias. Mas eu não me emendava. Mal apanhava uma brecha, lá estava de novo a ouvir fascinada os casos que as amigas de mamãe contavam umas às outras. [...] Foi assim que tomei conhecimento de muita coisa daquela época em que a única distração das mulheres eram os acontecimentos da cidade. As brigas, as reconciliações, as barulhentas festas da Pipoca, os tiroteios, ou roubos... quanta coisa proibida para os olhos ou ouvidos de uma menina. Às vezes os heróis ou heroínas passavam à porta de casa. Com a mente voltada para as últimas histórias que ouvira, punha-me a observá-los. E ria sozinha, sentindo-me adulta por conhecer a aquelas coisas tão importantes (Fontes, 2023, p. 138-139).

Aliás, um fato interessante relacionado a esse fragmento, é perceber a relação de proximidade com sua mãe. Domila (como era chamada Laudomila Diniz) fazia costuras e muitas dessas histórias escutadas por Zilda se concentrava nesse espaço de ateliê. Não sabemos se essa era a profissão principal de Domila.

Não sei se demorou muito ou se foi logo depois. O certo é que ouvi a voz dela. Deixei o brinquedo e corri para o quarto de costura. [...] Fui chegando sorrateira como quem não quer nada.

[...]

- Muito bem Maria. Eu confio em você.

- Prá começar, dona, a senhora não podia me dar um vestido? Eu estou tão precisada! O único bom que eu tinha rasgou. (Caiu com ele no buraco - eu a dizer, mas não podia. Ganharia beliscão.)

- Dou, respondeu mamãe levantando-se.

Pôs a costura em cima da máquina e saiu em busca do vestido. Fui atrás para ver de qual deles ia se despedir para vestir a Maria Chorona. Em poucos minutos estávamos de volta. Mamãe feliz pelo ato tão humano que estava praticando: aquela alma pecadora ia sair do caminho do erro. Entregou o vestido e sentou-se à máquina para costurar. Coisa engraçada... o carretel de linha não estava na máquina... (Fontes, 2023, p. 140-141).

Nessa história, Zilda relembra de Maria Chorona, que era conhecida por cometer pequenos furtos na cidade. Domila aconselhava a moça a pedir quando precisasse, ao invés de roubar. A promessa de Maria que jurava dar fim a essas atitudes, não durou muito tempo, pois, foi o prazo da costureira dar as costas e Maria furtava o carretel de linha da máquina de Domila, escondendo-o em sua boca. Momentos como esse e tantos outros vivenciados com sua mãe, deixaram marcas profundas de saudade na professora, com o seu falecimento. Zilda relembra sobre esse misto de sentimentos no texto *À Minha Mãe*, escrito em 13 de maio de 1967:

Que resta hoje da tua passagem na terra? Uma carta amarelecida pelo tempo. Entretanto, no santuário de minh'al-ma, guardo as relíquias do teu amor. Somente eu, no silêncio do coração, choro as lágrimas que a tua eterna ausência não pode mais enxugar. [...] Levaram-te um dia de meus braços para a longa viagem sem regresso. Nem pude despedir-me de ti. Os meus braços ansiosos por estreitar-te numa prisão de amor, quedaram-se imóveis. Vazios Irremediavelmente vazios. Levaram-te. Era uma tristonha manhã de agosto. Levaram-te de nosso lar para a dolorosa certeza do Nunca Mais. Era a consumação do irremediável. [...] As estrelas luminosas pontilham como diamantes essa amplidão infinita que tu também tantas vezes contemplaste daqui da Terra. São as mesmas de sempre. As que tu amaste, as que aprendi também a amar. Faço delas um diadema para dar-te hoje, em lugar das flores que não posso depositar sobre a tua campa (Fontes, 2023, p. 235-236).

Em outro momento do livro, Zilda se dedica a homenagear, também, sua amiga e companheira de trabalho, Maria Amélia, lembrando os momentos de acolhimento prestados por ela, quando havia chegado recentemente ao Colégio Santa Clara, em Goiânia. Esse é o colégio onde Zilda cursou o 2º, 3º e 4º ano, consecutivamente, conhecido pela sua estrutura de internato feminino.

A nossa convivência data de uma vida, mas a lembrança mais antiga que tenho de você, vem do meu primeiro ano de internato. Naquele triste 1º de agosto, longe de todos os meus, eu chorava desesperada a perda de minha mãe, e você e Odila tudo

fizeram para me demonstrar amizade, misturando às minhas as suas lágrimas (Fontes, 2023, p. 125).

Notamos que a ida de Zilda para o Colégio Santa Clara aconteceu em um período de grande fragilidade pessoal, devido ao falecimento de Domila. Além disso, por se tratar de um internato feminino e em outra cidade, acreditamos que todos esses fatores marcaram a juventude da professora, quando encontramos outro relato que apontava sua vulnerabilidade na época, através de uma carta enviada por Olympia de Paiva Ribeiro. O relato foi pedido por Zilda quando buscava recolher fontes para a escrita de seu livro de memórias (Fontes, 1980), onde Olympia poderia contribuir falando sobre a sua rápida participação nos eventos artísticos realizados em Morrinhos entre 1956 e 1957, juntamente com Roberto Diniz Borges. Em um trecho da carta, publicada na íntegra, Olympia retorna ao período em que ambas estudaram juntas no Colégio Santa Clara, trazendo esse aspecto da vida pessoal de Zilda:

Querida amiga. Este pedido que você me fez, levou-me a um passado das mais doces recordações de minha vida. Um passado que pertence à infância e à adolescência de nossos filhos... Um passado que fala de uma cidade reluzente de festas, risos, canções e bailados... onde todos se uniram num amplexo de irmãos... do qual grande foi a sua cooperação e também (modestamente) a minha... Um passado que nos embala, como aquela canção que tantas vezes, na nossa infância, em nosso querido Santa Clara, cantávamos juntas: “Oh! Que saudades que eu tenho da aurora da minha vida...”. *Naquela época, você era aquela meninazinha tão pequenina, tão tenra, que eu não gostava de ver chorando...* (Fontes, 1998, p. 102 – grifo nosso).

Sobre o colégio, Bento (2019, p. 54) explica que o local:

Tratava-se de um colégio privado religioso, em regime de internato, para meninas, dirigido por mulheres religiosas com objetivo de formar professoras normalistas. Para a época, sair de casa para estudar, na condição feminina, tinha significados relevantes, pois mesmo uma boa parte das mulheres de ‘famílias de proa’, não eram educadas para ter qualquer profissão. Portanto, consideramos que a ida de Zilda com treze anos para o Colégio, distante pelas condições de comunicação daquele momento, teve um significado importante na sua formação, em especial quando observamos o cotidiano do Colégio, principalmente em relação às atividades voltadas para a formação artística.

Uma reflexão que Bento (2019) insere em sua argumentação é em relação à expressão “família de proa”, que significava famílias de posses ou que estavam a frente de outros grupos e classes sociais, indicando uma realidade financeira privilegiada das estudantes que compunham o quadro de vagas do colégio. Outra característica da instituição era a de prevalecer uma educação coerente com os moldes familiares da época, que exigiam cuidados redobrados com suas filhas, ainda mais por estarem distantes de suas respectivas casas.

Durante a leitura do capítulo destinado à família em *Para meus filhos* (2023), a professora reflete sobre como Juquinha se dedicou para a educação de seus filhos, inclusive, empreendendo um esforço considerável para conseguir custear um ensino de qualidade para todos, trabalhando dobrado para isso.

[Juquinha] Não ensinou esses filhos a ganhar dinheiro, a fazer fortuna. Mas deu instrução a todos, numa época que pouca gente em Morrinhos tinha esse privilégio. E sabe Deus com que sacrifício os manteve nos internatos. Somente a sua fibra e a sua capacidade de trabalho foram capazes de vencer os obstáculos (Fontes, 2023, p. 238, grifo nosso).

O Colégio Santa Clara oferecia uma série de atividades artísticas para as alunas, expandindo o leque de aprendizado para outras áreas. Essas atividades iam desde pintura, artesanato, trabalhos manuais em geral, até a música, a oratória, o cinema e o teatro. De certo modo, o colégio contribuiu para o desenvolvimento artístico de Zilda, que já vinha de um núcleo familiar que acreditamos tê-la incentivado, desde muito cedo, a pensar e produzir artisticamente, através das atividades culturais impulsionadas por sua família.

Em uma passagem do seu livro de memórias, Zilda (1980) relembra sobre as primeiras montagens teatrais feitas em Morrinhos, dando indícios do quanto que o Colégio Santa Clara pôde ter influenciado no seu gosto pelas artes da cena, através das experiências obtidas no internato, quando conta que:

Odila Costa, sua irmã Maria Amélia e eu havíamos estudado no Colégio Santa Clara, de Goiânia. As irmãs que o dirigiam gostavam muito de teatro e três vezes no ano havia espetáculo: no onomástico da Diretora, em setembro e no encerramento das aulas. *De lá trouxemos algumas peças e combinamos ensaiá-las* (Fontes, 1980, p. 100, grifo nosso).

Logo adiante, Zilda explica que o teatro era algo comum dentro de escolas religiosas, o que também era uma realidade em Morrinhos:

Todo colégio de religiosos sempre dedicou um pouco do seu tempo a representações teatrais, como parte de sua filosofia educacional. Para essas representações buscavam peças de fundo moral e religioso, que complementaríamos as lições de catecismo e história sagrada (Fontes, 1980, p. 101).

Isso está relacionado à manutenção de uma estrutura política, social e religiosa presente em nosso país desde o período da colonização. Registros mostram que, no período de catequização dos povos indígenas pela Companhia de Jesus, uma das maiores ordens da Igreja Católica, atividades como o teatro e a música eram recursos utilizados pelos padres para

cumprir seus objetivos. A leitura da obra de Báez (2010, p. 122) nos oferece reflexões importantes sobre o assunto, como podemos verificar a seguir:

O ambiente religioso católico criou obstáculos para o respeito às culturas indígenas, que foram depreciadas, e se criou uma tradição humanística superposta à realidade encontrada [...]. As instituições educacionais, em todos os momentos, estiveram a serviço de um projeto de formação das elites que assumiram a justificação da colônia, e os jesuítas se ocuparam em boa medida de fazer das missões centros de reconfiguração das culturas indígenas.

Boa parte da juventude de Zilda foi vivenciada no Colégio Santa Clara. Mesmo que a estrutura do colégio a impedisse de conhecer outros lugares e pessoas, ainda mais pela dificuldade de comunicação naquele período (que a afastava de sua terra de origem), estar naquele ambiente fez com que Zilda desenvolvesse amizades para uma vida toda, como é o caso de Maria Amélia, além de experienciar um conjunto de atividades artísticas que impactaram em sua trajetória futura, aprimorando o seu trabalho com a escrita, dramaturgia e o teatro. No trecho a seguir, a autora relembra um acontecimento corriqueiro no internato, ilustrando alguns aspectos de seu cotidiano no local:

Certa vez um bispo deveria visitar o colégio onde éramos internas. Quase uma hora de preleção gastou conosco a diretora sobre a maneira de tratar aquela autoridade eclesiástica que nos honraria com sua presença. Tratamento obrigatório, se ele nos dirigisse a palavra, Excelentíssima Reverendíssima. "Sim, Excelentíssima Reverendíssima". Nada de senhor, que não era permitido, que era uma falta de respeito muito grande. Em fila, cada uma beijaria o anel de S. Exma. Revma., inclinando ligeiramente o joelho. A ordem era severa e não havia como fugir. Chegou a hora temida e começaram as apresentações. Todas se comportaram conforme fora mandado. Mas tiveram sorte porque a nenhuma delas S. Exma. Revma. perguntou nada. Apenas estendia a mão para o beijo do anel, e abençoava-a. Na minha vez, quis o destino que ele ouvisse bem o sobrenome, e, para minha infelicidade, ligou-o aos meus irmãos, que tinham estudado no Seminário de Silvânia. Daí, a dirigir-me a palavra, foi um passo. As recomendações marteladas no meu ouvido só serviram para me atrapalhar. Quem diz que eu conseguia dizer o tão recomendado S. Exma. Revma.? Sentia as faces em fogo ao ver os olhares cheios de censura da diretora, enquanto atrás de mim eu sabia que as colegas se divertiam às minhas custas. Foi um suplício (Fontes, 2023, p. 136).

Logo após a sua passagem pelo colégio, em 1935, Zilda retorna para Morrinhos aos quinze anos de idade, trazendo consigo a formação de normalista. Tempos depois de sua chegada, resolve apresentar os espetáculos montados no Colégio Santa Clara em Morrinhos, juntamente com amigas e também colegas do internato, como vimos mais acima. O pequeno grupo passou a se reunir e dar prosseguimento nos ensaios das obras. Segundo a autora, a primeira delas foi *A Choupana Bretã*, seguida das peças *A Cega de Kion Kiang* e *Boneca de Piche*.

Não encontramos nenhuma informação relacionada às duas primeiras peças, entretanto, sobre *Boneca de Piche*, identificamos que o título se trata de uma fábula do folclore brasileiro, também conhecida pelo nome de *O macaco e a boneca de piche*. Em resumo, a história se trata de um plano para interromper as roubalheiras de bananas feitas por um macaco, no quintal de uma fazenda. Cansado dos prejuízos, o dono do local constrói uma boneca feita de piche para capturar o macaco, que fica todo grudado no objeto. Acreditamos, assim, que a peça tenha sido construída dentro do universo da fábula.

Para a apresentação desses espetáculos, o pequeno grupo de amigas conseguiu utilizar temporariamente um barracão na esquina da rua Senador Hermenegildo com a D. Pedro II e, em seguida, o espaço do antigo Cine Hollywood. Normalmente,

Reunia-se a turma em casa de Odila e Maria Amélia todas as tardes, para os ensaios, tanto do drama quanto de outros números variados e mais uma pequena comédia. O acompanhamento dos números musicais ficou a cargo de Geraldino de Freitas e Frauzino Sobrinho com os seus violões (Fontes, 1980, p. 100).

Em paralelo a essas atividades, Zilda vivia um grande momento em sua trajetória, ao iniciar os trabalhos enquanto professora. Em seus relatos, identificamos que o primeiro contato com a sala de aula foi no Colégio de Morrinhos, coordenado pelas Irmãs Agostinianas, em substituição às Franciscanas. Como era de praxe a encenação teatral nesses colégios religiosos, Zilda pôde unir as duas atividades que mais lhe interessavam naquele momento (a sala de aula e o teatro), auxiliando as irmãs nas montagens cênicas produzidas, apresentando-se, também, enquanto atriz.

Se a década de 30 impulsionou a carreira acadêmica e artística de Zilda, vemos o contrário acontecer na próxima década, quando a professora necessitou se afastar de seus compromissos em função de questões familiares. Zilda se casou em 1944 e, logo adiante, viria o nascimento de seus filhos. Sobre esse novo capítulo em sua vida, Bento (2019, p. 56) explica que:

Como era comum às mulheres da época, Zilda também constituiu sua própria família, seguindo o que era comum em grande parte do universo feminino: matrimônio e maternidade. Em maio de 1944, casou-se com Darli Fontes, agrimensor como seu pai, e tiveram quatro filhos: Sandra Diniz Fontes Campos, nascida em 1945; Flávio Diniz Fontes, nascido em 1947; Nadya Diniz Fontes, nascida em 1949, e Cláudio Diniz Fontes, nascido em 1951.

Desde então, os relatos de sua reinserção no ambiente educacional e teatral, datam-se em meados de 1962, quando Zilda se encontra lecionando em três escolas em Morrinhos, sendo elas: o Colégio Estadual Xavier de Almeida, o Ginásio Senador Hermenegildo e a Escola

Técnica de Comércio “Gaspar Bortoni”. A professora relata em sua obra memorialista que decidiu formar um grupo amador de teatro com estudantes das séries mais adiantadas do Colégio Xavier de Almeida, ensaiando a peça *A Flor dos Maridos*, uma comédia em três atos de Armando Gonzaga (1922). Logo a ideia se espalhou para os outros dois colégios em que trabalhava, onde ensaiara outra comédia, dessa vez, a peça *Feia*, de Paulo Magalhães (1940), com o apoio de sua irmã mais nova, a professora Nilza Diniz Silva.

Interessante ressaltar, antes de prosseguirmos, o motivo pelo qual optamos em dar ênfase na trajetória de Zilda Diniz e não realizarmos o mesmo com Nilza Diniz Silva ou até mesmo com Juquinha Diniz. Segundo as fontes encontradas e a partir dos estudos realizados desde 2020, observamos que Zilda esteve ligada mais profundamente às atividades teatrais construídas em Morrinhos, tanto na escrita de dramaturgias, direções de espetáculos e de atores, além de outros tantos aspectos envolvidos na montagem e apresentação de um espetáculo. Nilza Diniz Silva, pelo que observamos, esteve presente em muitas dessas apresentações, auxiliando Zilda e o grupo de teatro gerido pela professora nas demandas que surgiam, além de contribuir, também, na coordenação da Sociedade Dramática e Literária, quando se tornou vice-presidente da instituição. Nilza era uma professora que se dedicava com afinco às salas de aula. Realizou projetos na literatura, lançando livros com temáticas diversas (contribuindo nas discussões do presente trabalho) e, também, coordenou o coral de música de Morrinhos, conhecido por *Cidade dos Pomares*, desde 1996. Mais adiante, veremos que a irmã mais nova de Zilda assumiu a direção de alguns espetáculos infantis quando a mesma precisou se afastar das montagens teatrais por um determinado período¹⁸.

Já em relação a Juquinha Diniz, é impossível não ressaltarmos a sua importância no fazer teatral em Morrinhos, pela liderança de um movimento que foi crescendo ao longo dos anos. Entretanto, o teatro de Juquinha não perdurou por muito tempo, como vimos em sua biografia logo acima, devido às demandas de trabalho em outros setores. Por outro lado, o legado de Zilda Diniz foi essencial na construção de uma vida teatral na cidade, ultrapassando décadas e inovando em aspectos dramáticos e de encenação, além de movimentar tantos outros eventos culturais em Morrinhos.

Não é nossa intenção criar algum tipo de comparação, pelo contrário, ao abrir esses parênteses, ressaltamos novamente a importância de discutirmos sobre o protagonismo

¹⁸ Portanto, reconhecemos aqui a sua importância na construção desse legado e enfatizamos o seu respectivo mérito pela contribuição oferecida para a história do teatro morrinhense. Além disso, dedicamos esse trabalho em sua homenagem, por ter cedido muito afetivamente uma entrevista para o artigo desenvolvido em 2020, mesmo que suas memórias tenham sido acometidas pela ação do tempo e questões de saúde, responsáveis pelo seu falecimento no ano seguinte, em 2021.

feminino na cena goiana, pois mesmo já havendo um grande problema de memória sobre essa história, ainda assim, quando se fala sobre o teatro em Morrinhos, as discussões acabam centralizando-se na figura de Juquinha, permanecendo o legado de Zilda em segundo plano, como uma mera continuação apenas. Nesse sentido, o presente trabalho pretende fazer o caminho inverso e, por isso, inserimos Zilda como a figura central dessa narrativa, contribuindo para a valorização do trabalho feito por mulheres na cena teatral do Estado. Como mesmo escreveu sua irmã, no livro *A Poética de Zilda Diniz Fontes*, “assim ela sentia. Assim ela vivia. Acreditando naquilo que fazia, idealizando eventos que promovessem sua cidade, enviando mensagens e lições através de personagens criados por ela e que se enchiam de vida no palco” (Silva, 2011, p. 7).

Feita essa consideração, partiremos para a fase em que Zilda pôde iniciar, de fato, a sua trajetória artística, através de uma sequência de atividades que contribuíram para a reinserção do teatro no cotidiano de Morrinhos, entre os anos de 1960 e 1980. De antemão, notamos algumas características presentes nessa fase inicial e que demonstram a organização do recente grupo de teatro coordenado por Zilda, com a participação de seus estudantes. A primeira delas é em relação às obras dramatúrgicas levadas para a cena, utilizando-se de peças escritas por autores conhecidos do teatro brasileiro naquele período. Outra característica é em relação à formação do grupo que, por serem atores principiantes, ainda estudantes do ensino regular, cada apresentação servia como um aprendizado individual e coletivo, buscando um aprimoramento técnico do grupo.

Depois de bem-sucedidas as apresentações de *A Flor dos Maridos e Feia*, obtendo uma boa recepção da cidade, o grupo passou a produzir outras montagens, voltadas para o público infantil, com os textos: *Simbita, e o Dragão*, escrita por Lúcia Benedetti em 1948 e *Pluft, o Fantasminha*, de Maria Clara Machado, escrita em 1955. Ambas as peças recorrem a personagens lúdicos e fantásticos para narrar as suas histórias, como dragões, fadas e fantasmas. Não encontramos as datas precisas dessas quatro primeiras apresentações, entretanto, Zilda escreve com alegria sobre os espetáculos infantis, ressaltando o grande número de crianças que foram assistir e suas inúmeras reações espontâneas para os atores.

Com “Pluft, o Fantasminha”, a emoção se repetiu. Um garotinho riu sem parar durante todo o espetáculo. Não podia ver os três marinheiros aparecerem no palco que quase caía da cadeira. E após a apresentação queria por força repetir a peça ao pai, que o tinha levado ao teatro. Quando este lhe disse: “- Meu filho, o papai viu a peça!” – o garoto replicou: “- Eu sei, papai, mas deixa eu contar, deixa eu contar! Eu preciso contar” (Fontes, 1980, p. 105).

A partir dessa primeira fase, o entusiasmo era recorrente em cada apresentação e tudo isso contribuiu para o surgimento de um novo movimento artístico em Morrinhos, ansiado em grande parte pela população, que carecia de novos espetáculos desde que o grupo de Juquinha havia se desfeito. Zilda e Nilza Diniz receberam demonstrações de apoio para que abrissem novamente a Sociedade Dramática e Literária, mas, de acordo com Zilda, o grupo precisava ganhar mais experiência para a ideia ser, de fato, colocada em prática.

Numa noite de estréia, parece-me que O Ministro do Supremo, dr. Miguel Frauzino sugeriu que se organizasse uma nova Sociedade Dramática, para dar continuidade ao trabalho iniciado por Juquinha Diniz. Pensamos bastante na sugestão e resolvemos esperar que a idéia amadurecesse mais para termos certeza de que seria ou não viável. Entretanto, não paramos com as apresentações, antes, pelo contrário, nos sentimos mais animadas a prosseguir no trabalho (Fontes, 1980, p. 104).

Em 1964, o grupo teve a sua primeira experiência apresentando-se fora de Morrinhos através do espetáculo *Cala a Boca, Etelvina* composto em maior parte pelos estudantes do Colégio Xavier de Almeida. A comédia escrita em 1940 por Armando Gonzaga, segundo pesquisas feitas, fazia sucesso pelo país, ganhando, assim, a sua versão goiana, por meio da montagem realizada pelo grupo de Zilda. A ideia de rodar por outras três cidades do Estado partiu do diretor do colégio na época. A autora não aponta os nomes das cidades, entretanto, relata sobre as dificuldades enfrentadas em uma das localidades.

Segundo Fontes (1980), esse momento foi um verdadeiro empecilho para todo o coletivo, pelo fato de não encontrarem nenhum tipo de estrutura que comportasse uma apresentação teatral, ao chegarem no espaço. Sem obterem qualquer suporte, os estudantes tiveram que deixar de lado a sua função de atuar e ir atrás de objetos para compor o cenário, além de elementos básicos para a apresentação funcionar, como cortinas e outros adereços. Além disso, enfrentaram muitas dificuldades com o anúncio do espetáculo pela cidade em questão. A apresentação, dividida em três atos, começou com uma quantidade razoável de público, que estavam mais preocupados em atrapalhar a encenação do que apreciarem. Zilda conta que a plateia se sentiu enganada pois achava que ali aconteceria a apresentação de uma dupla sertaneja. No fim, os ânimos cessaram e a peça pôde ser finalizada, deixando verdadeiros traumas nos atores quando se cogitava a ideia de se apresentarem fora de Morrinhos.

A rosa das Sete Saias e *Society em Baby Doll* foram as próximas montagens encenadas pelos estudantes. Não foi encontrado nenhum dado referente à primeira obra. Já sobre a segunda, se trata de uma comédia em três atos escrita por Henrique Pongetti e dirigida por Augusto Boal, em 1958, na cidade de São Paulo. Zilda (1980) novamente ressalta o trabalho de

produção que os intérpretes precisaram fazer antes da estreia, o que acabou impactando na qualidade do último ensaio, causando um nervosíssimo tremendo em toda a equipe, principalmente depois de saberem que o salão do Jóquei Clube de Morrinhos estava lotado de pessoas.

Corpo cansado, cérebro martelando a alternativa: agrada, não agrada, deu-se início ao ensaio. Que fracasso, santo Deus! Os erros se acumulavam, uns sobre os outros. Até Léa, dona de memória incomum, acabou esquecendo. Um fiasco! Roberto Diniz olhava a turma com olhos que bem podiam ser classificados de piedosos. O nervosíssimo era patente e contagiante. (Fontes, 1980, p. 108-109).

Apesar dos receios, a apresentação saiu melhor do que o esperado:

Ao fechar o pano sobre o primeiro ato, uma explosão de alegria e entusiasmo tomou conta dos artistas. Roberto veio eufórico, sorridente, lá da platéia para dizer que se enganara redondamente com a turma: “- A apresentação não podia ser melhor, minha gente. Parabéns!” Estávamos redimidos perante ele cuja opinião muito significava para o grupo. O êxito veio, é certo, mas trouxe consigo uma lição que ninguém mais esqueceria: ensaio à beira de uma estréia, nunca mais! (Fontes, 1980, p. 108-109).

No ano de 2020, ainda me atendo à produção do artigo científico destinado ao Trabalho de Conclusão de Curso, juntamente com a minha orientadora, a Prof.^a M.^a Walquiria Pereira Batista, resolvemos dar início às pesquisas de campo para obter materiais relevantes destinados ao desenvolvimento da pesquisa. Uma das oportunidades que tive, nesse período, foi de entrevistar Léa Amorim Canêdo, que além de ter sido aluna de Zilda Diniz, foi uma das integrantes do seu grupo de teatro que, mais tarde, foi nomeado como Grupo Teatral Juquinha Diniz¹⁹. Na ocasião, Léa trouxe diversos apontamentos sobre as histórias por trás das apresentações que fizeram na época, através de um olhar muito afetuoso para o passado e suas memórias. Um deles nos informa, por exemplo, sobre como eram realizados os ensaios do grupo, além de demonstrar a dedicação com que esses estudantes se empenhavam para cada peça:

A gente trabalhou muito porque recurso a gente não tinha nenhum. Era tudo, praticamente, na base do improviso, na base do sacrifício. [...] Eu estudava à noite. A maioria das pessoas que participava do elenco estudava à noite. Então, depois das 22h30, depois que terminava a aula é que a gente ia ensaiar, durante a semana. Tinha dia que a gente ensaiava na própria escola [...]. O tempo era tão restrito que a gente ensaiava cenas por cenas e nos finais de semana juntava para ensaiar o ato inteiro. Assim a gente foi fazendo. Ensaiávamos na escola, ensaiávamos no Jóquei Clube [...].

¹⁹ Em um texto escrito em 1973 pela professora no livro *Para meus filhos* (2023), Zilda refere-se ao grupo chamando-o de Grupo Dramático Juquinha Diniz. Com isso, não podemos dizer ao certo qual dessas opções era o nome oficial.

Aos finais de semana, a gente ia para casa de dona Zilda. *Tinha um quarador de roupa de cimento, no quintal, era o nosso palco. A gente subia lá em cima para ensaiar* (Teles, 2021, p. 13 – grifo nosso).

Detalhes como esse demonstram que os poucos recursos e as dificuldades de adquirir materiais e locais apropriados para realizar os ensaios de cada peça não eram impedimentos para que o grupo continuasse levando suas montagens para as plateias da época, pelo contrário, serviam como incentivo para procurar melhorias a cada novo projeto. De acordo com Fontes (1980), logo depois da apresentação de *Society em Baby Doll*, uma nova comédia foi levada para a comunidade, dessa vez, o texto *Toda Donzela tem um Pai que é uma Fera*, escrito em 1965 por Gláucio Gill. Depois dessa sequência de espetáculos, deram-se início aos trâmites legais para a fundação de uma nova Sociedade Dramática e Literária em Morrinhos, com Zilda Diniz Fontes como presidente e Nilza Diniz Silva como vice.

No dia 29 de julho de 1967 reuniram-se novamente os interessados, no Jóquei Clube, e oficialmente foi fundada a Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos, com os objetivos primordiais de: *a – cultivar a arte dramática em nosso meio; b – despertar nos jovens de Morrinhos o amor pelo teatro, incentivando-os a desenvolver a arte dramática; c – desenvolver atividades literárias, musicais e recreativas* (Fontes, 1980 p. 109 – grifo nosso).

Consideramos essa passagem destacada como um alicerce para o presente trabalho, pelo fato de demonstrar o compromisso com que Zilda e Nilza Diniz, bem como todos os membros da SDLM procuraram estabelecer, judicialmente, com o fazer teatral em Morrinhos. Ou seja, mais do que realizar apresentações pela cidade, havia um objetivo de desenvolver o teatro e demais atividades artísticas enquanto um aspecto formativo, presente no cotidiano da população.

Uma das perspectivas de discussão que propomos neste trabalho é justamente o de descentralizar o fazer artístico de grandes polos artísticos, como mormente acontece quando pensamos em Rio de Janeiro ou São Paulo. Ao direcionarmos o nosso olhar para nossos quintais, percebemos a grandeza que é guardada ali, mas que, infelizmente, devido aos problemas de memória e esquecimento, são deixadas de lado por décadas. Como vimos anteriormente, tais problemas são um reflexo direto da nossa história, repleta de apagamento, violência e imposição, interferindo diretamente na maneira com que lidamos com as nossas memórias e identidades. Durante a colonização,

o processo de apropriação e assimilação cultural foi lento, sistemático, feroz e implacável: 60% de toda a memória coletiva da América Latina foram roubados ou devastados com mesquinhez. Nada se salvou da depredação. Quando se pergunta

quem são os latino-americanos, questão alvo das mais ecléticas propostas, antecipa-se o esquecimento deliberado da amputação sofrida, por milhões de indivíduos, de parte essencial de sua memória, configurando a dilaceração que vai da ambivalência à ilusão dolorosa. Esqueceu-se até que este esquecimento está consagrado (Báez, 2010, p. 38).

De alguma maneira, estamos conseguindo romper esse ciclo com a presente pesquisa, podendo finalmente trazer o legado de Zilda Diniz e de sua família à tona, ocupando esses espaços de discussões artísticas que por tanto tempo foram silenciados historicamente. Espaços esses que demonstram a pluralidade de nosso teatro, tão afastados de grandes polos, mas que são tão importantes quanto.

Um grupo de teatro do interior do Estado de Goiás, que mesmo sem recursos ou grandes apoios, procurou desenvolver uma série de competências jurídicas para desenvolver o teatro na realidade de sua cidade, trazendo a comunidade para dentro de suas apresentações artísticas é, sem dúvidas, um acontecimento importante para a memória do nosso teatro. E, por isso, não poderíamos deixar de tecer e registrar publicamente essas reflexões. Falar sobre teatro goiano e o protagonismo feminino na cena, para além de uma contribuição histórica, é uma maneira de tensionarmos os debates em nossa área, trazendo novas perspectivas e mudanças de paradigmas.

Novamente, ressaltamos que o nosso intuito, com esta pesquisa, não está imbricado no conceito de comparação, ou seja, em dizer que um lado é mais valioso do que outro, pelo contrário. Reconhecemos que a produção advinda dessas grandes metrópoles representa uma parcela muito importante da história, inclusive, vários espetáculos e textos dramaturgicos apresentados no Rio de Janeiro e São Paulo foram fontes de inspiração para o teatro construído em Morrinhos naquele período. Nossa questão é justamente ponderar que não precisamos ir muito longe para pensar ou referenciar o nosso fazer teatral. Temos material suficiente para produzirmos nossas próprias histórias e utilizá-las como fontes de conhecimento e de pesquisa também.

Dando continuidade à trajetória do Grupo Teatral Juquinha Diniz e os bastidores por trás das apresentações, Zilda (1980) conta que a próxima peça apresentada em Morrinhos, após a reabertura da Sociedade Dramática e Literária, foi a comédia *Da Xepa*, de Pedro Bloch (1958). Antes dessa apresentação, todos os esforços da SDLM estavam concentrados na organização do evento em comemoração ao aniversário da elevação de Morrinhos a cidade. Tudo isso devido à necessidade do grupo em angariar recursos financeiros para a recém retomada Sociedade Dramática e Literária, o que foi bem-sucedido, graças ao empenho de todos os membros durante o festejo. Com o dinheiro arrecadado após nove dias de festa, compraram um terreno na Avenida

Couto Magalhães para futuramente ser construído o Teatro Juquinha Diniz, um sonho de tantos anos nutrido pelas irmãs Diniz, em busca de homenagearem o legado de seu pai.

Com o sucesso garantido da plateia morrinhense, surgiu a possibilidade de apresentar *Da Xepa* na cidade de Ituiutaba, dentro do Triângulo Mineiro, o que não era algo muito almejado pelo grupo, tendo em vista as experiências negativas com encenações fora da cidade. Apesar disso, todos embarcaram nessa jornada, incentivada pelo Padre Alcides Spolidoro, que foi o principal apoiador da empreitada, devido aos contatos e amizades que possuía no local. Zilda (1980) explica que alguns problemas como o público reduzido, ocasionado pelas fortes chuvas que aconteceram no dia da apresentação e o nervosismo dos atores, atrapalharam o ritmo do espetáculo. Maria de Amorim, que fazia a personagem principal, acabou cortando boa parte do ato, o que depois de muita apreensão, foi consertado por seus colegas de cena, que improvisaram até o momento antecipado pela jovem. Zilda, que estava fazendo o ponto aos seus atores, vibrou na sua apertada cabine debaixo do chão, que aliás, detalha melhor na seguinte passagem:

Em baixo do palco um porão amplo e alto. Nele, Benigno, que sempre foi pau para toda obra dentro do teatro, armou uma perfeita arapuca para eu poder, servindo de ponto, dar mais confiança a todos eles. O mais importante é que, para chegar até ali, tinha que engatinhar pela porta de aço aberta a custo até o meio, atravessar o espaço de uns trinta metros, na chuva, entrar no porão e subir cinco degraus que terminavam por uma cadeira amarrada com arame. No final de cada ato, descia daquele trono suspenso e lá ia pelo mesmo caminho encontrar com a turma. Todos prontos, abriu-se a cortina e o espetáculo começou. Na platéia, Lênia Canêdo, que acompanhara a turma para ajudar no que fosse preciso, começou o trabalho de fiscal de opiniões. A todo instante mudava de lugar para fazer uma média ibopeana, enquanto Claudete, cabeleireira das artistas, roía as unhas até quase sangrar, de puro nervosismo, e Dinair, na portaria, fazia força para entrar mais gente, chegando à conclusão de que é muito triste ser porteiro de circo (Fontes, 1980, p. 111).

Além de encenadora e principal incentivadora do grupo, Zilda executava a função de ponto durante as encenações, para evitar qualquer tipo de problema ou esquecimento dos atores sob os palcos, assim como fazia Cici Pinheiro, durante suas primeiras experiências nas artes cênicas, como citamos no primeiro capítulo deste trabalho. Em sua fala, notamos que era comum a participação de familiares e amigos próximos dos membros da equipe nas apresentações. Ao analisarmos pelos sobrenomes, por exemplo, vemos que as irmãs Amorim (Léa Amorim Canêdo e Lézia Amorim Canêdo) participavam como atrizes, mas tinham o apoio de Lênia Canedo fora dos palcos. O mesmo acontece com os parentes de Zilda que, em sua maioria, estão inseridos nas movimentações artísticas da professora, como é o caso de Roberto

Diniz, presente na produção da peça *Society em Baby Doll*, bem como a atuação de seus filhos Cláudio e Nadya Diniz Fontes em alguns espetáculos do grupo.

Ainda sobre a dinâmica no palco, Léa relembra em sua entrevista que também executava a função de ponto em certos momentos das apresentações, fruto de sua memória apurada:

eu fazia muito também porque eu sempre tive uma memória privilegiada. Eu decorava a peça inteira, não só o meu papel. Então eu soprava em palco, durante as cenas, quando eu via que algum companheiro estava esquecendo, eu dava um jeitinho de soprar, sabe? Ai todo mundo falava assim: “Eu quero participar das cenas que a Léa tiver no palco” (Léa Amorim Canêdo, 2020).

As próximas apresentações foram feitas pouco tempo depois de *Da. Xepa*, com a peça infantil *O Casaco Encantado* de Lúcia Benedetti, escrita em 1948 e o drama *Onde Estás, Felicidade*, de Luiz Iglésias (1934). De acordo com as fontes analisadas, o Grupo Teatral Juquinha Diniz montou um total de onze espetáculos teatrais, antes da diretora do grupo, Zilda Diniz, fazer a sua estreia enquanto dramaturga, como podemos observar na tabela a seguir:

Título	Gênero	Autor(a)	Ano	Local
A Flor dos Maridos	Comédia	Armando Gonzaga	1922	Rio de Janeiro
Feia	Comédia	Paulo Magalhães	1940	Rio de Janeiro
Simbita, e o Dragão	Infantil	Lúcia Benedetti	1948	Rio de Janeiro
Pluft, o Fantasminha	Infantil	Maria Clara Machado	1955	Rio de Janeiro
Cala a Boca, Etlvina	Comédia	Armando Gonzaga	1940	Rio de Janeiro
A rosa das Sete Saias	-	-	-	-
Society em Baby Doll	Comédia	Henrique Pongetti	1958	Rio de Janeiro
Toda Donzela tem um Pai que é uma Fera	Comédia	Gláucio Gill	1965	Rio de Janeiro
Da. Xepa	Comédia	Pedro Bloch	1958	Rio de Janeiro
O Casaco Encantado	Infantil	Lúcia Benedetti	1948	Rio de Janeiro
Onde Estás, Felicidade?	Drama/Romance	Luiz Iglésias	1934	Rio de Janeiro

Tabela 1: Lista das peças teatrais encenadas pelo Grupo Teatral Juquinha Diniz, escritas por autores da época (Elaborado por Ramon Ferreira Teles).

Até aqui, percebemos que o gênero predominante das peças apresentadas foi a comédia. Se retirarmos a peça *A Rosa das Sete Chaves* (da qual não encontramos nenhuma informação) e as três peças infantis da contagem, vemos que seis obras são textos cômicos e somente uma, de romance.

Em relação às autorias, observamos que duas mulheres fazem parte da lista de peças encenadas pelo grupo de Zilda, responsáveis pelos textos infantis, sendo elas: Lúcia Benedetti e Maria Clara Machado. Os outros títulos possuem autoria de Armando Gonzaga, Paulo Magalhães, Henrique Pongetti, Gláucio Gill, Pedro Bloch e Luiz Iglésias. Ao fazer uma breve pesquisa de suas biografias, percebi que ambos os autores e autoras são do Rio de Janeiro (boa parte sendo natural do Rio, e uma outra se mudando para o local tempos depois, em suas trajetórias). Isso é importante para entendermos sobre quais eram as inspirações e vivências cotidianas dos autores, bem como as estruturas sociais e políticas que se localizavam e, possivelmente, refletiam em suas obras.

Quando abordamos sobre as obras memorialistas no primeiro capítulo deste trabalho, percebemos que, do final do século XIX a diante, havia uma urgência em nosso país, pautada no desenvolvimento de uma cultura propriamente nacional, buscando retratar nossas histórias no campo da literatura e das artes, de maneira geral. Dentro do teatro, isso também aconteceu e podemos destacar as comédias de costume como um desses feitos para o desenvolvimento de um senso de pertencimento, conhecidas por retratarem o cotidiano da cidade, com suas mais variadas estórias, percalços e casualidades.

De certa maneira, as comédias apresentadas pelo Grupo Teatral Juquinha Diniz possuem essa característica, retratando narrativas que permeiam conflitos familiares, envoltos por um toque de brasilidade, sejam em expressões ou estereótipos de personagens. Como as comédias são peças que, normalmente, abrem espaço para a improvisação, acreditamos que os textos cariocas escolhidos por Zilda, passaram por certos ajustes à realidade do povo murrinhense, ou melhor, da população goiana como um todo, conhecidos por possuírem um sotaque predominante e um estilo de vida nacionalmente reconhecido como único do nosso Estado (o que vale até uma ressalva, pelo retrato caricato que outras regiões estabelecem de nossa cultura).

Relações de poder, pais superprotetores, busca por dinheiro e amores improváveis são alguns dos temas presentes nas narrativas listadas. Em *Cala a Boca, Etelevina* (1940), vemos a empregada faladeira Etelevina ser o mote principal da peça, auxiliando os patrões endividados a não perderem toda a pompa que possuem. Já em *Feia* (1940), somos apresentados à Maria das Graças, que depois de passar por tanta humilhação com as irmãs, encontra a felicidade por trás

de um amor que mudará a sua trajetória. *Society em Baby Doll* (1958) narra a história de duas mulheres que tentam se ajustar a um cotidiano de riqueza e luxo, após se casarem com maridos milionários. *Toda Donzela tem um Pai que é uma Fera* (1965) possui como mote a clássica história do pai ranzinza que não vai com a cara do namorado atual de sua filha, tirando toda a paz do casal. Com *Da. Xepa* (1958), encontramos uma mãe batalhadora que, mesmo não possuindo uma realidade financeira favorável, incentiva os filhos a terem um futuro melhor.

Interessante percebermos que em todas as comédias encontramos trajetórias femininas à frente das narrativas: mães, esposas, filhas, empregadas, irmãs. Mesmo não analisando a fundo, é válido ponderarmos que são textos dramáticos escritos por homens e que, de alguma maneira, pode haver uma visão equivocada sobre o universo feminino, reforçando estereótipos ou até certos preconceitos. Além disso, concluímos que o dinheiro é um eixo comum nas histórias, interferindo diretamente nas relações estabelecidas, seja em ascensão ou declínio financeiro. Infelizmente, não encontramos o arquivo escrito ou a sinopse da peça *A Flor dos Maridos* (1922), para inserirmos na análise.

Em relação ao drama romântico *Onde Estás, Felicidade?* (1934), observamos a trajetória de altos e baixos de Noêmia, uma cantora que ostenta uma vida de luxo, responsável por afetar a relação com seu marido, acostumado com a simplicidade do subúrbio. Mesmo tendo tudo do bom e do melhor, sem o marido, Noêmia se encontra em um completo vazio. Na revista *Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos – 42 anos de existência* (2009), encontramos uma foto da apresentação:

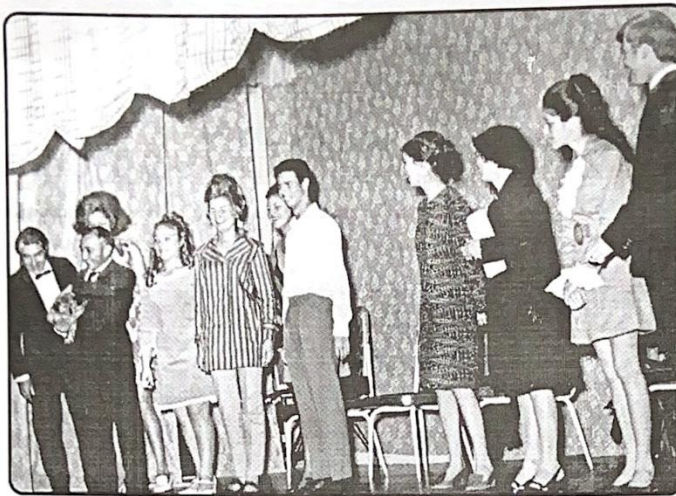


Foto 1
Peça: "Onde estás, Felicidade?"
Direção: Zilda Diniz

Figura 9 - Elenco da peça *Onde estás, Felicidade?* (retirada da revista *Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos – 42 anos de existência*, 2009).

Para finalizar a lista de obras, chegamos às peças infantis, que foram outros sucessos garantidos na trajetória do grupo de Zilda. *Pluft, o Fantasminha* (1955) trabalha de maneira leve a temática da amizade, capaz de quebrar barreiras entre o real e o sobrenatural. A partir do momento que Pluft perde o seu medo de gente para ajudar a amiga Maribel, prisioneira do pirata Perna de Pau, toda a história se constrói, com muito bom humor e aventura. A narrativa de *Simbita, e o Dragão* (1948) possui um universo parecido com a história anterior, apresentando a trajetória de um marinheiro que viaja por lugares encantados. Mas, apesar disso, precisará enfrentar alguns desafios no meio do caminho, entre piratas malvados e um dragão enfurecido. *O Casaco Encantado* (1948), da mesma autora de *Simbita e o Dragão*, nos direciona para a história de dois alfaiates que precisam, urgentemente, costurar um casaco para o rei, sob o risco de perderem suas cabeças caso o serviço não seja feito. O que já estava resolvido, acaba tomando um rumo completamente diferente, com a aparição de um mágico e vários outros personagens fantasiosos que deixam a narrativa ainda mais instigante para o público.

Ao procurar detalhes de cada obra, nesse caso, falando mais especificamente das peças infantis, vemos que Zilda escolheu títulos clássicos do teatro voltado para crianças, responsáveis por construir todo um legado na história do teatro brasileiro. Lúcia Benedetti e Maria Clara Machado, através das obras citadas acima, se tornaram referências por todo o país, sendo levadas aos palcos por vários grupos de teatro, inclusive pelo Grupo Teatral Juquinha Diniz, que, como pudemos perceber, tinha um apreço muito forte pelo teatro infantil, através das irmãs Diniz.

Encerrada essa etapa de análise dos primeiros espetáculos apresentados pelo grupo de teatro de Zilda, damos início a uma nova perspectiva de pesquisa, marcada pelo período em que a professora faz sua estreia enquanto dramaturga. Tudo começa a partir do momento em que o Grupo Teatral Juquinha Diniz inicia a busca por um local adequado para os seus ensaios e apresentações, uma fase de muitos obstáculos até chegar em sua devida organização. Acima, vimos que esses ensaios e apresentações aconteciam em inúmeros locais pela cidade, como o salão do Jôquei Clube, no espaço da escola, no salão paroquial, até mesmo no quarador de roupa da casa de Zilda Diniz, como mesmo lembrou Léa Amorim Canêdo durante sua entrevista em 2020.

Devido ao dinheiro insuficiente para a construção do Teatro Juquinha Diniz, no terreno comprado pela SDLM, o grupo procurou um local provisório para estabelecer a sua sede, possibilitada através da doação de uma casa velha que servia de depósito, feita pela moradora D.^a Lourdes de Mello. Longe de ter qualquer estrutura parecida com um teatro, o grupo precisou

de longos dias de trabalho para deixar o antigo depósito pronto para receber as próximas representações cênicas da Sociedade.

Contratamos um carpinteiro para armar o palco e um pedreiro para conserto do telhado, que estava com alguns caibros meio duvidosos e cheio de goteiras. Veio depois o pintor e passou uma mão de cal por dentro e por fora, reparou-se a parte elétrica, escondeu-se um pouco da madeira do teto com lascas de bambu buscado nas roças pelos artistas e passou-se à operação limpeza. O piso, de cimento vermelho, foi lavado e encerado e 200 cadeiras comuns, emprestadas, formavam o equipamento da platéia. Para o palco, três humildes refletores, comprados com o maior sacrifício, completavam, com as lâmpadas do teto, a iluminação necessária para a peça que estava sendo ensaiada. Em outubro, durante a IV Festa de Arte, o antigo depósito passou a chamar-se “pomposamente” Teatro Juquinha Diniz, *inaugurando-se com a minha primeira peça – “Por quê?”* (Fontes, 1980, p. 113, grifo nosso).

Como era de praxe a presença do público murrinhense nas apresentações artísticas, todas as cadeiras do teatro provisório estavam ocupadas para apreciar a sua inauguração e a representação da peça *Por quê?*. Esse foi um momento decisivo na trajetória de Zilda, principalmente depois de ver o apoio que recebeu da plateia, em êxito com a sua primeira dramaturgia e a entrega de seu elenco. A narrativa da peça quebrava a quarta parede, algo nada comum para a comunidade que estava acostumada com peças estruturadas de forma clássica. Transitando entre o passado e o presente, *Por quê?* é um drama que aborda conflitos familiares entre pais e filhos, levantando temas sociais muito importantes como suicídio e relações de gênero. A primeira cena do espetáculo começa com o ator José Carlos Baruffi pedindo ajuda para plateia, que arrumassem um médico às pressas. Tal feito fez com que um senhor se levantasse para tentar ajudar, mas logo voltou-se ao seu lugar depois de lhe informarem que se tratava de uma cena.

Sobre esse espetáculo, Léa Amorim Canêdo, que interpretou a personagem Alice, conta mais detalhes de sua participação na entrevista feita em 2020, depois de perguntarmos sobre como eram realizados os cenários e figurinos naquele período. Ela explica que o palco de *Por quê?* era dividido ao meio por um biombo e relembra sua correria para transitar entre uma cena e outra.

Pois imagina trocar de roupa para aparecer no passado e hoje, com prazo só de passar atrás da cortina assim, do palco. Saía do ontem, dava a volta e aparecia no hoje. A primeira vez que eu entrei em cena eu estava com três roupas porque depois era só tirar uma, jogar no chão e aparecer de cá diferente, de cabelo diferente (Teles, 2021, p. 14).

Nesse meio tempo, após a estreia de *Por quê?*, Zilda resolveu publicar o roteiro da obra junto ao Departamento Estadual de Cultura, que logo respondeu positivamente ao pedido.

Entretanto, a professora viu a esperança de ter o seu trabalho publicado em um livro se afastando pouco a pouco, devido às faltas de repostas do Departamento durante dias de espera. Após de repostas, descobriu que a sua publicação ainda se encontrava no estágio inicial da solicitação. Tudo isso desmotivou Zilda, resolvendo deixar de lado esse sonho. Nas palavras de Fontes (1980, p. 115), “o Departamento precisa atender os escritores da Capital e a professora do interior pode ir ficando para trás com seu livro de teatro”.

Os próximos trabalhos apresentados pelo Grupo Teatral Juquinha Diniz, a partir de 1969, foram *Pluft, o Fantasminha* e *Tudo na vida tem seu Preço*, durante a programação do evento que lançava a pedra fundamental do futuro Teatro Juquinha Diniz, visando dar continuidade ao sonho de levantarem um teatro em homenagem a Juquinha. *Tudo na vida tem seu Preço* foi a segunda dramaturgia escrita por Zilda, que contou com a participação de sua filha Nadya como uma das personagens principais da trama, envolvendo, também, dilemas familiares em seu enredo. No terceiro capítulo, abordaremos sobre cada obra com maior precisão de detalhes.

Já em 1970, Zilda leva para o palco a sua terceira dramaturgia, intitulada *Quem será o Próximo?*, que tecia críticas à sociedade e suas hipocrisias, caminhando entre a comédia e o drama, através de um texto direto e objetivo. A autora menciona a participação do maestro Bruno José Vieira com a música *Meu Mundo é Belo*, durante o espetáculo. No mesmo ano, houve a rerepresentação do espetáculo *Simbita e o Dragão*, além de um aumento no número dos sócios da Sociedade Dramática e Literária, chegando a um total de 52 membros. Entretanto, Fontes (1980) relata que nem todos os participantes efetuavam o pagamento das cotas, ou seja, as pessoas tinham o interesse de fazer parte do coletivo, porém, sem esse aporte financeiro, as dificuldades para construir espetáculos e garantir a participação em festivais continuavam as mesmas.

Em novembro de 1971, Zilda assume a cadeira de número 40 da Academia Feminina de Letras, por todo o seu envolvimento na literatura, dramaturgia e projetos culturais realizados em terras morrinhenses²⁰. Segundo as informações presentes no site da AFLAG, Zilda era uma

acadêmica atuante, participativa e dinâmica, estava sempre presente nas reuniões ordinárias ou festivas da AFLAG, dando o melhor de si na elaboração de programas ou algum tipo de apresentação, pois a distância entre Morrinhos e Goiânia não constituía, para ela, barreira. Participou com trabalhos em vários Anuários da Academia, publicou e encenou inúmeras peças teatrais de sua autoria. Foi também membro da UBE e do Conselho Municipal de Cultura de Morrinhos.

²⁰ Nilza Diniz Silva assumiu a cadeira enquanto 2ª titular, após o falecimento de sua irmã em janeiro de 1984, dando segmento na representação morrinhense junto à Academia. Atualmente, após a morte de Nilza em 2021, a doutora em musicologia Andréa Luísa de Oliveira Teixeira assumiu o posto.

Os próximos anos trouxeram um fôlego a mais para continuar produzindo arte em Morrinhos, ao mesmo tempo que iam chegar, também, a notícia do falecimento daquele que inspirou e idealizou todo o movimento artístico presente na cidade interiorana, de contribuição tão significativa para a história do teatro em Goiás. Juquinha Diniz veio a óbito no dia 2 de agosto de 1972, vítima de um enfisema pulmonar. Fontes (1980, p. 56), explica que

pouco a pouco o organismo foi-se enfraquecendo. Juquinha viu o seu mundo ir diminuindo de tamanho e de importância até reduzir-se a um quase nada. Dizia estar com as malas prontas à espera da grande viagem. Falava do outro mundo com serenidade e extrema convicção do que o aguardava ao ultrapassar as fronteiras da morte. Assim se conservou até o final, impressionando os próprios médicos que dele cuidaram. Uma incômoda catarata impediu-o de continuar lendo e como não tivesse condições físicas para submeter-se a uma intervenção cirúrgica, doou para o Centro Espírita Luz e Caridade todos os livros de sua biblioteca, que tinham passado de mão em mão a quem deles precisasse na hora do sofrimento.

Não sabemos ao certo qual a frequência com que Juquinha Diniz participou das atividades artísticas promovidas pela segunda formação da Sociedade Dramática e Literária. Nas escritas memorialistas de Fontes (1980), não encontramos passagens que relatassem a sua participação, seja dentro de um processo artístico, ensaio, ou, enquanto espectador. De toda forma, notamos a vontade das irmãs Zilda e Nilza Diniz em perpetuar a memória de seu pai através de projetos importantes, como a construção de um edifício teatral que levasse o nome do teatrólogo em seu frontispício, como podemos identificar na leitura do texto “Meu pai” escrito em 30 de agosto de 1972 por Fontes (2023, p. 238-239, grifo nosso):

Hoje, com o coração ainda sangrando, venho retomar o lugar que me comprometi ocupar. E o faço ciente de estar seguindo o caminho que papai nos apontava sempre. Ele, que nunca deixava sem uma palavra de consolo a quem sofria, que encarava a morte com serenidade, gostaria que nós continuássemos a vida sem esmorecimento nem desespero. Foi a coluna mestra que nos sustentou em todos os momentos. Nos mantendo unidos, não permitindo que ninguém nos separasse quando, crianças ainda, perdemos nossa mãe. [...] Para que tudo isso não seja esquecido para sempre, vamos empenhar-nos, agora com maior intensidade, na construção do teatro que levará o seu nome. Tanto quisemos que ele visse levantados ao menos os alicerces. Não foi possível. É preciso, pois, aceitar o irremediável e enfrentar a realidade. Levar avante o sonho até vê-lo concretizado. Isso faria feliz aquele velhinho que adotou como sua esta terra e nela deixou o suor de seu casto. A ela deu todo o seu amor, sincero e desprendido. Tão sincero e verdadeiro a ponto de sentir-se aborrecido quando sabia da mudança de qualquer morrinhense para outro lugar. Queria todos aqui, trabalhando e fazendo progredir a cidade. *Esperamos que o povo bom e amigo da nossa terra corresponda a esse amor e nos ajude a construir o teatro. Ele apenas levará o nome de nosso pai, mas será, antes de tudo, o atestado eloquente da cultura e progresso de Morrinhos.*

No ano de 1973, surgiu a oportunidade do Grupo Teatral Juquinha Diniz se apresentar no primeiro Festival Goiano de Teatro, ocorrido no Teatro Inacabado da Agremiação Goiana de

Teatro (AGT), em Goiânia, por meio de convite oficial da diretora do Departamento Estadual de Cultura, Regina Iara Alves. Esse convite trouxe uma animação para o grupo, que agora se preparava arduamente para a apresentação no Festival.

No livro *Para meus filhos* (2023), Zilda traz recortes sobre esse momento, auxiliando em sua compreensão. De acordo com a autora, esse festival era um sonho de muitos anos de Otavinho Arantes, responsável pelo Teatro Inacabado e pela AGT. A realização do evento pelo Departamento fazia parte de um projeto de impulsionamento cultural do Estado de Goiás, movido pela Secretaria de Educação da época.

Quando Hélio Mauro assumiu a Secretaria de Educação, fez circular o *slogan* “Chegou a vez da Cultura em Goiás”. E tem procurado tornar real o *slogan*. A realização desse I Festival de Teatro bem o comprova. As providências começam a ser tomadas. Dentre elas, convites. [...] Lógico que a capital vem em primeiro lugar. Ela é o centro e só os seus grupos dramáticos dariam um bom número. Mas o interior também precisa ter a sua vez. E terá. Pelo menos duas cidades sabemos que serão lembradas: Anápolis e Morrinhos. Otavinho nos informou que apenas as duas iam ser convidadas (Fontes, 2023, p. 190-191).

O 1º Festival Goiano de Teatro teve duas fases, sendo a primeira a Fase Goiana, quando grupos da capital e do interior se apresentavam e, aquele que vencesse, ia direito para a segunda fase, sendo a Fase Nacional, competindo com outros grupos do Brasil. Para Zilda, essa era uma oportunidade única para Morrinhos, mesmo não acreditando que o grupo alcançaria o primeiro lugar:

A oportunidade é única e não se pode perdê-la, mesmo que isso importe em grande sacrifício. A cidade tem que resguardar o seu nome de centro cultural. É uma competição de alto nível e, assim sendo, requer dos participantes o máximo. Pois esse máximo será dado! Querem peça de autor goiano e que seja inédita. Temos o que pedem. Querem que haja criação do grupo. Haverá criação. *Bem sabemos que o 1º lugar não será nosso. Isso não quer dizer, porém, que deixaremos de lutar.* Ainda esta semana serão realizados os testes para escolha de alguns elementos que faltam para integrar a peça. Um bom número de rapazes e moças se dispôs a submeter-se a esses testes. Espera-se assim conseguir os elementos certos para interpretar os personagens criados (Fontes, 2023, p. 191, grifo nosso).

Zilda escreveu a peça *ELA* (1973) especialmente para o evento, que ecoa por um grande pedido de paz em meio a um mundo repleto de guerras. O enredo construído pela professora traz uma dúvida no espectador, ao fazê-lo pensar sobre quem é ela, tão mencionada no texto, algo que só é revelado ao final da peça, quando os atores exclamam a frase: “Abaixo a g-u-e-r-r-a!!!!”. Fontes (1980) relata que antes de se apresentarem em Goiânia, o público de Morrinhos assistiu ao espetáculo, correspondendo às expectativas da autora em relação às dúvidas sobre *ELA* (1973) e a mensagem nua e crua exposta na obra.

O Grupo Teatral Juquinha Diniz chegou em Goiânia com a certeza de que tinham tudo preparado para realizar uma grande apresentação, o que, de acordo com Fontes (1980), foi exatamente o que aconteceu, frente aos inúmeros ensaios e aprimoramento da performance dos atores.

Uma boa peça não é feita apenas de texto bom. É necessário que a encenação o acompanhe, para transformá-la em arte autêntica. O esforço para conseguir isso tem sido muito grande da parte de todo mundo. Nada se tem poupado. Vai agora chegar a vez do público. Compete a ele julgar o trabalho e a qualidade do que está sendo feito. Esperamos que agrade. E se isso acontecer, estaremos pagos das cansativas horas de ensaio, dos preparativos de quase dois meses de trabalho (Fontes, 2023, p. 196).

O Teatro Inacabado estava lotado durante a apresentação do grupo morrinhense, que teve como grande destaque as atuações de Valterli (que interpretava o personagem Neurótico) e Benigno de Alcântara (interpretando um fabricante de armamentos de guerra). Otavinho Arantes, diretor do Teatro Inacabado, não poupou elogios à obra de Zilda, que, aliás, teve um bom resultado diante do público.

Sentimos em Goiânia que o público estava afinado conosco, que nossa mensagem o atingia em cheio. Quando a peça chegou ao final, o teatro inteiro se pôs de pé e aplaudiu entusiasmado. Pouca gente saiu. A maioria permaneceu no recinto disposta a ouvir os comentários e dialogar com a direção e os artistas. Otavinho Arantes, presidente da A.G.T. e principal responsável pelo Festival, assim que a cortina se fechou sobre a última fala subiu ao palco e completamente eufórico abraçou-me e rodopiando comigo, disse: - Que beleza de espetáculo, Da. Zilda! Que beleza! Olhe só a reação da platéia! (Fontes, 1980, p. 120).

O Grupo Teatral Juquinha Diniz foi o único representante do interior goiano a se apresentar no Festival. O grupo de Anápolis (não identificado por Zilda) foi chamado, mas acabou desistindo. Zilda (2023) relata, ainda, que todos os outros sete grupos concorrentes de Goiânia eram “dirigidos por homens. Assim, o nosso está numa categoria à parte: além de ser o único do interior é o único dirigido por mulher. Isto até mereceu de gente do Departamento Estadual de Cultura o comentário: “Povo peitudo esse de Morrinhos!” (Fontes, 2023, p. 195).

Em meio a tanta comemoração, logo os resultados da primeira fase chegaram, rompendo com o ciclo de alegria do grupo. Fontes (1980) detalha em suas memórias a maneira áspera expressada pelos juris do Festival em suas avaliações, tirando qualquer possibilidade de o Grupo Teatral Juquinha Diniz seguir para a segunda fase, mesmo com o apoio da plateia e de membros importantes do Festival demonstrando o contrário:

Para nossa surpresa e completa decepção assistimos a um encerramento dos menos louváveis. Um dos membros da comissão julgadora, de São José do Rio Preto, em palavras duras esfriou completamente os grupos teatrais fazendo uma crítica que se pode chamar de destrutiva. Nem sei como os responsáveis pelo Festival e os julgadores de Goiânia aceitaram aquele veredito. No final, o grupo Juquinha Diniz ganhou apenas experiência e sua diretora uma “Menção Honrosa pela constância do trabalho em benefício do Teatro na cidade de Morrinhos” (Fontes, 1980, p. 120).

Em resposta a uma jurada que tempos depois lhe procurou para falar sobre o resultado, Zilda (1980, p. 121) afirmou estar “decepcionada com o julgamento. Uma coisa, porém, me anima e conforta: escrevi para o público, e este foi muito além do que eu poderia esperar”. A Prefeitura de Morrinhos, após saber da participação do grupo no festival e sua respectiva desclassificação para as próximas fases, enviou um ofício à professora, onde destacava a importância e o profissionalismo do Grupo Teatral Juquinha Diniz para a cidade, tecendo críticas às avaliações recebidas no Festival e relevando a “mensagem profunda e atualizada de “Ela”, uma das melhores peças teatrais de Goiás” (Fontes, 1980, p. 121).

Zorzetti (2008) remonta sobre esse acontecimento em seu livro, realçando detalhes da percepção do público presente no festival sobre a obra de Zilda, destacando como o preconceito e o julgamento durante e após a apresentação de *ELA* (1973) vinha de um lugar muito egocêntrico, desvalidando todo o trabalho produzido pelo Grupo Teatral Juquinha Diniz justamente por suas raízes interioranas. O relato se opõe em certos momentos às percepções obtidas por Zilda, que julgava ter sido bem recebida pela plateia do evento.

O Teatro de Morrinhos representava, com toda a autenticidade, a cultura daquele povo, seu gosto estético e suas inclinações dramáticas, expressões que hoje se abrigam com reverência nos melhores tratados de antropologia e cultura que servem de base à pedagogia de muitos "gurus" da cena hodierna. *Ela* continha a poesia simplória do homem do interior, trazia as impressões bucólicas de quem ainda não conhecia, ou não cultivava a linguagem contundente, irreverente do chamado teatro moderno. Contaram uma história da forma honesta, como o tema os tocava. *Ela* era uma versão inocente, mas eivada de poesia, da grita do ser humano contra os absurdos dos genocídios justificados pelas políticas de Estado. Não era Arrabal nem Brecht que esperavam. Era Zilda Diniz, uma encenadora de uma cidade chamada Morrinhos, que dava o seu depoimento sobre um crime que vem sendo, milenarmente, perpetrado contra a humanidade. Isso foi o seu pecado. A platéia gozou a simplicidade, ignorou os achados poéticos do texto, escarneceu o jogo singelo das cenas, a movimentação desafetada, sem a mão pesada dos artificialismos gratuitos que geralmente eivam as direções "moderneiras" para o deleite de poucos. Em um festival infestado por nus gratuitos, discursos revolucionários sem lastros políticos e ideológicos perceptíveis, enxurrada de palavrões que só chocavam pela brutalidade das pronúncias e pelo mau gosto da oportunidade, *Ela* não seria, mesmo, um espetáculo bem-vindo. Golpearam com uma fúria criminoso um produto cultural que era maior do que aquele que as cortinas tinham permitido ver ao se abrirem. Tripudiarão não apenas sobre um conjunto teatral, mas sobre uma cidade toda, sobre um momento artístico que tinha emocionado uma grande sociedade, haja vista a indignação e a profusão de apoios, incentivos e solidariedades com que foram recebidos na volta. Não houve em Goiânia sequer uma palavra socorrista naquele massacre. A intelligentsia goiana novamente tripudiou sobre as suas próprias origens. Também, logo mais, no mesmo certame,

tripudiaria sobre as origens culturais alheias, quando na fase nacional debulhou-se em gargalhadas a ouvirem *Antígona*, de Sófocles, muito bem realizada, mas linchada pela mesma platéia de "iniciados", por ser falada em sotaque nordestino. Zilda Diniz, segundo relatos de seus próximos, foi marcada profundamente por esse incidente. Mas, como toda guerreira, superou as feridas e deixou uma expressiva dramaturgia para o usufruto de seus seguidores, tornando-se, depois de seu pai, a referência maior das artes cênicas na cidade de Morrinhos (Zorzetti, 2008, p. 43-44).

Devido a algumas necessidades de rotina, como os seus estudos acadêmicos e outras demandas de trabalho, por exemplo, assumir a direção do Colégio Estadual Xavier de Almeida, Zilda precisou se afastar da produção de novos espetáculos, ficando o teatro morrinhense a cargo de montagens e encenações voltadas para o público infantil, sob a coordenação de sua irmã, Nilza Diniz Silva, envolvendo, também, estudantes de escolas onde Nilza lecionava²¹, através das dramaturgias *Cheretildo Tildo* (1978) e *Socorro, macaco Palhação!* (1979), ambas escritas por Zilda. De acordo com Bento (2019, p. 104), a professora retorna com os espetáculos para adultos em meados de 1980, com as obras *Com estas mãos* (1980), *A Comandante* (1981) e *Os invasores* (1982).

A trajetória de Zilda Diniz no teatro poderia até ser encerrada negativamente após a experiência desagradável no 1º Festival Goiano de Teatro. Entretanto, como mesmo ressaltou em sua obra memorialista, Zilda ressignificou as avaliações negativas atribuídas pelo júri, enfatizando que o olhar da plateia para a sua peça era a sua maior preocupação e, por isso, não haveria necessidade de nutrir qualquer desafeto, tendo em vista as percepções positivas recebidas em muitos locais, até mesmo nas cidades seguintes por onde *ELA* (1973) passou em turnê, como em Buriti Alegre, Caldas Novas e Itumbiara.

Zilda demonstra que sua escrita para o teatro é inteiramente voltada para o público, sendo este seu principal eixo motivador. Ao longo de sua trajetória, diversos entraves foram vivenciados pela autora, tanto na criação quanto na apresentação de seu trabalho artístico, entretanto, Zilda não se deixou desanimar perante os desafios. Percebemos que ela compreendia as dificuldades em se fazer teatro dentro de uma cidade interiorana, onde a falta de investimento em cultura e a desvalorização do material produzido frente a produções oriundas da capital e de grandes metrópoles eram lutas constantes pelas quais Zilda passou, juntamente com o seu grupo de teatro.

²¹ “O teatro para adultos sofreu então uma parada motivada pelo excesso de atividades nossas, quais sejam: ingresso na Faculdade, em Ituiutaba, e direção do Colégio Estadual Xavier de Almeida. Sem horário para ensaio, a solução foi esperar pelo término do Curso de Pedagogia para cogitar em montagem de novas peças. A arte dramática não foi, porém, esquecida, já que as crianças continuaram tendo o privilégio do seu teatrinho” (Fontes, 1980, p. 123).

Não podemos deixar de considerar, também, que por ser uma mulher inserida em um meio artístico predominantemente masculino, Zilda precisava se desdobrar ainda mais para conseguir ter os mesmos direitos que outros grupos, fruto de um desmerecimento muito presente para as artistas femininas da época. Podemos utilizar como exemplo a fala anteriormente citada de um dos membros do Departamento Estadual de Cultura, quando diz “Povo peitudo esse de Morrinhos!” ao ver que o grupo de Zilda já estava no processo de ensaio do espetáculo que concorreria com os grupos da capital Goiânia no festival (lembrando: todos dirigidos por homens).

Felizmente, situações como a não publicação da peça *Por quê?*, esquecida por entre as papeladas do Departamento Estadual de Cultura, bem como a falta de resposta para a construção do Teatro Juquinha Diniz, tanto pelo Departamento quanto pela Secretaria de Cultura, ou até mesmo a crítica destrutiva recebida pelo júri do 1º Festival Goiano de Teatro, e outros desrespeitos vivenciados pelo Grupo Teatral Juquinha Diniz durante as apresentações realizadas em outras cidades, não impediram Zilda e todos esses fazedores de arte morrinhenses a continuar desenvolvendo suas obras. Pelo contrário, buscaram superar as dificuldades através do trabalho artístico constante, em prol de uma inserção do teatro no cotidiano da comunidade, como mesmo destacava o estatuto da Sociedade Dramática e Literária.

Anteriormente, ressaltamos que o Grupo Teatral Juquinha Diniz era composto, em sua maior parte, por estudantes das escolas onde Zilda trabalhava enquanto professora, evidenciando uma corrente muito comum nas cidades interioranas que, em sua maioria, iniciam seus movimentos teatrais (grupos, ensaios, apresentações) dentro da escola ou da igreja. Durante a leitura de seus escritos no livro *Morrinhos: de capela a cidade dos pomares* (1980), a autora registrou os nomes dos intérpretes presentes em determinados espetáculos, os quais, traremos a seguir, por ordem de aparição. São eles: Cláudio Diniz Fontes, Anibal Sampaio Xavier de Oliveira, José Lincoln Naufel, Humberto Campos Diniz, Pedro Estevão Dallara, Moema Barbosa de Souza, Ana Maria Sampaio Xavier de Oliveira, Carmindo Coelho Cruvinel, Wagner José Diniz Silva, Alberto Costa, Maria de Amorim, Lézia Amorim Canêdo, Eni Leandro Borges, Léa Amorim Canêdo, Ivone Barbosa, Gislaine de Ázara, José Carlos Baruffi, Valterli José Alvez, Possidônio Olympio Gonçalves, Sebastião Correia Marins, Ubirajara Teixeira Felisberto, Nilton Machado, Nadya Diniz Fontes, José Godoy Carneiro, Benigno de Alcântara, Flávio Alberto Cascão.

Por se tratar de um registro memorialista, alguns participantes podem não estar presentes na lista anterior, bem como não sabemos ao certo se eram alunos das professoras Zilda e Nilza Diniz ou conhecidos de sua família, amigos etc. De qualquer forma, enquanto membros de um

movimento artístico importante na cidade de Morrinhos, é válido trazermos seus nomes para a presente pesquisa, no intuito de preservar a participação exercida por cada integrante.

Em relação à construção do Teatro Juquinha Diniz, Fontes (1980) destaca que aproximadamente um mês após a morte de Juquinha, em 1972, o projeto teve um andamento importante, quando um antigo membro do Grupo Teatral Juquinha Diniz, o estudante de engenharia Flávio Alberto Cascão, elaborou gratuitamente a planta do edifício teatral com todos os detalhes necessários. Toda a documentação entregue por Flávio foi dirigida à Secretaria de Educação e ao Departamento de Cultura para solicitar apoio na construção do mesmo. Entretanto, a SDLM não recebeu respostas relacionadas ao empreendimento, que só começou a ser construído, de fato, doze anos após a morte de Juquinha.

Dentro da revista comemorativa *Sociedade Dramática e Literária – 42 anos de existência*, publicada em 2009 pela própria instituição, encontramos um texto escrito por Nilza Diniz Silva que relata todos os processos envolvidos na construção do Teatro Juquinha Diniz, envolto de um intenso trabalho por parte dos membros e apoiadores da SDLM, buscando resolver todas as dificuldades que surgiam no meio do caminho. De acordo com Silva (2009, p. 26), o terreno adquirido em 1967 pela Sociedade Dramática e Literária, localizado na Avenida Couto de Magalhães, era impróprio para realizar a obra devido à falta de espaço lateral, algo que só foi resolvido a partir da doação de um lote na Praça do Trabalhador, feita pela Prefeitura da cidade na época. Após isso, Nilza relata uma série de ajudas que a Sociedade recebeu para, então, conseguir construir parte do edifício teatral. Segundo ela,

A Sociedade Dramática pôs-se em campo, utilizando para seu começo o que possuía na Poupança, saídos de peças teatrais e verbas da Prefeitura de 1983 e 1984. Mais importante, trabalhando no sentido de conscientizar a população morrinhense para a concretização de um benefício tão esperado. O resultado veio através de doação de tijolos; arrecadação pelos funcionários do Banco do Brasil; pedágio; campanhas pela Rádio Morrinhos; pelo Leo Clube; Colégio Estadual Sylvio de Mello; rifa de um tourinho PO; leilões de dois bezerros doados; gincana colegial, envolvendo 5 escolas; uma lista de 66 doadores de um dia de pedreiro, durante 3 meses; outra lista com 74 doadores para o mesmo fim e mesmo espaço de tempo; renda dos espetáculos dos patinadores “Os Colibris”, patrocinados pela Sociedade Dramática e Colégio Estadual Sylvio de Mello. Ainda faltava muito. [...] Novos e insistentes pedidos aos governos Estadual e Municipal para o término da construção foram feios, mas sem resultado. Em 1990, após uma parada na construção, a Sociedade recebeu a proposta da Prefeitura para que se ela (Sociedade) lhe doasse o que já fora feito, ela se comprometia a terminar e equipar o Teatro, colocando-o em funcionamento no prazo de dois anos. Atendendo ao Edital de Convocação, os associados se reuniram e concordaram com a proposta, com a condição de se conservar o nome, Juquinha Diniz, e de se respeitar os direitos dos sócios. Somente em 1996 foi feita legalmente a transação, devido a acertos com o INSS; a Sociedade assinou um contrato por 10 anos, que poderia ser prorrogado, passando a administrar o Teatro (Silva, 2009, p. 26, grifo nosso).

Consideramos essa passagem um registro importante sobre a história por trás das obras do Teatro Juquinha Diniz, que demandou um trabalho de anos para chegar em sua conclusão. Hugo Zorzetti (2008) relata justamente essa fase de arrecadação de recursos para a construção do teatro, ao desenvolver sua introdução sobre o legado artístico em Morrinhos, no livro *Memória do Teatro Goiano – Tomo II – A Cena no Interior*. Com o título *Vão Trabalhar, Vagabundos!*, o autor descreve a movimentação feita pela Sociedade Dramática e Literária na Avenida Fernando Barbosa, que liga Morrinhos à Br-153, estrategicamente pensada pelo alto número de veículos e pessoas que ali passavam.

Sob um sol penoso e olhares de julgamento, o grupo se esforçava ao máximo para conseguir a atenção daquele público inóspito, explicando a motivação por trás do pedágio improvisado e garantindo uma ajuda de custo para as obras do edifício teatral. Como se já não estivesse fácil, são atacados verbalmente com os dizeres de ódio “Vão trabalhar, vagabundos!” proferidos por um fazendeiro endinheirado que passava pelo local no momento. Abaixo, alguns trechos escritos por Zorzetti que ilustram melhor toda a situação:

Emoldurados por sorrisos desconfiados, alguns homens e poucas mulheres se punham a parar os carros, entregando-se alegremente ao trabalho difícil de convencer os seus ocupantes a adquirirem um tablóide com notícias sobre a vida cultural do município. O jornalzinho, uma edição modesta contendo poesias, crônicas e reportagens sobre o trabalho daquela equipe, também era peça importante no empenho de angariar fundos para a construção de um teatro. [...] Entre os personagens daquela cena suicida estavam as irmãs Diniz, duas guerreiras incansáveis, sempre disponíveis e cheias de ideias para abraçarem, quaisquer causas artísticas. [...] Mas o sol daquela tarde parecia estar por inteiro a serviço intransigente e meticuloso do obscuro. Uma moeda chorada aqui, uma nota arrependida dali, e a mendicância cultural seguia as trilhas do inferno climático. [...] Então, da janela de uma caminhoneta recém-saída da vitrine, último modelo de uma linhagem nobre de máquinas cobiçadas, proibidas à quase totalidade dos mortais, sai uma cabeça desconhecida, coroada por um chapéu da moda e dotada de uma boca inóspita para berrar com uma indignação política negada aos lesas-pátrias e aos corruptos do pedágio milionário da porta dos cofres públicos: - Vão trabalhar, vagabundos! (Zorzetti, 2008, p. 28-30).

Hoje, o Teatro Juquinha Diniz é um sonho que se tornou realidade, trazendo não só a memória de Juquinha à tona, como, também, a trajetória de luta das irmãs Diniz para que todo o legado artístico em Morrinhos fosse preservado através do edifício. Infelizmente, o tempo não colaborou para que Zilda comemorasse esse sonho realizado de pé, junto de sua irmã, família e membros da SDLM, isso porque a professora faleceu no dia 06 de janeiro de 1984, vítima de um câncer, e as obras viriam a acontecer tempos depois de sua morte. Seus esforços foram muitos, ainda assim, muitas burocracias, negligência por parte de instituições públicas e o desinteresse de uma parte da sociedade morrinhense frente às ações de arrecadação da SDLM impediram esse encontro de Zilda com o seu tão sonhado teatro, acontecer.

Como vimos acima, as obras do Teatro Juquinha Diniz envolveram muitas pessoas ao seu redor para que a construção viesse a fazer parte do cotidiano da cidade. Fontes (1980, p. 56) explicou em seu livro de memórias que a finalidade por trás da construção de um edifício teatral era mais do que propor uma casa de espetáculos, mas, uma casa de cultura em si. Enquanto um espaço físico, o Teatro Juquinha Diniz, a meu ver, tornou-se a principal referência memorial de toda a história cultural e teatral desenvolvida pela família Diniz na cidade. E isso não está ligado apenas ao seu nome em si. Andar pela cidade e avistar o teatro ali, tão de perto, podendo acessar o seu espaço interno quando aberto à população, é uma maneira das pessoas se conectarem a esse legado, mesmo que indiretamente. Mais ainda, o Teatro Juquinha Diniz se tornou a maior defesa contra a corrente de esquecimento que pairou sobre essa história, garantindo a preservação de sua memória para as gerações atuais e futuras.



Foto 11-A
Início da Construção do Teatro Juquinha Diniz

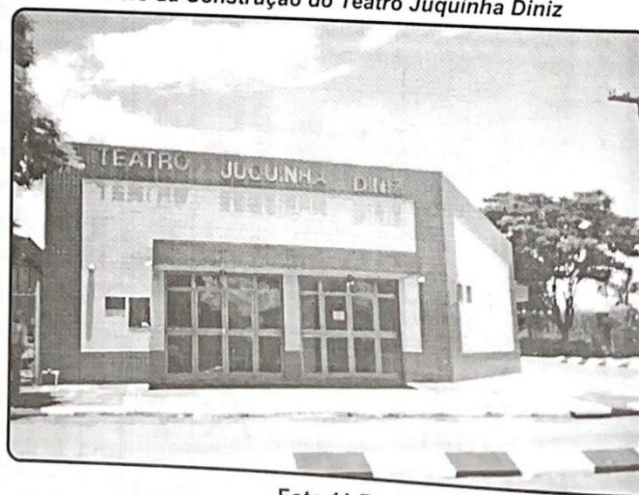


Foto 11-B
Teatro Juquinha Diniz - Hoje
Sonho do pai realizado através do empenho de suas filhas Nilza e Zilda

Figura 10 - Registros da construção e finalização da obra do Teatro Juquinha Diniz (retirado da revista *Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos - 42 anos de existência*, 2009).

2.2.1 A Festa de Arte em Morrinhos: breve contexto

Quando falamos sobre a história do teatro em Morrinhos não podemos deixar de mencionar a presença das Festas de Arte na cidade, outra criação das irmãs Diniz em parceria com a Sociedade Dramática e Literária. De acordo com Fontes (1980), a ideia do evento partiu do princípio de trazer os artistas morrinhenses para apresentarem suas obras durante a festa, fortalecendo o contato da população local com os artistas presentes na cidade. Nas palavras da autora,

A ideia da Festa de Arte nasceu de uma necessidade. A necessidade de mostrar ao povo o que em Morrinhos se fazia mas se guardava quase sempre para apreciação do próprio artista ou, quando muito, para um grupo reduzido de amigos. [...] A princípio pensamos em uma noite de literatura e música morrinhenses, para que os jovens principalmente conhecessem os valores da própria terra. A ideia ganhou vulto à medida que começou a ser divulgada e se chegou à conclusão de que a simples noite litero-musical não bastava. Era necessário também a divulgação da pintura e do desenho [...] (Fontes, 1980, p. 233).

A primeira Festa de Arte foi datada no dia 08 de outubro de 1964, com o título de *Morrinhos Marca Encontro com a Arte*, acontecendo durante dois dias seguidos. Impossível não relacionar essa data ao contexto histórico da época, em que a ditadura civil-militar havia sido recentemente instaurada em todo o Brasil naquele ano. Há poucas menções nas obras da Zilda sobre este acontecimento, o que impossibilita compreendermos se de alguma forma a ditadura impactou nos eventos artísticos realizados na cidade. Todavia, demarcarmos esse contexto permite um entendimento maior sobre o cenário político vigente, bem como os possíveis entraves vividos pelos artistas em suas produções, durante o regime militar.

De acordo com Dallago (2007), em Goiânia, capital do Estado, havia um cenário de muitas perseguições e instabilidades acontecendo, assim como a nível nacional, nos dando possíveis indícios sobre como a ditadura impactava nas cidades interioranas também.

Politicamente, Goiânia vivia o mesmo clima de instabilidade de outras capitais e cidades grandes brasileiras à época: perseguições, prisões, cassações (inclusive com um prefeito eleito, Iris Rezende, cassado em outubro de 69 pelo regime ditatorial), censura à imprensa e as entidades culturais e estudantis. [...] No plano nacional, o país passava por um processo de institucionalização da ordem política autoritária, instalada desde março de 1964, visando a formação de uma ditadura burguesa, com o fortalecimento dos poderes do Executivo e o esvaziamento da representação política em favor da supremacia da representação burocrática (Dallago, 2007, p. 26-27).

Retornando às Festas de Arte, no ano seguinte de sua estreia, o evento aconteceu novamente e em maior número de participação, tanto de artistas quando de espectadores. Nessa

segunda edição, Zilda (1980) explica que havia duas noites, uma voltada para a “Morrinhos de Ontem” e a outra para “Morrinhos de Hoje”, mesclando o passado e o presente da “Cidade dos Pomares”.

A noite dedicada a Morrinhos de Ontem, com show e Festival da Saudade, apresentou cenas do passado da cidade. Abriu-a um desfile de modas inspirado em fotografias tiradas desde 1900 até 1960. Foi um espetáculo muito interessante o desse desfile e que agradou deveras. Quadros rápidos de costumes antigos, dança, teatro, esporte, festa da Pipoca, literatura, eleição e finalizando a dança indígena "arirê cun-cun". Entre um quadro e outro, músicas de Antônio da Faustina, José Lincoln, Frauzino Sobrinho e Waldir Quinta. As composições de Bruno, crônica de Leo Godoy Otero e outros números foram apresentados na noite seguinte, dentro do Festival da Esperança, título de Morrinhos de Hoje (Fontes, 1980, p. 234).

Nessa fala de Fontes (1980) percebemos como era organizada a estrutura do evento nas duas primeiras edições, que se repetia a cada ano no calendário da cidade. Em certos períodos a festa não acontecia devido a problemas de datas ou acúmulos de trabalho, mas, logo retornava no ano seguinte, trazendo mais novidades. Outro detalhe é que a festa não acontecia durante ano político, evitando quaisquer associações do evento com a tomada de algum partido. Assim foi por um longo período. No geral, a Festa de Arte conquistou marcos consideráveis, como, por exemplo, a expansão do evento para outras cidades do Estado, inspirando a criação de duas edições da Festa de Arte na cidade de Itumbiara.

Em seu público, era comum notar a presença de figuras importantes da época, como escritores, poetas e políticos que muito apreciavam o evento, destacando a relevância desses momentos tanto para a cidade de Morrinhos quanto para o entorno do Estado de Goiás. Entre os nomes ressaltados por Zilda (1980) encontramos os de Bernardo Élis, Xavier Junior, e Regina Lacerda. Outro detalhe importante é que as Festas de Arte passaram a ser registradas em revistas, publicadas após o evento. Nessas revistas, que aliás, são fontes importantes para consultarmos dados para a presente pesquisa, encontramos um enorme número de poemas sobre o cotidiano morrinhense, história da cidade, além dos registros relacionados às apresentações artísticas promovidas no evento.

Os espetáculos teatrais construídos por Zilda Diniz e seu grupo de atores marcavam presença, em sua maioria realizada no Jóquei Clube da cidade. Léa Amorim Canêdo, durante a entrevista realizada em 2020, rememora esses momentos:

A dona Zilda gostava de fazer assim. A cada três meses, ela encenava uma peça para ser levada para o público e o povo gostava muito de teatro. Aqui no Jóquei Clube, que deve caber umas [...] 700 pessoas, nós nunca fizemos uma apresentação lá que não estivesse lotado [...] e outra coisa, sempre foi gratuito. A Festa de Arte nunca teve a

intenção de fins lucrativos. Foi sempre mesmo para levar alguma coisa do belo, do bom para as pessoas (Teles, 2020, p. 15).

Ao longo da redação de Fontes (1980), notamos que em determinadas festas houve o apoio financeiro da Prefeitura e, em algumas publicações de revistas, o incentivo do Departamento Estadual de Cultura. De qualquer forma, a maior parte dos custos com a organização do evento era reponsabilidade da Sociedade Dramática e Literária, que se juntava ao apoio da comunidade em determinados anos, quando Zilda menciona que

A VI Festa, de 31 de outubro a 6 de novembro de 1970, sob o patrocínio da Prefeitura Municipal, teve grande apoio do prefeito, Domingos Villefort Orzil. *Não foi, pois, mais necessário recorrer à ajuda do povo para que a festa pudesse continuar existindo* (Fontes, 1980, p. 237 – grifo nosso).

No ano seguinte, em 1971, durante a VII Festa, o Grupo Teatral Juquinha Diniz apresentou a dramaturgia escrita por Zilda, intitulada *Quem Será o Próximo?*. Fontes (1980, p. 241) relembra que a peça foi classificada pelo alvará de censura como proibida para menores de 18 anos, o que chamou bastante a atenção dos espectadores, esgotando os ingressos da apresentação para verificarem o que poderia ter de tão explícito no espetáculo ao receber essa classificação, ainda mais se tratando de uma obra autoral de Zilda. Essa passagem demonstra um retrato do que mencionamos anteriormente, evidenciando possíveis entraves que a ditadura militar ocasionava nas movimentações artísticas da época. Outro registro relacionado a este tópico, remonta a escrita da peça *ELA*, em 1973, quando Zilda destaca ter enviado o seu texto às pressas para a censura, antes de se apresentar no 1º Festival Goiano de Teatro. Além desses relatos, não encontramos outras passagens que destacavam os impactos da ditadura nos eventos culturais e teatrais da cidade.

No ano de 1972, em razão da morte de Juquinha Diniz, a Festa foi cancelada e remarcada para o ano seguinte, que trouxe como grande novidade em sua programação, o *Dia do Morrinhense Ausente*, lembrando a memória de cidadãos murrinhenses já falecidos como forma de homenagearem. A peça *ELA* (1973) também foi apresentada no evento.

Desde 1964, a Festa de Arte foi um dos grandes feitos produzidos pela Sociedade Dramática e Literária, sob a liderança das irmãs Diniz, promovendo a apresentação de diversas obras, além de divulgar autores locais e de outras regiões também. Reportagens em jornais e relatos de personalidades importantes da época destacavam o comprometimento da cidade de Morrinhos com a cultura, como podemos verificar em uma fala de Bernardo Élis para o jornal “O Popular”:

“É preciso reconhecer que essa Festa de Morrinhos é o trabalho mais importante no campo das artes, feito em Goiás. Nem Goiânia tem coisa assim, mal grado seu desenvolvimento, seus recursos de toda natureza, inclusive o bafejo oficial”. (Fontes, 1980, p. 240).

O legado de Zilda Diniz Fontes, como pudemos ver neste capítulo, é marcado por uma constante produção, seja em suas escritas teatrais, literárias, ou em suas movimentações como teatróloga, exercendo várias funções para que suas peças pudessem ser apresentadas com a melhor intenção e entrega possível. Além disso, complementou toda a sua produção artística liderando a organização da Festa de Arte em Morrinhos, responsável por inserir a cidade enquanto um exemplo de representatividade cultural.

Desenvolvendo uma busca rápida na Biblioteca Nacional Digital, encontramos um conjunto de reportagens no jornal *Correio Braziliense*, entre as edições de 1970 a 1979 destacando os eventos das Festas de Arte em Morrinhos, demonstrando, assim, uma ampla divulgação dessas atividades para todo o país. Além disso, na *Revista de Teatro*, publicada pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) em sua edição n.º 432 de novembro de 1979, vemos uma menção à Zilda Diniz Fontes, destacando que,

Zilda Diniz, entre outras coisas, ocupa uma cadeira na Academia Feminina de Letras na Goiânia. Exerce ainda outras e importantes funções. Mas para nós, e com destaque, do Grupo de Teatro Juquinha Diniz, da cidade de Pomares. Principalmente teatro infantil. Diz ela: — O que mais me satisfaz no teatro para crianças é a participação delas próprias. Zilda Diniz promove todos os anos sua Festa de Arte. Além disso Zilda, tendo a seu lado a irmã Nilza, vai agora construir um teatro, que, em Morrinhos, será um importante centro divulgador das artes cênicas. E mesmo com o teatro em construção - já sobre os seus alicerces começou a apresentar o seu primeiro espetáculo. É lógico que com uma peça infantil.

A *Revista de Teatro* foi um importante meio de comunicação da cena teatral no país e, assim como no *Correio Braziliense*, vemos que a Festa de Arte foi um meio para que Zilda e seu legado artístico chegasse a outros lugares, sendo noticiada em veículos de ampla comunicação.

De acordo com registros encontrados em Fontes (1980) e no quadro ilustrativo elaborado por Bento (2019), o evento iniciou em 1964, sendo possível registrar, com precisão, a partir do ano de 1968²². Nas obras mencionadas, são identificadas as festas ocorridas até o ano de 2007.

²² I – Festa de Arte 1964; II – Festa de Arte 1965; III – Festa de Arte 1966; IV – Festa de Arte 1968; V – Festa de Arte 1969; VI – Festa de Arte 1970; VII – Festa de Arte 1971; VIII – Festa de Arte 1972; IX – Festa de Arte 1975; X – Festa de Arte 1976; XI – Festa de Arte 1978; XII – Festa de Arte 1979; XIII – Festa de Arte 1981; XIV – Festa de Arte 1982; XV – Festa de Arte 1984; XVI – Festa de Arte 1990; XVII – Festa de Arte 1991; XVIII – Festa de Arte 1993; XIX – Festa de Arte 1994; XX – Festa de Arte 1995; XXI – Festa de Arte 1996; XXII – Festa de Arte

Devido à falta de fontes, não encontramos indícios precisos sobre as datas e uma quantidade de festas ocorridas nos anos posteriores. De toda forma, o evento permanece no calendário atual de cultura da cidade, tanto que no ano de 2025, durante a 42ª Festa de Arte, tive a oportunidade de apresentar o espetáculo *ELA (2025)* na programação do evento.

Nas palavras de Fontes (1980),

Em 1964, quando programamos aquele "Morrinhos Marca Encontro com a Arte", longe estávamos de imaginar que haveria fôlego bastante para novos encontros se repetirem tantas vezes nos anos vindouros; que ele tomaria as proporções que tomou, exigindo um número cada vez maior de pessoas na sua organização. Muita coisa foi mostrada nas exposições e se deu oportunidade a quem tem pendor artístico de tornar conhecidos os seus trabalhos. Se mais não se fez é que não houve condições para fazê-lo. Dizemos, pois: Foi longo e difícil o caminho percorrido. Mas valeu a pena percorrê-lo. Nem a incompreensão, nem as críticas destrutivas conseguiram afastar-nos do objetivo proposto. *Tivemos um lar de amor à arte e de amor à nossa terra, crescemos ouvindo falar em trabalho e dedicação, em dar ao invés de receber. Por isso fomos em frente. Com a convicção de estar construindo algo melhor para a juventude que educamos* (Fontes, 1980, p. 250-251 – grifo nosso).

No encerramento de sua obra memorialista, Zilda ressalta os laços familiares enquanto fonte de inspiração para todo o legado artístico construído na cidade de Morrinhos. As Festas de Arte, sem dúvidas, foi mais um dos projetos de vida que as irmãs Diniz se propuseram a construir, dentre tantos outros, que contribuíram para a formação cultural da cidade e do Estado de Goiás como um todo. Não podemos deixar de mencionar, também, as montagens do Grupo Teatral Juquinha Diniz e as dramaturgias de Zilda, que chegaram em tantas pessoas durante os anos de trabalho intensivo para produzir e se fazer teatro.

Para finalizar este capítulo e sua trajetória de vida (ou, pensando bem: trajetória no teatro), traremos uma memória escrita por Zilda (1980) retratando o período em que precisou se afastar de suas atividades artísticas para se dedicar a outros afazeres de sua vida pessoal, logo depois da conclusão do ciclo de apresentações da peça *ELA (1973)*. Trata-se de uma ligação recebida pela professora, de uma criança chamada Andréia, que perguntava quando Zilda voltaria a fazer mais teatro, pois ansiava por mais apresentações.

Um dia o telefone tocou e fui atender. Uma vizinha meiga de criança se fez ouvir do outro lado do fio:

- Eu queria falar com a Da. Zilda.
- É ela que está falando – respondi.
- Ah, é a senhora?
- É.

1997; XXIII – Festa de Arte 1998; XXIV – Festa de Arte 1999; XV – Festa de Arte 2000; XXVI – Festa de Arte 2001; XXVII – Festa de Arte 2002; XVIII – Festa de Arte 2003; XXIX – Festa de Arte 2005; XXX – Festa de Arte 2006; XXXI – Festa de Arte 2007.

- Eu queria perguntar uma coisa – disse a vizinha.
 - Pode perguntar. O que é?
 - Quando é que a senhora vai fazer mais teatro para as crianças?
 - Quem está falando? – indaguei curiosa.
 - É a Andréia.
 - Andréia? – perguntei buscando na memória lembrar que Andréia eu conhecia. A vizinha esclareceu:
 - É a Andréia, filha do Mário Borges.
 - Ah, Andréia. Você gosta de teatro?
 - Eu gosto muito. Sabe? Eu fui lá no Jóquei.
 - E achou bom? – quis saber.
 - Bacana. Eu queria mais teatro. Quando é que a senhora vai fazer?
 - Com essa vizinha, Andréia, – disse eu – quem pode negar alguma coisa a você? Pode esperar que nós vamos ensaiar outra peça para as crianças.
- Andréia agradeceu e desligou. No dia seguinte fiquei sabendo que ela, mal colocara o telefone no gancho, disse aos pais:
- Eu estava telefonando para a Da. Zilda, pedindo para fazer mais teatro. Sabe, mamãe, que ela nem sorriu pra mim?
- Não sei como Andréia seria capaz de me ver sorrir no telefone. Entretanto, a sua observação, bem como o pedido, tão espontâneos ambos para uma criança de sua idade, me pegaram de surpresa e me deixaram aquela sensação gostosa que perdurou por muitos dias. *É por essa razão que a gente vai continuando. Vai fabricando tempo do pouco tempo que a vida de hoje deixa.* Não se pode resistir a apelos como o de Andréia, como os de Fabiana, a garotinha de Zélia Canêdo, *ambas ardorosas admiradoras das peças que tanto trabalho dão, mas que com tanto amor são levadas até elas* (Fontes, 1980, p. 123-124 – grifo nosso).

São relatos como esses de Andréia e de tantos outros visitantes assíduos dos espetáculos teatrais produzidos pelo Grupo Teatral Juquinha Diniz, que demonstram a força que essas atividades artísticas tiveram na sociedade da época. Um teatro feito pelas mãos de pessoas que davam o melhor de si para construí-lo, formando plateias e possibilitando que a arte integrasse o cotidiano da população.

A partir da leitura das obras de Fontes (1980 e 2023), Zorzetti (2008) e Bento (2019), pudemos trazer elementos suficientes para traçar uma cronologia de acontecimentos, mesclando vida e obra da artista morrinhense e protagonista de sua cena local, Zilda Diniz Fontes. Através das discussões propostas inicialmente no presente trabalho, mediante o acesso a autores pertencentes ao campo historiográfico, procuramos desenvolver uma análise biográfica e memorialista de Zilda que perpassasse pelas várias fases de sua história pessoal e, também, das produções artísticas que construiu entre os anos de 1960 e 1980, preservando a sua escrita da maneira com que foi relatada, ao mesmo tempo que tensionamos determinados eixos na intenção de promover uma maior abertura das reflexões feitas.



intervalo:

QUANDO O
LOCAL SE FAZ
PRESENTE

Certa vez me disseram que a dissertação de mestrado é um compilado ou mesmo um relatório completo sobre todas as vivências estabelecidas durante a permanência no Programa de Pós-Graduação e que, naturalmente, o corpo do trabalho nunca permanece o mesmo daquilo que imaginamos em nossos projetos de pesquisa. A partir do momento que iniciei os estudos na disciplina *História e História Local: identidades, memórias e potencialidades de pesquisa* no Programa de Pós-Graduação em História da UFG, durante o primeiro semestre letivo de 2024, tive a certeza de que, em algum momento, precisaria inserir uma discussão dos materiais lidos ao longo de seu curso, por contribuir em grande parte com o que estamos estudando nesta dissertação.

Sendo assim, antes de prosseguirmos para o terceiro ato e analisar os textos teatrais de Zilda Diniz, com destaque para sua peça *ELA* (1973), consideramos trazer o que vamos chamar aqui de costura e arremate final, um momento dedicado à mescla do que foi desenvolvido no segundo ato com as discussões sobre a noção de História Local. Essa necessidade surgiu a partir do momento em que identificamos a presença de múltiplos locais permeados pelo presente estudo e em como poderíamos suscitar algumas reflexões em torno dessa noção, que é tão importante e, ao mesmo tempo, tão desconsiderada em estudos históricos, a partir do que foi observado durante a disciplina.

Essa argumentação até poderia ser inserida no primeiro ato desta pesquisa, onde dedicamos boa parte do texto ao desenvolvimento de uma fundamentação teórica dentro das noções de memória, biografia e obras memorialistas. Entretanto, inseri-la nesse momento, após analisarmos as atividades teatrais ocorridas em Morrinhos no período de Juquinha e de Zilda Diniz, surtirá um efeito mais efetivo por já termos conhecido a trajetória desses personagens, tão importantes na formação teatral da cidade e, assim, facilitando nos levantamentos feitos até aqui.

A partir das leituras realizadas em sala, observamos que esta dissertação traz três maneiras diferentes de se pensar o local, sendo o primeiro, o local voltado para as histórias de vida, o segundo, para o viés da instituição e, por fim, o local em torno da cidade. De acordo com Márcia de Almeida Gonçalves, no texto *História Local: O reconhecimento da identidade pelo caminho da insignificância* (2007, p. 177), a história local

é, em intrínseca complementaridade, conjunto de experiências de sujeitos em um lugar e, também, o conhecimento sobre o conjunto dessas experiências. [...] Nesses termos, o local seria um recorte eleito por aquele que desejasse refletir sobre as experiências de sujeitos humanos em espaços sociais delimitados [...].

Em sua escrita, Gonçalves (2007) discute sobre a história local de uma maneira mais didática, corroborando para a sua devida compreensão. Todavia, a autora traz, especificamente nessa obra, uma relação do local com a consciência histórica, conceito muito problematizado nos estudos históricos e que, muitas vezes, é adaptado para o chamado pensamento histórico. De qualquer forma, mesmo que sua escrita traga essas ressalvas, até mesmo pelo fato de ter sido publicada em 2007, ou seja, muitos desdobramentos aconteceram até então, sua abordagem mais explicativa contribuiu para o entendimento e melhor aplicabilidade da História Local nos meandros desta pesquisa.

Ainda de acordo com Gonçalves (2007), muitas vezes o local é pensado somente no sentido espacial, ou seja, dentro de uma compreensão geográfica, ou até mesmo biológica e matemática. Entretanto, utilizando as reflexões propostas por Alain Bourdin, no livro *A questão local*, a autora sugere que o local possibilita um campo diverso de análise e que vai muito além de uma demarcação espacial, ou seja:

O local pode ser associado a uma aldeia, a uma cidade, a um bairro, a uma instituição – escolas, universidades, hospitais –, e, como escolha por vezes recorrente, a um espaço político-administrativo, como distritos, freguesias, paróquias, municipalidades (Gonçalves, 2007, p. 177).

Foi nesse momento que entendi os diferentes locais compreendidos na presente pesquisa e como cada um possui as suas determinadas particularidades e, também, complementaridades. Em primeiro plano, temos um panorama em torno dos sujeitos e suas respectivas histórias de vida, através do estudo da vida e obra de Zilda Diniz Fontes, nosso eixo principal de análise, seguido pela trajetória de seu pai, Juquinha Diniz, enquanto pioneiro da cena teatral morrinhense, ambos representando um primeiro indício do conceito de local.

Logo em seguida, pensamos o local enquanto uma instituição, através da Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos, erguida por Juquinha, inicialmente, e gerida pelas irmãs Diniz logo mais à frente de sua trajetória. Nesse sentido, a SDLM foi o local onde todas essas atividades artísticas se desenvolveram, enquanto um suporte técnico, institucional e apoio geral para o teatro construído na comunidade. Já a cidade de Morrinhos se localiza na perspectiva de local enquanto um espaço mais amplo, territorial, responsável por concentrar todo esse movimento artístico junto a seus respectivos líderes, que impactaram na vivência da comunidade e em sua formação cultural.

Todavia, ao identificarmos esses diferentes locais e ressaltá-los aqui, nessa costura, não podemos evitar algumas problematizações importantes com que certos historiadores dialogam

em seus respectivos trabalhos, nos fazendo pensar sobre as métricas estabelecidas para dizer se uma história é local ou não e do porquê fazer essas demarcações. Erinaldo Cavalcanti (2018, p. 286) propõe algumas perguntas norteadoras para essa questão, inferindo do porquê e “o que definir como “local”? Com base em quê? Quais os critérios usados para instituir como história local a história que praticamos?”.

Questionamentos como esses são comuns no campo da História e muitos se concentram justamente no intuito de problematizar a real necessidade de criar adjetivos e conceitos distintos quando, no final, todas as análises poderiam ser encaixadas enquanto História, de modo mais amplo. Ou seja, o que eu demarco como História Local não poderia simplesmente ser um estudo histórico? Nesse caso, por que seria necessário inserir a palavra local aqui? O mesmo poderia acontecer com a História Cultural, Nacional e por aí vai.

Essa percepção, além de estar presente nos textos estudados, também se manteve em pauta nas discussões em sala. José D’Assunção Barros (2013), ao tratar sobre *O Lugar da História Local*, traz uma reflexão que colabora para esse questionamento, demonstrando que o local está presente em todas as pesquisas históricas e não somente nos estudos que demarcam o local em si. “Quando se diz que “Toda história é local”, pretende-se lembrar a todos que, assim como toda história é pronunciada de um certo momento no tempo, qualquer história é produzida também a partir de um lugar” (Barros, 2013, p. 11).

A partir das perguntas norteadoras propostas por Cavalcanti (2018), outra indagação surgiu, nos fazendo pensar se tudo aquilo que definimos enquanto local, de fato, está restrito a aquele tempo e/ou espaço. Para isso, voltamos o olhar para a trajetória de Zilda Diniz, procurando relacionar todos esses pontos. Logo de início, entendemos que não seria possível restringir o seu legado no teatro somente à Sociedade Dramática e Literária ou à cidade de Morrinhos em si, pois, de acordo com as pesquisas feitas e a partir do que vimos no segundo ato desta dissertação, Zilda conseguiu expandir as atividades teatrais produzidas na cidade para outros locais, seja nos festivais e apresentações feitas dentro do Estado, ou nas publicações em revistas e jornais importantes da época e de repercussão nacional, como o *Correio Braziliense* e a *Revista de Teatro*, publicizando todo o seu legado artístico para vários Estados no país. Além disso, durante as apresentações dos seus espetáculos, Zilda e o seu grupo de teatro esteve em contato com um público diverso, tanto de regiões, como de culturas e formações distintas. Tudo isso demonstra a expansão que o seu trabalho obteve, rompendo inúmeras fronteiras.

Tendo esse entendimento, salientamos que o local não é inserido nessa pesquisa com o intuito de delimitação e restrição, entretanto, sua utilização acontece justamente pela importância de valorizar histórias que não possuem o mesmo destaque daquelas que remontam

sobre temas popularmente conhecidos, ou, pesquisas provenientes de grandes metrópoles, propagadas em nosso cotidiano como referências principais sobre determinados temas.

Sendo assim, ao trazer as atividades teatrais ocorridas na cidade de Morrinhos relacionando o legado artístico de Zilda Diniz Fontes, buscamos gerar novas discussões sobre o fazer teatral em nosso país, abrindo espaço para narrativas e sujeitos negligenciados dos campos de pesquisa e conhecimento histórico, mas que, em suma, fornecem uma extensa contribuição a partir de suas vivências e trabalhos desenvolvidos. Para isso, delimitamos o conceito de local entendendo-o como uma bússola, orientando certos trajetos nessa pesquisa, e não como uma afirmação de que os sujeitos aqui mencionados se concentram ou se restringem a apenas um determinado lugar.

Barros (2013) dialoga sobre esse assunto ao propor que, em muitos momentos, os espaços acadêmicos contribuem para o enfraquecimento da discussão sobre o local, interferindo na maneira com que esses estudos são compreendidos e recebidos em grandes centros, por exemplo. De acordo com o autor,

Não é raro verificar que as instituições de saber e a Academia frequentemente se apropriam dos campos históricos com vistas a marcar posições na territorialidade acadêmica, hierarquizar o saber, ou impor um determinado modelo de divisão do trabalho intelectual.[...] Insinua-se muito a ideia de que os “grandes temas”, no sentido incorreto de temáticas de caráter mais geral ou que se voltam para realidades mais amplas, “não locais”, devem ser pesquisados por determinadas universidades, e não por outras; ou de que outras universidades devem tomar a seu cargo a “História Local”, mais especificamente a história das localidades nas quais se assentam. Hierarquizar campos históricos, e, mais ainda, instituições de pesquisa, é evidentemente uma falácia. *Nem a “História Local” é um saber menor, e nem existem “universidades periféricas” que devem se dedicar a esta ou àquela modalidade temática, enquanto as “universidades centrais” se ocupam de “saberes maiores”* (Barros, 2013, p. 36-37 – grifo nosso).

Outra perspectiva proposta por esta dissertação, ao se fundamentar no conceito da História Local, é no entendimento de que toda narrativa local se encontra indissociável de uma esfera global. Essa discussão esteve recorrentemente presente em sala quando, em determinado momento, o Prof. Dr. Cristiano Nicolini nos trouxe o termo glocalização, identificado na teoria do sociólogo Stuart Hall, para ilustrar a relação do local com o global. Isso contribui para a reflexão proposta anteriormente, em evitarmos o uso da noção de local enquanto um espaço restrito, mas, como possibilidades diversas de interpretações e relações com outras esferas.

Um cuidado com o qual a presente pesquisa buscou orientar-se foi em relação às fontes utilizadas para compreender fatos históricos importantes, por exemplo: a constituição da cidade de Morrinhos, as análises sobre a biografia e obra de Juquinha e Zilda Diniz Fontes, bem como

os trabalhos artísticos apresentados na cidade e fora dela. Mesmo utilizando de dissertações de mestrado e livros pautados por um rigor científico presente em trabalhos acadêmicos, nossa principal fonte de análise veio a partir de obras memorialistas, onde o sujeito descreve o seu olhar para a história. História essa que vivenciou e participou, influenciando em suas percepções e escrita. Cavalcanti (2018) demonstra que esse é um aspecto comum dentro da História Local, ou seja,

os trabalhos que versam acerca da história local – no ensino ou na pesquisa (ou ambos) – fazem uso recorrente da memória. Nessa perspectiva, demonstram que a história local e a memória se encontram interconectadas, sobretudo quando esta se constitui como fonte documental e/ou objeto de pesquisa daquela (Cavalcanti, 2018, p. 279).

Pensando nesse sentido, buscamos produzir uma análise que abrisse portas para múltiplas interpretações, a partir dos materiais encontrados nas fontes de pesquisa que, em suma, estavam alicerçadas sob o eixo da memória. Dessa forma, elaboramos considerações importantes, como quando identificamos questões sociais, de núcleos onde Zilda se inseria economicamente e socialmente, ou quando observamos possíveis visões elitizadas sobre o público que frequentava as apresentações teatrais na cidade. Além disso, não podemos deixar de ressaltar a repetição de uma história linear presente na obra de Zilda, reforçando figuras de poder e famílias de posses enquanto protagonistas na formação de Morrinhos, com seus respectivos coronéis.

Em se tratando da História Local, Cavalcanti (2018) explica que essa é uma necessidade intrínseca a qual precisamos nos atentar, buscando a não repetição de uma história marcada por figuras de poder e elites, mas, por outro lado, dando vozes para outras perspectivas da história, abrangendo pessoas, relatos e lugares não hegemônicos, que não possuem o mesmo espaço e destaque dentro do fazer histórico. No caso de Morrinhos, infelizmente, não conseguimos encontrar fontes que fugissem dessa história constituída apenas por coronéis e pessoas influentes da comunidade na época. Porém, reconhecemos tal necessidade, mesmo que os limites de tempo e de materiais impeçam a sua concretização. De acordo com Cavalcanti (2018, p. 277), precisamos tomar

cuidados para evitar que a história local não reproduza em escala menor a mesma narrativa de uma história feita pelos “grandes” e “importantes” personagens do poder político e das classes dominantes locais. Nesse sentido, é importante que a história local não se limite a reproduzir, em dimensões micro, o estudo da vida e das atividades de prefeitos e demais autoridades de determinado lugar, por exemplo.

Dessa maneira, propomos um diálogo sobre a constituição da cidade de Morrinhos com foco na comunidade e não em figuras de poder. Mesmo concordando em relação à importância

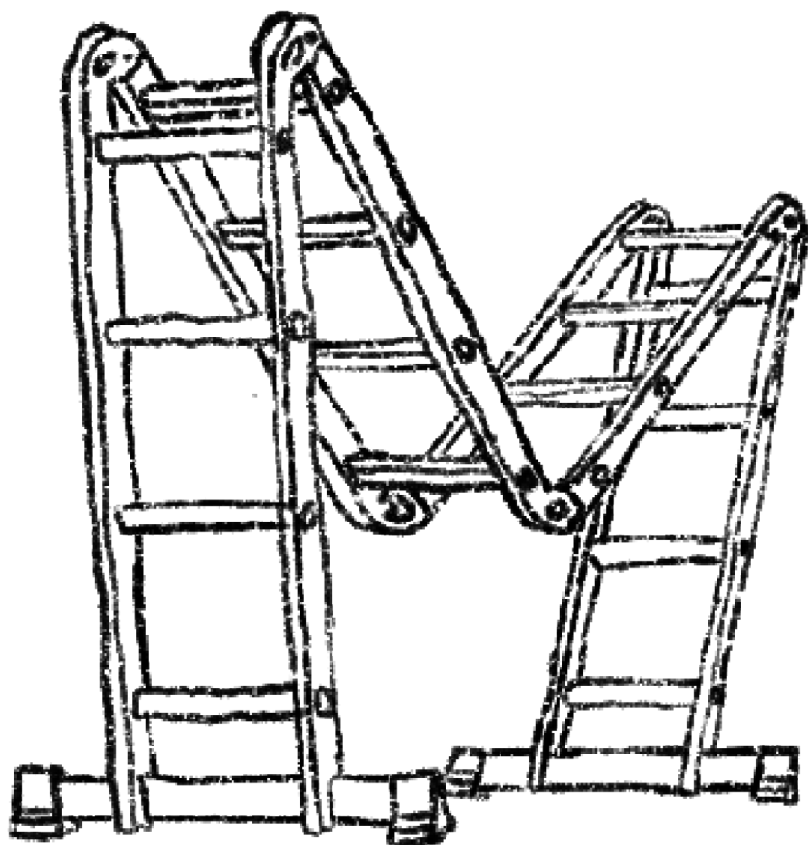
de certos personagens para o avanço político e econômico da cidade ao longo das décadas e até ressaltando alguns fragmentos dessa cronologia, nosso foco partiu da comunidade enquanto protagonista do seu tempo, levantando questões sociais e movimentações culturais que remontam ao surgimento das primeiras atividades teatrais encontradas em Morrinhos.

Nessa costura, tentamos abarcar mais um conceito importante presente no campo da História, tecendo discussões pontuais relacionadas à História Local por meio de autores que pesquisam sobre o tema e que contribuíram nos estudos desenvolvidos na disciplina *História e História Local* do Programa de Pós-Graduação em História. Nosso intuito foi o de aplicar uma parte desse conteúdo junto à elaboração do segundo ato desta dissertação, identificando possíveis relações com as atividades artísticas produzidas em Morrinhos tanto no período de Juquinha quanto de Zilda Diniz.

No próximo capítulo, daremos um enfoque para os textos teatrais escritos por Zilda, principalmente em sua peça *ELA* (1973), fundamentando-se através de discussões sobre a análise de textos dramáticos e da interpretação teatral. Além disso, traremos uma elaboração das etapas vivenciadas no processo de montagem da peça em questão, por meio dos escritos realizados em diário de bordo e reflexões pessoais acerca dos procedimentos utilizados nos ensaios para chegar até a conclusão da obra.

terceiro ato:

DO TEXTO A CENA



3. Um estudo dos textos teatrais de Zilda Diniz: o encontro com *ELA* (1973)

Além de dirigir espetáculos e movimentar tantos outros aspectos da cultura morrinhense, observamos nos capítulos anteriores que Zilda Diniz foi autora de muitas peças de teatro. De acordo com os estudos realizados em sua obra memorialista e das informações encontradas na dissertação de Alline Rodrigues Bento (2019), a professora escreveu um total de nove textos dramáticos, entre os anos de 1960 e 1980, tendo dirigido oito deles. A escrita de Zilda foi permeada por um conjunto de temas específicos, como veremos adiante:

Peças com temáticas familiares e de gênero, retratando dilemas entre pais e filhos, além da figura da mulher na sociedade.

Por quê? (1968)
Tudo na vida tem seu preço (1969)
Quem será o próximo? (1970)

Peças com temáticas ambientais, ressaltando a importância do cuidado diário com o meio ambiente.

* *Cheretildo Tildo* (1978)
* *Socorro, macaco palhação!* (1979)

Peças com temáticas sociais, envolvendo assuntos políticos e urgentes como guerras, desigualdades e preconceitos.

Ela (1973)
Com estas mãos (meados de 1980)
** *A comandante* (1981)
Os invasores (1982)

* Peças infantis

** Peça de Fantoche

Utilizamos o quadro feito por Bento (2019, p. 104) como exemplo para a criação desse mapa²³. Todas as obras estão datilografadas e são de acervo familiar, por isso, não podem ser divulgadas na íntegra. Flávio Diniz, filho de Zilda, comentou do seu desejo em publicá-las

²³ Em Bento (2019, p. 104), a autora propõe as seguintes descrições: Tema 1 – Família e Mulher: problemas vivenciados na família; retratação de constituições familiares diferentes do modelo patriarcal; preconceitos e discriminações sociais sofridas pelas mulheres; Tema 2 – Social: sofrimentos causados por conflitos sociais (“guerra”), desigualdade e preconceitos sociais; Tema 3 – Ambiental: proteção à fauna e a flora e a importância da relação de proteção entre homem e natureza.

futuramente, para que não seja só mais um material guardado e perdido no tempo. Felizmente consegui ter acesso a esses arquivos, podendo apresentar um pouco de cada texto a seguir. Porém, não entraremos em detalhes específicos das nove peças. Como foi proposto no projeto de pesquisa inicialmente, faremos uma leitura mais detalhada de três obras da autora, visando observar as suas características enquanto dramaturga, ou seja, qual era o tipo de escrita desenvolvida por Zilda, bem como suas nuances criativas na elaboração de cada história. Zilda tinha um jeito específico de escrever para o teatro? Seus personagens compartilhavam de características parecidas? Qual era a sua identidade enquanto dramaturga? São questões norteadoras que utilizaremos daqui a diante.

No universo teatral criado por Zilda Diniz, encontramos uma vasta aplicação de temas e personagens complexos, localizados em tempos e ambientes distintos. São histórias que, ao mesmo tempo que nos aproximam enquanto indivíduos, nos levam para diferentes interpretações de um mesmo fato, instigando o nosso pensar criativamente. Nesse sentido, foi difícil escolher somente três de suas obras para trabalharmos mais detalhadamente. Em todo caso, optamos pelas peças: *Por quê?* (1968), *Cheretildo Tildo!* (1978) e *ELA* (1973). O critério definido para tais escolhas partiu da necessidade de abranger cada uma das três temáticas tratadas por Zilda em sua escrita, seguindo a divisão proposta por Bento (2019). Dessa maneira, teremos um melhor entendimento sobre como a professora enxergava essas discussões familiares, sociais e ambientais, bem como suas opiniões sobre os assuntos.

Antes de começar as análises, primeiro, faremos uma rápida introdução sobre as narrativas presentes em *Tudo na vida tem seu preço* (1969), *Quem será o próximo?* (1970), *Socorro, Macaco Palhação!* (1979), *Com essas mãos* (meados de 1980), *A Comandante* (1981) e *Os invasores* (1982). Dedicamos um momento para as seguintes obras de Zilda fornecerá respostas ainda mais completas para as perguntas motivadoras deste capítulo, auxiliando em nosso entendimento sobre as características empregadas pela professora na elaboração de seus textos dramáticos.

Visando expandir as discussões provenientes da análise de cada obra, empregaremos as considerações feitas por David Ball, em seu livro *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais* (2020), por contribuírem em grande parte com o que estamos trabalhando neste ato. Desde o princípio, Ball (2020) nos direciona por um conjunto percepções quando se trata de analisar um texto teatral, sobretudo, de como ampliar nossa leitura para detalhes que, muitas vezes, soam imperceptíveis. Para isso, o autor utiliza de *Hamlet*, clássica obra do poeta e dramaturgo William Shakespeare, como exemplo de suas considerações. Nas palavras de Michael Langham,

Examinar o conteúdo deste pequeno livro é como examinar o conteúdo da caixa de ferramentas de um dramaturgo, com a intenção de descobrir os instrumentos específicos de sua arte. Para quem se inicia na leitura de peças de teatro *Para Trás e Para Frente* oferece métodos de tal modo abrangentes, que incorporam tudo que é realmente útil à leitura de peças (Ball, 2020, p. 14).

Uma peça de teatro é, intrinsecamente, uma sequência de ações, onde um primeiro evento desencadeia em outro evento, assim, sucessivamente. Nesse sentido, é interessante perceber que o segundo evento passa a ser a ação primeira de outra vindoura. “A ação ocorre, quando acontece algo que faz com que, ou permite que, uma outra coisa aconteça. A ação são “duas coisas acontecendo”; uma conduzindo a outra” (Ball, 2020, p. 23). Outro entendimento proposto por Ball (2020, p. 131) refere-se à releitura da obra, quantas vezes for preciso, para que suas nuances fiquem cada vez mais claras em nosso processo interpretativo, pois, “uma única leitura da peça nem chega a arranhar sua superfície”. De fato, acessar os textos teatrais de Zilda Diniz com recorrência facilitou nossa percepção sobre as características da professora enquanto dramaturga, bem como a estrutura de ação proposta em cada narrativa e que, ao longo desse capítulo, tentaremos relacionar com mais precisão.

Os escritos de Nilza Diniz Silva no livro *A Poética de Zilda Diniz Fontes* (2011), será uma bússola durante esse percurso, devido a todas as nuances pinceladas por Nilza em torno do processo artístico e literário de sua irmã, sobretudo por ter tido um contato direto com a professora, desde a infância até a vida adulta. De antemão, Nilza (2011, p. 07) nos informa que o teatro era o eixo condutor de Zilda e que conseguia conciliar bem as escritas de suas peças com as escritas poéticas:

a predileção de Zilda Diniz Fontes pelo texto teatral, ou melhor, pelo teatro em si, escrevendo, produzindo e dirigindo, não a impediu de trabalhar em composições poéticas. Uma poesia clara, impregnada de sentimentos. Mesmo nas peças teatrais que escreveu, nos contos, mensagens e em várias crônicas, o tom poético se faz sentir.

Não importa para qual segmento artístico seria, nem para o tipo de público que escrevia, em cada trabalho, encontramos um fragmento de Zilda, uma parte de sua história. Era na arte que Zilda refletia sobre o mundo e suas urgências, não tinha medo de se posicionar. Compreendia o seu fazer artístico como um local de diálogo e aprendizado, abrindo espaço para novas descobertas. Depois de todos os anos de pesquisa e da possibilidade de acessar suas obras, verificamos o quanto isso se afirma por si só, pelo fato de sua escrita permanecer coerente com o tempo presente, como veremos a seguir nas nove peças de teatro que escreveu.

3.1. Uma rápida passagem pelas peças *Tudo na vida tem seu preço*, *Quem será o próximo?*, *Socorro*, *Macaco Palhaço!*, *Com estas mãos*, *A Comandante* e *Os invasores*

3.1.1. Tudo na Vida Tem o seu Preço

Ano: 1969

Gênero: Drama (em 3 atos)

Número de personagens: 5 (Adriano, Madalena, Dalva, Laíce, Rui)

A segunda peça escrita por Zilda foi no ano de 1969, com o texto *Tudo na Vida tem o seu Preço* trazendo, como discussão principal da trama, a difícil relação entre pais e filhos, principalmente quando segredos do passado passam a interferir na dinâmica de relacionamento das personagens. Estamos falando de um drama dividido em três atos, em que somos introduzidos à família de Madalena, Adriano e Laíce, esposa, marido e filha. Madalena é uma mulher que sempre sonhou em ser mãe, mesmo não podendo engravidar. Isso era um assunto recorrente no seu cotidiano, fazendo com que o marido Adriano e sua melhor amiga Dalva, lhe acolhessem quando seu dia fosse acometido por uma tristeza profunda, devido ao impacto emocional que o fato lhe causava.

Ainda no primeiro ato, Dalva conhece a história de uma mãe que, em razão dos problemas enfrentados com os pais no interior, resolve dar o seu bebê recém-nascido para uma família que aceitasse cuidar da criança. Madalena não pensou duas vezes depois de ouvir a proposta de Dalva, para que ela e Adriano adotassem o bebê. Assim, Madalena finalmente tem a oportunidade de ser mãe, juntamente com o apoio do marido, que aceitou toda a ideia.

Depois de se passar 15 anos, no segundo ato, somos apresentados a Laíce, uma adolescente rebelde que nunca se contentou com a realidade social que tem, culpando os pais por todos os problemas possíveis. Laíce é uma personagem que se compara constantemente com os seus amigos, pensando sempre em como ser melhor do que todos, ou pelo menos, aparentar ser.

Laíce – Está cansado de saber que para mim não é consolo. Que me importa se os outros não tem comida ou roupa? O que me interessa é eu ter o que desejo. As filhas da tia Lídia tem roupas lindas, joias caras, passam férias fora todo ano, e eu?

(Fontes, 1969, p. 10).

Adriano culpa Madalena pelo mau comportamento de Laíce, devido aos carinhos e regalias excessivas empregadas pela esposa. Como Madalena e Adriano nunca contaram para Laíce sobre a sua adoção, a moça acaba descobrindo tudo por meio de terceiros, estremecendo ainda mais a relação de ambos, principalmente por acreditar que os pais foram desonestos em

não contar a verdade. Dessa forma, somos transportados a profundas discussões entre mãe, pai e filha, levantando questionamentos importantes sobre como agir diante de impasses tão grandes como esse, sobretudo quando a proteção excessiva pode ocasionar o efeito contrário na trajetória de uma pessoa.

Tudo na Vida tem seu Preço (1969) não encerra com um final feliz, deixando tudo resolvido e em seu devido lugar. Pelo contrário, encerra no momento do ápice, em que a verdade se estabelece, deixando o público livre para digerir o que acabou de assistir e criar seus próprios raciocínios. Além disso, a obra traz à tona discussões sociais pertinentes para a época, associadas às vivências dos jovens e, principalmente, para as trajetórias femininas na adolescência, envolvendo a descoberta sexual e sua respectiva educação sobre o assunto, como podemos perceber no diálogo a seguir:

Madalena – (Chegando perto dela) que livro é este que você está lendo? (Laíce tenta escondê-lo mas Madalena é mais rápida que ela e tira-lhe o livro da mão. Olha-o e passa as páginas) Como tem coragem de ler uma droga dessas?

Laíce – (levanta-se num salto e procura recuperar o livro) Não é droga. Me dê o livro, mamãe.

Madalena – Não senhora. Vou guardar para mostrar ao seu pai.

Laíce – Já vai encher o ouvido dele.

Madalena – Seu pai precisa saber que você anda lendo.

Laíce – A senhora é uma mulher antiquada. Não compreende a mentalidade dos jovens. Que mal faz eu ler esse livro?

Madalena – Ele não vale nada. É imoral.

Laíce – Para a senhora tudo que se relaciona com sexo é imoral. Já se foi o tempo em que a gente tinha que ser ignorante. Hoje a moça é livre conhece a vida, os problemas sexuais.

Madalena – Eu não sou contra a educação sexual, menina. Mas você não tá procurando nada disso. Está procurando imoralidade, pornografia, porque aí só há isto. Nada que se aproveite.

(Fontes, 1969, p. 09).

Ciclos de amizades que podem influenciar tanto positivamente quanto negativamente e o uso precoce de drogas são outros assuntos recorrentes na obra, além de destacar, também, sobre como a sociedade é cruel em relação às atitudes e decisões tomadas por mulheres, inclusive, destacando que muitas dessas repressões partem, primeiramente, de outras mulheres.

Dalva – Foi a Lídia que comentou o fato. Ela tinha ido procurar o marido no hospital e viu uma moça com uma criança nos braços. A moça acabava de ter alta no hospital e não queria levar a criança. Tinha sido um custo para as enfermeiras fazê-la pegar a filha. Quando viu Lídia, começou a chorar desesperada, pedindo a ela que ficasse com a menina por amor de Deus.

Madalena – Mas por quê?

Dalva – Precisava voltar para a terra dela e os pais ignoram o que aconteceu. É gente severa demais. Não perdoam uma mãe solteira.

Madalena – Que culpa tem a criança disso?

Dalva – Nenhuma, Lana, mas você sabe como são essas coisas. A sociedade...

Madalena – (cortando) Não perdoa a mulher que erra. E nesse caso sacrifica-se uma criança que não pediu para nascer.

Adriano – As maiores culpadas disso são as mulheres.

Madalena – Adriano!

Adriano – É verdade, Madalena. Se houvesse solidariedade entre elas, a situação seria outra.

Dalva – Felizmente a verdade é essa. A mulher é a primeira a atirar lama nas companheiras.

(Fontes, 1969, p. 06-07).

Mesmo que a fala tenha sido feita por homem, no caso, pelo personagem Adriano, o que cabe várias ressalvas, sobretudo, de uma visão machista dentro do discurso, não poderíamos deixar de pontuar que a escrita da Zilda (1969) se alinha com as circunstâncias atuais em nossa sociedade. Isso demonstra um comprometimento do seu olhar com aquilo que era urgente no seu tempo, algo que está diretamente ligado à maneira com que o(a) dramaturgo(a) observa e produz a sua escrita, demonstrando um posicionamento frente às inúmeras questões vigentes.

E para além de um posicionamento, percebemos que a peça de teatro está vinculada, também, às memórias daquele(a) que a escreve, ressignificando-as dentro da narrativa criada. Logo adiante, encontramos um diálogo entre as amigas Dalva e Madalena, onde Zilda (1969) nos informa que ambas estudaram juntas em um internato (remetendo diretamente à sua história de vida, como vimos no capítulo anterior):

Dalva – Onde está a feliz aniversariante? (Madalena se levanta e procura esconder que estava chorando. Dalva entra logo depois com um embrulho de presente na mão) Salve ela! Feliz aniversário, Madalena! (beija-a).

Madalena – Obrigada, Dalva.

Dalva – Que você colha muitas abóboras mais na horta de sua existência. (ri) Lembra-se?

Madalena – Claro. Era assim que a nossa turma no internato cumprimentava as colegas.

(Fontes, 1969, p. 23, grifo nosso).

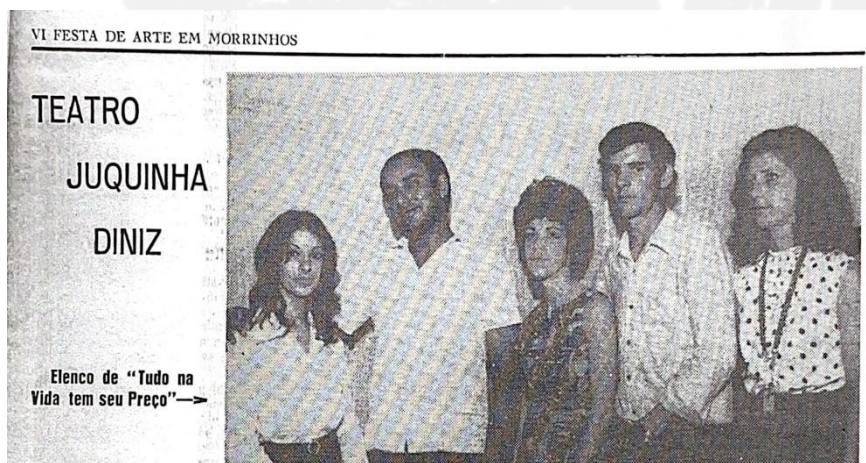


Figura 11 - Foto do elenco de *Tudo na Vida tem seu Preço* (retirada da revista *VI Festa de Arte de Morrinhos*, 1970).

3.1.2. Quem será o próximo?²⁴

Ano: 1970

Gênero: Drama (em 3 atos)

Número de personagens: 10 (Voz, Jogral, Guilherme, Suzana, Mauro, Diógenes, Elza, Dora, Lauro, Fátima)

Quem será o Próximo? é um texto que aborda, diretamente, às várias faces do ser humano, projetando aquilo que há de mais verdadeiro escondido por trás de nossas máscaras sociais. A peça narra a história de um grupo de pessoas que vive na pensão da viúva Elza, mãe de duas filhas, onde Dora é a mais velha e Fátima, a mais nova. Fátima possui uma deficiência visual. Além disso, moram com a família o senhor Diógenes, irmão de Elza. Na história, Diógenes tem um tipo de transtorno mental que não é identificado com precisão, mas é responsável por fazê-lo repetir frases e criar diferentes personalidades a cada instante.

Diógenes é uma peça fundamental pois representa a verdade por trás de tudo e de todos. Em suas falas, que parecem não ter sentido algum, encontramos a resposta para muitas questões recorrentes na obra, como uma espécie de enigma, uma profecia. Para além desse núcleo, somos apresentados também a Mauro, Guilherme e Suzana, jovens que possuem personalidades distintas. Mauro é tido como o responsável do grupo, sempre defendendo a ética e a moral, o que lhe dá armas para aparentar maior conhecimento e prestígio do que os outros. Guilherme é o oposto de Mauro. Tem ideias conservadoras para a sua época, levando tudo na brincadeira, sem reponsabilidade, entretanto, não está preocupado em querer aparentar ser aquilo que não é. Já Suzana demonstra ser a mais aberta do grupo. Defensora do direito das mulheres de irem e vir, do amor livre, Suzana quer crescer na vida, depois de enfrentar muita dificuldade no seu dia a dia e não mede esforços para conseguir alcançar seus objetivos.

Nos diálogos desses personagens, encontramos passagens que, socialmente naquela época, poderiam ser encarados como tabus, por ainda gerarem certos embates em nosso tempo atual. A título de exemplo, identificamos questionamentos acerca do matrimônio e sua real necessidade na vida das pessoas:

MAURO – Moça nenhuma é louca de se casar com você, Guilherme.

GUILHERME – Eu é que não sou louco de arranjar sarna para me coçar. A vida de solteiro é tão boa.

SUZANA – E de mais a mais, casamento hoje em dia não dá mais pé. Esse negócio de papel passado em cartório ou juramento no pé do padre é só pra gente quadrada.

²⁴ Contém o selo DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas) emitido pelo Departamento de Polícia Federal (DPF).

GUILHERME – A nova ordem é viver junto. Nada de compromisso.
 SUZANA – Enquanto o negócio estiver funcionando, a gente vai ficando. Acabou o interesse, cada um pro seu lado.
 MAURO – E os filhos, que destino você dá pra eles?
 SUZANA – Ora, Mauro, está esquecendo que existe uma coisa chamada pílula.
 MAURO – Na sua filosofia não há lugar para os filhos no mundo de hoje.
 GUILHERME – (irônico) Suzana, você assim está decretando o fim do gênero humano.
 SUZANA – Não senhor. Os que são adeptos do casamento...
 DORA – (rindo) Se encarregam de não deixar o homem desaparecer da face da terra.
 SUZANA – Isso mesmo!

(Fontes, 1970, p. 08-09).

Além disso, a noção de gênero e o papel da mulher na sociedade é uma discussão retomada por Zilda (1970), em sua terceira escrita autoral para o teatro:

SUZANA – Voltando ao filme, o que você me diz dos personagens criados pelo autor? (pausa) Eh, estou falando com você, Mauro.
 MAURO – Muito bons dentro da história.
 GUILHERME – A mulher muito sem sal. Prefiro calor, vibração.
 MAURO – Sexo.
 GUILHERME – Bidu.
 MAURO – Eu sabia. Você só pensa nisso.
 GUILHERME – E você pensa em quê? Asas de anjo? Auréola em volta da cabeça de santo? Ah, pelo amor de Deus! Nós estamos no século XX.
 DORA – Quer dizer que sexo é descoberta do século XX, Guilherme?
 GUILHERME – Dora, essa fica sem resposta, tá?
 MAURO – (p/Guilherme) Como você encara a inteligência na mulher?
 GUILHERME – Mulher não precisa de muita inteligência; ela tem outros atrativos muito mais importantes.
 SUZANA – Para você.
 [...]
 DORA – Agora me responda: Você se casaria com uma mulher sem inteligência?
 GUILHERME – Nasci com tendência para solteiro. Não posso contrariar essa tendência, senão fico frustrado.
 SUZANA – Saiu pela tangente. Perdeu (para Mauro) E você?
 [...]
 MAURO – Mulher para mim tem que ser inteligente, é óbvio. Mas em primeiro plano: honesta e dócil.
 GUILHERME – Então é burra.
 MAURO – Burrice que eu entendo é outra coisa.
 SUZANA – Por exemplo: andar debaixo de cabresto de homem. Usando a sua linguagem, Mauro: ser dócil. Às favas a docilidade. Honesta, está certo. Mas dócil? Eu embirro solenemente com essa palavra.

(Fontes, 1970, p. 13-14).

Outra perspectiva inserida por Zilda (1970) é em relação ao conflito de classes sociais, inferindo sobre as dificuldades financeiras que personagens como o de Suzana enfrenta, recebendo o mínimo para sobreviver. Diante de tanta luta e por atender diariamente clientes da alta classe em seu trabalho atual, Simone nutre um certo desprezo por esse grupo:

SUZANA – O mundo é dos ricos, está claro como o dia. E vá um pobre tentar erguer-se, para ver o que acontece. Na mesma hora o rico pisa na cabeça dele e afunda o coitado. É por isso que eu vou agarrar o primeiro rico que aparecer. Depois, já sabem, (ri) chazinho da meia-noite para o trouxa.

(Fontes, 1970, p. 16).

Todos os personagens se relacionam diretamente no cotidiano da pensão. A convivência é pacífica e, durante o enredo, vamos conhecendo cada trajetória de vida bem como as aproximações e colisões aparentes. A grande chave da obra está justamente em mostrar o que há por trás das atitudes de cada um e, nesse caso, acompanhamos a falsidade de Mauro, que no fundo, mantém uma relação com Elza e Dora, sem que ambas saibam a verdade. Enquanto isso, socialmente, o “bom moço” repreende qualquer atitude que vá contra os princípios da moralidade:

Mauro – Nós temos obrigação de respeitar o lugar em que vivemos, as pessoas com quem convivemos.

Guilherme – Pronto. Acordei o padre que dormia.

Mauro – Pode zombar. Mas eu não transijo com a moral é questão de princípios.

Guilherme – Será que você é feito de carne e osso? Eu desconfio que não [...]

(Fontes, 1970, p. 32).

E logo mais abaixo, no terceiro ato, assistimos sua máscara cair, quando Elza revela estar grávida de Mauro e o rapaz, insistindo para que ela desse fim na gravidez, julga a mulher por sua falta de cuidado. A finalização da obra não acontece como imaginamos, uma super revelação onde mãe e filha descobrem estar se relacionando com o mesmo homem. O público apenas assiste as ações tomadas, principalmente a de Mauro que, depois de exposta a sua inescrupulosidade, aponta para a plateia e pergunta: Quem será o próximo? Essa é a grande sacada de Zilda (1970), fazer do espetáculo um grande julgamento sobre aquilo que é ser humano, nos seus detalhes mais puros e sórdidos, ao mesmo tempo em que todas as pessoas ali também estão passíveis de serem a bola da vez, assim como aconteceu com Mauro.

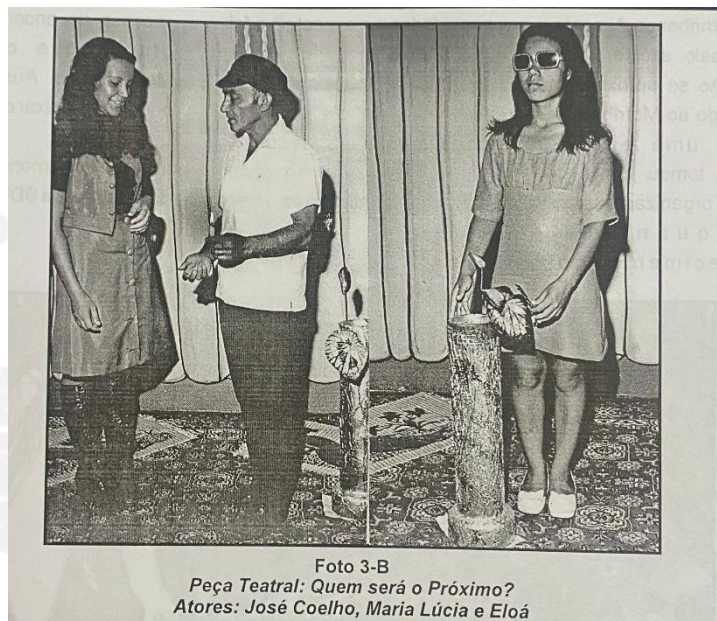


Figura 12 – Fotografia da peça *Quem será o Próximo?* (retirada da revista *Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos - 42 anos de existência*, 2009).

3.1.3. Socorro, Macaco Palhação!²⁵

Ano: 1979

Gênero: Infantil (em 3 quadros)

Número de personagens: 7 (Bruxa, Macaco Palhação, Helena – depois Coelho, Miloca – depois Borboleta e Vaga-lume, Tonho – depois Jabuti, Zico – depois Papagaio, Tião – depois Trem-de-ferro)

A segunda peça infantil escrita por Zilda Diniz (1979) é um convite à aventura em um mundo cheio de possibilidades. Um grupo de amigos, por meio de uma aposta, resolve entrar em uma caverna misteriosa, onde descobre ser a morada da bruxa Gasolina e de seu fiel escudeiro, o Macaco Palhaço. A aventura se inicia a partir do momento que a Bruxa ataca o grupo de amigos, deixando todos imobilizados. Felizmente, com a ajuda do Macaco Palhaço (sem que Gasolina perceba), o feitiço é revertido – em partes – e todos conseguem retomar os seus movimentos e falas, só que agora em corpos de animais ou objetos. Helena, como coelho. Miloca, como borboleta e, depois, vagalume. Tonho, como jabuti. Zico, como papagaio. E, por último, Tião, como trem-de-ferro.

Para retornar à forma humana, os amigos precisam ajudar o Macaco a encontrar o livro de magias da avó de Gasolina, algo que nem a própria bruxa sabia onde estava. Só assim teriam poderes suficientes para lutar contra ela, inclusive, fazendo com que o Macaco Palhaço voltasse

²⁵ Contém o selo DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas) emitido pelo Departamento de Polícia Federal (DPF).

a ser o artista circense que era, antes de ser capturado pela megera. No final, os amigos conseguem concluir a missão e todos os feitiços são desfeitos, inclusive o de transformar a bruxa má em uma bruxa boazinha.

Esse é um resumo geral da obra, que possui muitas camadas por trás. Acredito que o foco principal da narrativa esteja direcionado para uma conscientização ambiental, sobre como os seres humanos tratam a natureza como um todo. No início, os personagens principais dessa história são introduzidos ao público após a caçada fracassada de pássaros, mostrando as gaiolas vazias em suas mãos. Quando são transformados em animais, dos mais variados, todos sentem na pele a dificuldade com que esses bichos enfrentam nas mãos dos humanos. Tonho, por exemplo, é facilmente capturado quando está de jabuti, pois não consegue se desvirar sozinho caso um humano o coloque de costas. Já Miloca quase sempre passa por apuros, com armadilhas feitas para capturar borboletas. No trecho a seguir, encontramos um exemplo disso:

Helena – (Entra correndo e agarra-se a Palhação) – Me acode, Palhação!
 Palhação – Que é que foi, coelhinho?
 Helena – Estão querendo me pegar.
 Palhação – Quem está querendo?
 Helena – Um homem. Quer comer coelho assado. Não deixa ele entrar aqui.
 Palhação – Está certo.
 Helena – Fique na entrada da caverna, Palhação.
 Palhação – (Vai até a entrada e olha) – Medrosa. Ele já foi embora.
 Helena – (Aliviada) – Ainda bem.
 Zico – (Entra correndo) – Me escondam.
 Helena – Que é que foi?
 Zico – Um menino com uma espingarda de chumbo.
 Helena – Igual à sua, aposto.
 Zico – É. Igual à minha.
 Palhação – Pois é. Viu como é bom andar por aí perseguindo os bichinhos?
 Zico – Deixa o sermão para depois, Palhação.
 Palhação – Está bem. (Vai até a entrada da caverna) – Está indo embora. Desta vez você escapou.
 Helena – Que alívio, heim, Zico? (Para Palhação) – Me transforma em gente outra vez. Não quero ser almoço nem jantar de ninguém. Só de pensar nisso fico tremendo.
 (Fontes, 1979, p. 17-18).

Em um desses apuros enfrentados pelos personagens, vemos que a plateia é utilizada para a execução da ação, coordenada pelo Macaco Palhação, que resolve dar um susto na borboleta Miloca para que, assim, percebesse que não é tão libertador estar na pele de uma borboleta.

Palhação – (Com o pega-borboleta que Tião deixara num canto) – Vamos passar um susto na borboleta Miloca. (Para o público) – Quem quer correr atrás dela com esse pega-borboleta? (Para quem se apresentar) – Tome aqui. Quando a borboleta Miloca aparecer, corre atrás dela pra valer. (Olhando para a entrada da caverna) – Lá vem ela. (Para a criança que tiver se apresentado) – Espere até ela entrar aqui.

Miloca – (Entra correndo, feliz. Ao perceber que vão persegui-la começa correr. Vai até a platéia e volta, com a criança atrás) – Mã-iê; Mã-iê! Me acode, Mãe! (Escapole por detrás dos bastidores).

Palhação – Vai ficar desiludida de ser borboleta.

(Fontes, 1979, p. 11).

Em outros momentos, a intervenção da plateia é novamente solicitada pelos atores, trazendo-os para as decisões tomadas na narrativa de Zilda (1979). Algo interessante proposto pela autora, foi questionar certas atitudes dos personagens principais. Tonho, que gostava de ser o mais rápido da turma, agora, no corpo de um jabuti, sempre fica por último. Já Tião, que teve a sua escolha julgada pelos amigos, ao optar por ser um trem-de-ferro, acaba auxiliando todos quando estes precisavam de certa rapidez.

Outra percepção que tivemos foi a escolha de Zilda (1979) em retomar discussões sociais emergentes do período, dentro da peça. Ao explicar a escolha do seu nome atual, a bruxa Gasolina reforça que foi pelo fato da gasolina ser uma questão universal do momento.

Bruxa – Eu sou uma bruxa muito evoluída. Primeiro eu era Quitéria, depois fui Quartina, depois enjoei e passei a ser Espinafrada. Aí eu enjoei outra vez e mudei o nome para Cabeçuda, depois Perna-torta. Agora sou Gasolina.

[...]

Bruxa – Não é a gasolina que está mandando no mundo? Então eu tenho que acompanhar a onda. Se aparecer outra coisa melhor, eu mudo outra vez.

(Fontes, 1979, p. 05-06 e p. 07).

Em outro momento, a Bruxa ressalta que é melhor deixar a vassoura em casa e ir de trem, pois o preço da gasolina aumentou, reforçando ainda mais essa perspectiva política e social inserida ludicamente pela autora:

Bruxa – (Entrando) – Eu preciso dar um pulinho na casa da tia Brotoeja. Vou de trem.

Palhação – E a sua vassoura?

Bruxa – Preciso fazer economia: a gasolina subiu de preço outra vez. Só indo mesmo de trem.

(Fontes, 1979, p. 13).



Foto 3
Peça: *Socorro, Macaco Palhação*
Autoria e Direção: Zilda Diniz Fontes

Figura 13 - Cena do espetáculo *Socorro, Macaco Palhação!* (retirada da revista *Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos - 42 anos de existência*, 2009).

3.1.4. Com estas mãos

Ano: meados de 1980

Gênero: Drama (em 3 atos)

Número de personagens: 6 (Isabel, Souza, Norma, Ester, Alex, Nelson)

Com estas mãos é a peça mais longa escrita por Zilda Diniz (1980), possuindo 63 páginas. Todas as cenas se passam dentro da casa de Isabel e Souza, núcleo central da trama. Completando o conjunto de personagens, temos Norma, filha única do casal; Nelson, irmão de Souza; Ester, irmã de Isabel e, por fim, Alex, namorado de Norma. A trama se consiste nas diferentes opiniões da família sobre a atual condição de Nelson, um recém-detento que resolve se mudar temporariamente para a casa do irmão, em busca de um novo recomeço.

Mesmo com o apoio de Souza e Norma, que acreditam em sua vontade de mudança, Nelson enfrenta constantemente a desaprovação de Ester e Isabel, desconfiadas sobre toda e qualquer movimentação feita pelo rapaz. Nelson foi detido duas vezes por roubo. Durante a narrativa, percebemos que há muitas ressalvas por trás de sua prisão. Na primeira, Nelson foi preso injustamente por conta de uma emboscada, armada por um desafeto do passado. A segunda, por de fato ter cometido alguns furtos, depois de todas as pessoas lhe fecharem as portas e negado qualquer tipo de compaixão à sua situação.

Norma – (Vacilando) – Como é que o senhor foi parar lá?

Nelson – É difícil imaginar isso, hein? (Norma sacode a cabeça) Eu calculo. Para você o irmão de seu pai tinha de ser igual a ele. Honesto, trabalhador, respeitado. Ao invés disso, que é que seu tio fez? (Abre as mãos) Com estas mãos tirou o que não lhe pertencia. O resultado foi a prisão.

Norma – Mas por que fez isso? O senhor é um homem tão bom, tão prestativo.

Nelson – Você acha que eu sou bom porque gosta de mim.

Norma – Não, tio, o senhor é bom mesmo.

[...]

Nelson – [...] Você não sabe, Norma, o que é ser indesejável. Sentir que só esperam a hora de ficar livres da gente. [...] Eles achavam que eu era irresponsável, que era vadio, só porque ria de tudo e gostava mais da rua do que de casa. É claro. Na rua eu me via livre das surras, das comparações de toda hora, das preferências. [...] A única coisa boa era a amizade do seu pai. Ele foi sempre legal comigo.

Norma – E continua sendo, tio. O senhor sabe que pode contar com ele.

Nelson – Sei. Foi o único que nunca me aborreceu. Nunca foi contra mim. Nem mesmo... nem mesmo quando fui preso pela segunda vez. (Tom) Eu te dou a minha palavra (Amargo), se é que ladrão tem palavra, de que a minha primeira prisão foi injusta. Eu não tinha roubado. Mas ninguém acreditou em mim. Não digo os estranhos que estes não contam, falo dos de casa. E para eles eu era mesmo culpado.

(Fontes, 1980, p. 49-51).

Toda a peça é construída nesse jogo de opiniões, onde Ester e Isabel lideram todas as afirmações negativas sobre a índole de Nelson, enquanto Norma, Souza e Alex desenvolvem uma relação de proximidade e confiança, deixando ambas desconfortáveis. Aliás, Ester é uma personagem chave na trama. Interpretada como uma *persona non grata*, por sempre olhar a vida com as piores lentes e trazer assuntos desagradáveis a qualquer instante, ela está presente em quase todas as cenas, pelo fato de liderar as acusações sobre Nelson, inclusive, contaminando Isabel em suas rumações sobre o caso. Ester é o retrato do ser humano que aponta os erros de todos, mas não reconhece os próprios, principalmente suas hipocrisias:

Ester – Quero saber pra que essa ginástica fora de hora.

Norma – Estava experimentando um exercício. Ou não posso?

Ester – Deixe de ser malcriada.

Norma – Não é má criação. Vi o exercício nessa revista e resolvi experimentar.

Ester – As moças de hoje inventam tanta bobagem. Não sei pra quê.

Norma – Para ficar esbelta e forte.

Ester – Bobagem. Moça tem que ser cheia de corpo.

Norma – Deus me livre.

Ester – Vocês assim ficam parecendo graveto.

Norma – Prefiro ser graveto a ser bola.

Ester – Pois é muito mais bonito. É. Mas o povo de hoje não tem mais noção de beleza.

Norma – Os tempos mudam, tia. E os padrões de beleza acompanham a mudança.

Ester – De beleza só, não. De educação e de moral também.

Norma – Isso mesmo.

Ester – É. Eu estou vendo. Quem diria que eu ainda ia ver tanta pouca vergonha como vejo agora. (Tom) Mas você não me disse para que serve essa ginástica.

Norma – A natação desenvolve e essa ginástica firma o busto.

Ester – (Escandalizada) – Quanta pouca vergonha esse modernismo trouxe. Imagine só! Desenvolver. Firmar o busto.

Norma – Não é bom, tia?

Ester – Péssimo. Moça que se preza não deve ostentar essas coisas.

[...]

Ester – (Suspirando) – Ai, ai! (Percebe a revista em cima da mesa e vai olhá-la. Seus olhos caem na página que Norma deixara aberta. A curiosidade aguça-se. Ester afasta-se depressa como se fugisse de um mau pensamento. A tentação é mais forte e ela torna a olhar a revista. Percebe-se a luta íntima, que ela trava, olhando da revista para

a cadeira e desta para o próprio busto em que o olhar mais se detém. Em seguida vai cautelosa até a porta da E. [Esquerda], e vendo que não vem ninguém, encaminha-se firme para a cadeira. Coloca-se na mesma posição de Norma e tenta fazer o exercício, 2 vezes faz a tentativa, de forma desastrosa. Em luta contra a ginástica, não vê Isabel chegar à porta e parar surpreendida, enquanto Norma, por trás da mãe, esconde o riso e se afasta.)

(Fontes, 1980, p. 24).

Nesse diálogo, além de observarmos melhor os traços da personagem, notamos uma discussão acerca de padrões de beleza que revelam percepções distintas sobre corpo e imagem naquela época, ou, como cada geração percebia esse processo de mudança estética e comportamental. Aliás, em toda a obra, encontramos questionamentos parecidos, seja no critério de gênero, de política e, principalmente, sobre as relações de poder (interferindo no caráter e legitimidade de nossas ações). A seguir, trouxemos algumas passagens que exemplificam tais afirmações. A primeira, reforçando novamente a hipocrisia sobre os olhares condenatórios enraizados em nossa sociedade:

Norma – Opinião sua.

Ester – Só minha, não. Pergunte a qualquer um o que acha de quem rouba. A resposta vai ser uma só: cadeia para ele.

Norma – Qualquer roubo?

Ester – Qualquer um.

Norma – Então é preciso construir mais cadeia.

Ester – Por quê?

Norma – Tem muita gente disfarçado de honesto, roubando por aí. Roubinhos de gota a gota. Um quilo de oitocentos gramas; um metro de noventa centímetros, litro de três quartos. Roubinhos de consciência; furtinhos de reputação; recibinhos adulterados; empregados mal pagos. Coisas sem importância. Corriqueiras. (Tom) Até nós íamos para a cadeia, não, tia? (Ri)

Ester – Que ideias atrapalhadas, Norma.

(Fontes, 1980, p. 44).

A segunda, relacionada à condição machista que apresenta a mulher enquanto provedora do lar, responsável por isentar homens de suas devidas responsabilidades domésticas e recair todos os afazeres para as esposas/matriarcas.

Ester – Sua mãe...

Souza – (Atalha) – Está com preguiça de ir para a cozinha, Norma.

Isabel – Preguiça? Eu?!

Souza – Não. Eu. (Tom) Não quer dar de comer aqui ao seu velho?

Norma – (Intencional) – Está vendo mamãe? O papai agora só está pensando na comemoração. (Com ênfase) Na comemoração!

Isabel – (Rendendo-se) – É. Eu vou preparar esse bendito tira-gosto.

Souza – (Abraçando-a) – Aí, minha velha! Isso é que ser esposa modelo.

Isabel – (Desvenilhando-se) – Fique sabendo que a moda da Amélia já passou.

Souza – Pra você não reclamar, eu vou ajudar. (Isabel pára)

Isabel – Jesus! O céu desaba em cima de nós agora mesmo.

Souza – Ajudo com todo prazer. Você prepara e eu provo.

Isabel – Eu logo vi. (Vai saindo e vira-se para Ester) – Vamos!

(Fontes, 1980, p. 58).

Durante a história, ocorrem duas situações de roubo e todas envolvendo Nelson, direta ou indiretamente, uma no meio e uma no final da obra, desembocando-se no clímax e, respectivamente, em sua conclusão. Em ambas, assistimos a inocência do rapaz, percebendo-se que tudo não passou de uma acusação falsa de Isabel e Ester. A segunda situação (e mais importante para a dramaturgia) é ainda mais explícita, quando Nelson inocentemente presenteia Norma com um anel de sua antiga namorada, joia essa que Isabel e Ester acreditavam ser o mesmo anel perdido há poucos dias pela jovem, julgando ser mais um furto de Nelson, mas que, na verdade, descobrem que o objeto estava guardado esse tempo todo com Alex, depois de Norma ter esquecido em seu carro.

Em vários momentos do texto, encontramos reflexões pertinentes propostas por Zilda (1980), nos fazendo olhar cuidadosamente para cada palavra inferida. Dessa forma, constatamos mais uma vez a preocupação da autora em levar ao público uma obra que estivesse alinhada às urgências de sua realidade, dialogando com sensibilidade a um conjunto de temas e, principalmente, inserindo a comunidade na discussão, através de uma crítica às suas próprias atitudes e para com o outro, sobretudo, do quanto um julgamento diz mais sobre nós do que propriamente sobre o outro.

3.1.5. A Comandante

Ano: 1981

Gênero: Comédia (peça de fantoche)

Número de personagens: 11 (Narrador, Lúcia, Conceição, Dita, Pedro, Augusto, Chiquinha, Tonico, Corina, Sanfona, Capa Preta)

A peça de fantoche de Zilda (1981) nos remete muito às histórias contadas nos interiores goianos, pelos causos, as paisagens que percorrem praças, igrejas e fazendas no geral. No manuscrito oficial da obra, Zilda nos indica se tratar de “uma peça de teatro de fantoches” e, por isso, utilizamos o termo nessa dissertação. De toda forma, ressaltamos que essa denominação caiu em desuso pelos especialistas no teatro de animação, sendo mais referenciado por teatro de bonecos, ou, pela nomenclatura geral Teatro de Formas Animadas.

Na peça, somos apresentados à Sá Lúcia, responsável por promover a tão conhecida Festa da Pipoca, em homenagem ao Divino Espírito Santo, tendo a ajuda de Conceição para organizar tudo. Conceição morava com Sá Lúcia e, pela descrição, notamos que era uma jovem negra que cuidava de todos os afazeres da casa onde morava. Na peça, Zilda (1981) usa o termo

“crioulinha” para apresentar Conceição, uma palavra que levanta questionamentos acerca de sua utilização, por reforçar diversos estigmas raciais. Entendemos que tais discussões fazem parte de um contexto atual muito distinto da realidade de Zilda e o cenário social da época em que estava inserida. Logo, é comum encontrar frases, palavras, termos que hoje são confrontados em nossa sociedade. Entretanto, enquanto uma pesquisa acadêmica, é importante nos atentarmos para a sua não repetição e ponderarmos quando for necessário.

Retornando à narrativa, Sá Lúcia sempre recorre à Conceição para qualquer necessidade e se irrita quando demora a aparecer. Dessa vez, Conceição demorou por um motivo especial, surgindo na frente dos convidados de Sá Lúcia com um visual completamente diferente: de cabelos pintados e vestida de farda. Conceição anunciou a todos os convidados da Festa da Pipoca que agora se chamava Comandante.

LÚCIA – Que você pintou, eu sei. Mas pintou como?
 CONCEIÇÃO – Como? Pintando, uai!
 LÚCIA – Pintando com o quê?
 CONCEIÇÃO – Com tinta, madrinha. A gente pinta com outra coisa?
 LÚCIA – Mas que tinta, criatura?
 CONCEIÇÃO – Papel crepon verde, madrinha.
 DITA – Papel crepon?!
 CONCEIÇÃO – É. Comprei na venda do seu Joaquim. Trouxe pra casa, pus dentro de um vídeo com água e um pouco de álcool. (Muda de tom) – Ficou bonito, não ficou, Dita?
 LÚCIA – Está horroroso!
 DITA – Coitada da Conceição, Sá Lúcia. Ela está tão feliz.
 LÚCIA – Mas horrorosa. Parecendo uma marmota.
 CONCEIÇÃO – Pois eu não acho.
 PEDRO – E essa roupa de soldado, para que é?
 CONCEIÇÃO – De soldado, não. Dobra a língua, Pedro. De Comandante. Co-mandan-te!

(Fontes, 1981, p. 02).

Mesmo com a falta de apoio, Conceição/Comandante não deixa as opiniões afetarem a sua pessoa, principalmente porque sua mudança de visual tem um significado maior: ela vai se mudar para a cidade e está pronta para colocar ordem no local, averiguando qualquer delito que aparecer com o seu fiel companheiro, o apito.

CONCEIÇÃO – (Entrando) – Não estou doida nada. Quero é mudar de vida. Cansei de morar na roça. É de tomar conta de cachorro.
 LÚCIA – E vai me deixar?
 DITA – Vai deixar Sá Lúcia sozinha?
 PEDRO – Vai deixar, Conceição?
 CONCEIÇÃO – Já falei para me chamar de Comandante.

(Fontes, 1981, p. 03).

Sá Lúcia e o casal Pedro e Dita não dão muito valor para a mudança de Conceição. A festa continua e novos convidados aparecem com o tempo, como Augusto e Chiquinha e a Banda de Música, deixando todos alegres. Logo depois dessa introdução, partimos para os momentos em que a Comandante começa a agir pela cidade.

Em sua primeira abordagem, Comandante salva Corina de cair na armadilha tramada por seus dois “amigos”, Tônico e Sanfona, que esticaram uma linha de um lado ao outro para que a moça tropeçasse ao passar pelo trajeto. O apito da Comandante é escutado de longe e os dois amigos saem com medo do local, desistindo da ideia.

COMANDANTE – (Apita com força – Depois grita) – Para, menina, senão você tropeça nesse barbante. (Apita novamente)

TONICO E SAFONA – (Saem correndo, com medo) É a Comandante!!!

COMANDANTE – Espera aí, seus malandros!

CORINA – (Chorando de medo) – Comandante! (Faz menção de sair.)

COMANDANTE – Não precisa ficar com medo, menina. Eu sou brava só para os maus. Vai para casa, que eu fico vigiando até você chegar lá. (Corina sai) – Deixa estar, que eu não perco mais de vista aqueles dois moleques. É para isso que eu sou Comandante.

(Fontes, 1981, p. 08).

Mas o principal problema que assola a cidade é a presença do Capa Preta, um ladrão sorrateiro que espera a noite surgir para praticar seus delitos. A Comandante está há dias em busca do Capa Preta, até que percebe sua movimentação de longe em uma de suas vigílias, próximo à Igreja. Inteligente e prática, a Comandante resolve deixar o apito de lado e, dessa vez, se enrola em um lençol branco para dar o maior susto no ladrão. Assim que o Capa Preta resolve invadir a casa de Augusto Fogueteiro, figura importante na Festa da Pipoca por sempre levar os fogos para a festança, Comandante aparece repentinamente na frente do infrator. Com medo da assombração, ele corre o mais rápido possível, mas acaba tropeçando na sua própria capa, expondo a sua verdadeira feição. Todos ali descobrem que o Capa Preta, na verdade, é Pedro, namorado de Dita. Ninguém desconfiava do rapaz, mas graças a Comandante e seus atos heroicos, a cidade agora pode dormir despreocupada.

Essa é uma daquelas peças que durante a leitura, logo vem as imagens na cabeça, principalmente por ser um teatro de formas animadas. Além disso, é interessante percebermos como as peças de Zilda Diniz foram se moldando para as várias vertentes do fazer teatral, sempre propondo novas visualidades para o seu espectador.

3.1.6. Os invasores²⁶

Ano: 1982

Gênero: Drama

Número de personagens: 6 (Donana, Divina, Nenzinho, Das Dores, Ritinha, Braz)

A última peça escrita por Zilda Diniz (de acordo com os registros encontrados) nos reforça, mais uma vez, a sua facilidade em discorrer sobre temas políticos e sociais de maneira franca com o público, ao mesmo tempo em que demonstra o seu posicionamento em torno de pautas urgentes da sociedade brasileira. *Os invasores* (1982) retrata a história da família de Donana, uma mãe doce e acostumada com as dificuldades da vida. Viúva do falecido Jerônimo, cuida da melhor maneira que pode dos filhos Nenzinho e Ritinha, jovens que vivem dando dor de cabeça para ela e sua irmã, Divina, única e fiel parceira para todos os momentos.

A grande questão da peça é que essa e outras famílias apresentadas na história são invasores de terra, morando em barracos improvisados dentro de um terreno de uma construtora. Aqui, utilizo o mesmo termo empregado na narrativa. A família de Donana, como tantas outras, veio do campo para a cidade com o objetivo de obter uma melhor condição de vida, apesar de ter encontrado somente obstáculos pela frente. Um deles foi a morte de Jerônimo, que caiu de um andaime durante o seu trabalho como servente, deixando todos traumatizados e desamparados, aliás, nenhuma ajuda ou indenização foi cedida à família. Nenzinho nutre uma raiva por esse acontecimento, somado ao fato de ser inconformado com a sua atual situação habitacional, sem nenhuma segurança.

Nenzinho – Se foi. A gente deixou a dureza da roça, pra enfrentar outra igual ou pior na cidade. Os velhos queria melhorar de vida, pôr eu e a Ritinha pra estudar e trabalhar a fim de garantir o futuro nosso e deles. Coitado do velho Jeromo!!! Não esperava encontrar tanta gente igual a nós, buscando as mesmas coisas, agarrando qualquer tipo de serviço pra não morrer de fome.

Braz – Eu sei o que é isso. É só uma troquinha de nada. O camarada deixa pra trás a enxada que ele usava pra capinar roça e pega numa picareta pra abrir vala de esgoto: larga de apartar vaca e tirar leite, pra carregar tijolo e massa, andar em cima de andaime de 30, 40, 50 e até 60 metros de altura.

Nenzinho – E muitas vezes esborrachando no chão como uma fruta podre despencada do galho.

(Fontes, 1982, p. 12).

O nervosismo e a insatisfação de Nenzinho acaba resvalando em suas relações cotidianas, principalmente com sua irmã Ritinha, que também está saturada de sua realidade, onde todos querem se intrometer em sua vida. Entretanto, a jovem não se preocupa com as

²⁶ Contém o selo DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas) emitido pelo Departamento de Polícia Federal (DPF).

irresponsabilidades que comete, o que acaba deixando mãe e tia sempre muito atentas para seus passos. Donana e Divina trabalham de lavadeiras e se preocupam cotidianamente com o futuro da família, morando em um teto que a qualquer momento pode ser tomado.

O drama da peça se passa justamente nesse momento de caos, quando a empresa proprietária do terreno onde se localizam os barracos, resolve interceder para que a maior parte das famílias saiam dali. Das Dores e Braz são personagens importantes no decorrer da trama. Ambos são irmãos, sendo Das Dores a mais velha e quase uma mãe para Braz, o mais novo. Das Dores é responsável por trazer a maior parte dos alertas presentes na peça, por seu personagem ser totalmente expansivo e não poupar palavras, sejam elas boas ou ruins. Aliás, em algumas passagens, encontramos expressões que, de acordo com a nossa realidade, podem reafirmar preconceitos, como no exemplo a seguir:

DAS DORES – (Gritando de fora) Repete, Gorducha, repete, que eu te quebro a cara.
 DONANA – Ih! A Das Dores hoje amanheceu brava.
 DIVINA – O negócio deve ser com a Tota. Escuta só.
 DAS DORES – Eu não gosto de gente gorda não é a toa. Só sabe comer e intrometer na vida dos outros. (Entra) Bom dia, gente.
 DIVINA E DONANA – Bom dia.
 DAS DORES – Você tem uma xícara de café pra me dar, Donana? Estou sem lá em casa e se eu não beber ao menos um golinho, vou morrer de dor de cabeça.
 DONANA – (Servindo Das Dores) Toma. Está meio ralo, mas dá pra matar a vontade.
 (Fontes, 1982, p. 03).

De toda forma, assim como reforçamos no exemplo anterior, tais frases reproduzem comportamentos pertinentes à época que Zilda estava inserida e que, nesta pesquisa, provocam tais questionamentos, ampliando o debate sobre sua escrita para o teatro. Retornando à peça, outro personagem presente na família de Donana é Braz, melhor amigo de Nenzinho e ficante de Ritinha. Nenzinho e Braz acabam se enveredando para o mundo do crime depois de não encontrarem saída para conseguir tirar suas respectivas famílias dos barracos.

A casa de Tota, mencionada acima, é derrubada em pleno domingo de manhã, fazendo a moça quebrar as duas pernas. Toda a população de invasores se revolta, ainda mais depois de clamarem por trégua à empresa responsável, explicando as realidades ali presentes. O medo é amplificado em todo o terreno, entretanto, Divina repreende os responsáveis por passarem o trator na casa da vizinha:

DIVINA – Das Dores!
 DAS DORES – Eu nunca tinha visto a Divina assim.
 DIVINA – Cala a boca, Das Dores!
 DAS DORES – Cala a boca, por quê? Você foi demais. (Para Donana) Escuta só o que ela fez. Chegou a mão no queixo dos dois cara e gritou: “Vocês acham que barraco

de invasão é lixo pra ser passado por cima, não é? Pobre é cachorro, não é? Pois lá vai!” E deu um chute bem em cima daquele lugar de um deles, que o homem urrou de dor. (Ri) Ah! Ah! Ah! Ah! O outro, mais que depressa, caiu debruço, protegendo o volume dele. Ah! Ah! Ah!

DONANA – (Com ar de censura) – Divina!

DAS DORES – (Ainda rindo) – A mulher parecia uma fera.

DIVINA – (Sem graça) – Eu só pensava na coitada da Tota lá no Pronto Socorro, com as perna quebrada e com o barraco no chão. Me deu uma raiva tão grande de ouvir a mentira deles, que, quando eu vi, já tinha chutado as vergonha do homem.

(Fontes, 1982, p. 28).

A peça não encerra com o conflito de terra resolvido e nem com qualquer ar de esperança, o que acredito ser um olhar muito apurado de Zilda (1982) para o assunto discutido na obra, isso porque, quem vive em uma situação como a família de Donana e Das Dores, infelizmente, lida constantemente com uma desconfiança, uma preocupação em perder a sua morada e até a própria vida. Por outro lado, a autora finaliza sua peça em uma circunstância de tensão, quando Nenzinho e Braz são abordados a tiros pela polícia, logo após suas famílias descobrirem dos roubos que estavam cometendo, deixando todos arrasados. Nenzinho é baleado durante a ação e corre para a casa da mãe, que cai aos prantos ao ver o filho ensanguentado.

3.2. Uma leitura mais detalhada das obras *Por quê?*, *Cheretildo Tildo* e *ELA*

3.2.1. Por quê?

Ano: 1968

Gênero: Drama

Número de personagens: 7 (Quincas, Vera, Heloísa, Alberto, Alice, Luís, Glorinha)

A peça *Por quê?* (1968), inserida na categoria de “Peças com temáticas familiares e de gênero, retratando dilemas entre pais e filhos, além da figura da mulher na sociedade” é a primeira que iremos comentar. Como vimos anteriormente, o texto marca a estreia de Zilda Diniz enquanto dramaturga, trazendo uma grande visibilidade para a autora e o seu grupo de teatro naquele período. Possuindo 50 páginas escritas, divididas entre prólogo e atos I, II e III, *Por quê?* (1968) narra o drama de uma família completamente desestruturada, devido a uma série de conflitos e mágoas passadas vivenciados pelas personagens.

Toda a história acontece quando Glorinha, a filha mais nova de Quincas e Heloísa, se encontra internada em um hospital, depois de tentar tirar a própria vida. Todos ficam sem entender os motivos (ou, os *por quês*, como mesmo propõe o título da obra) por trás desse acontecimento, ainda mais se tratando de Glorinha, que sempre teve tantos objetivos e planos para o futuro. A peça começa de uma maneira diferente, causando uma certa estranheza para o

público da cidade, que estava acostumado com a clássica entrada e saída dos atores pelo palco somente.

De acordo com Zilda (1980), o início é marcado com o intérprete de Quincas aparecendo por entre a plateia pedindo socorro, para que algum médico pudesse salvar Glorinha. O público parece se comover com o homem desconhecido, tanto que uma pessoa se levanta para ajudar.

A peça se inicia de maneira inesperada para um público habituado a ver abrir-se o pano e começar o espetáculo. Em consequência disso, houve quem se levantasse na platéia para ir buscar um médico, pensando que algum artista passava mal. O que determinou isso foi o seguinte: Baruffi, que fazia o papel do pai, saiu da porta ao lado, apenas iluminado por um refletor, e correu para a platéia pedindo um médico. Tão bem deu o seu recado que um senhor, lá da última fila detrás, se levantou incontinenti para atender o pedido. Não chegou a sair porque sua companheira do lado sabia mais ou menos que aquilo era da peça. Houve alguns risos abafados quando se percebeu o engano e logo as atenções se concentraram no enredo (Fontes, 1980, p. 114).

Em seguida, do fundo do palco, entram Heloísa, seguida de Vera, filha do casal (ambas percorrendo o vão da plateia para chegarem até o palco, desaparecendo pela cortina, ainda fechada). A entrada de ambas pelo fundo remete a ideia de estarem chegando até o hospital, um momento em que o público tem acesso às opiniões de cada personagem sobre o que aconteceu com Glorinha.

HELOISA – Vocês viram o Quincas? (Tom) Ah! desculpem, eu esqueci que vocês não conhecem o meu marido. Mas não perdem nada. Ele é um homem apagado, completamente apagado. Não tem personalidade, não tem linha, não tem nada. Tipo perfeito do João-ninguém. (pausa) [...] A vida é assim mesmo. Essa miséria que vocês estão vendo. A gente casa com um tipo pensando que ele é alguma coisa, que a gente vai melhorar de situação, e cai é num buraco. Por isso é que eu sempre dou conselho a minhas filhas, casem com quem tem dinheiro, ou então não casem. Não fiquem amarradas para o resto da vida com um homem como Quincas, para não passar o que eu passo. (Pausa) For falar em Quincas, a Vera me telefonou que ele tinha trazido a Glorinha para um hospital da rua 8. É este não? (Pausa) Não sei porque ele trouxe; Vera não me explicou direito. Mas só pode ser fita da Glorinha. E o Quincas naturalmente acreditou. Agora, se o negócio fosse com a Vera, ele nem ia ligar. Em [Eu] que me danasse. (Tom) Não vão imaginar coisas, hein? Em gosto da Glorinha! Palavra. Mas a Vera sempre me compreendeu melhor; e me atendeu. É o meu orgulho. Quanto vocês ficarem conhecendo a Vera, vão me dar razão.

VERA – Era só o que faltava. Fui obrigada a cancelar um compromisso delicioso p/ vir a um lugar q. detesto. Tudo por causa da minha irmã. Não sei o q. deu em Glorinha para fazer o q. fez. (à platéia) Vocês podem compreender porque uma moça de 20 anos não quer viver mais? Não acham um verdadeiro absurdo abandonar a vida em plena mocidade? Francamente, eu não entendo Glorinha. Para mim ela devia ter nascido homem. Nunca quis aproveitar a sua condição de mulher, para conseguir as coisas que os homens gostosamente concedem às mulheres bonitas. E Glorinha não é feia. Com um pouco mais de vaidade, podia conseguir o que consigo sempre. (Tom) Vocês sabem que o mundo é dos espertos. Dos vivos. Como eu. (ri) Sim, porque eu sei viver sei aproveitar os dotes que tenho. Não sou como minha irmã Alice, que é uma coroca. É isso mesmo. Uma verdadeira coroca. Digna de museu. Ela e papai formam uma dupla ridícula com sua eterna vocação para mártires.

(Fontes, 1968, p. 01-03).

Quincas e Heloísa são casados há muitos anos, entretanto, a relação de ambos não é nada saudável. Heloísa não suporta a companhia do marido, principalmente depois de um acontecimento trágico envolvendo o primogênito do casal. Heloísa nutria um amor muito grande por Maurício, tão grande que ela não conseguia conciliar a atenção com suas duas filhas que vieram logo em seguida, Alice e Vera, sempre deixadas de lado pela mãe. Quincas insistia em uma possível aproximação da mãe com as filhas, mas infelizmente sem sucesso. Certa vez, para comemorar o aniversário de Alice, Quincas resolve levar ela e Maurício para um passeio de barco, que acaba tombando em um determinado momento. Alice se recuperou bem do tempo que ficou submersa na água. Entretanto, Maurício foi acometido por uma pneumonia e faleceu. Heloísa nunca perdoou Quincas por essa fatalidade, chegando a chamá-lo de assassino muitas vezes.

Mesmo depois de anos, a mulher não perde a oportunidade de humilhar Quincas na frente das pessoas, dizendo o quanto que o marido é imprestável. Já Quincas acostumou-se com a situação, procurando sempre ignorar as palavras duras de Heloísa, tudo para que as filhas pudessem ter um mínimo de sossego dentro do lar. Aliás, esse foi o motivo pelo qual nunca abdicou do seu casamento.

Em relação às filhas, Alice é a mais velha e mais atenciosa. Procurando sempre manter a harmonia em casa, nunca se opôs às grosserias da mãe e de sua irmã mais nova, Vera, nem para a falta de atitude do pai. Sua ligação com Glorinha sempre foi mais forte, por ter cuidado da menina como uma verdadeira filha. Já Vera é o oposto de Alice, sempre gananciosa e arrogante, não se importava com os problemas de sua família. Aliás, depois da morte de Maurício, Vera passou a ocupar o lugar de afeto no coração da mãe, depois que uma vizinha comentou da semelhança de Vera com Maurício para Helena, que logo passou a mimar a jovem. Glorinha é a filha caçula do casal. Cheia de sonhos e impaciente para as provocações de Heloísa e Vera, a menina possuía o objetivo de se formar para ter a sua independência e ajudar a cuidar de Alice e Quincas, que sempre se mostraram presentes em sua trajetória.

Depois de apresentados os personagens, a história começa. O palco é dividido em duas partes por um biombo, representando dois espaços distintos: um se passa no hospital onde Glorinha está internada e o outro é a sala da família de Quincas e Heloísa. A cada situação narrada, a história vai se movimentando por esses dois cenários, com a ajuda da iluminação para demarcar a passagem de tempo. Sobre sua estrutura, Zilda (1980, p. 114) nos informa que:

O palco, dividido ao meio, mostra, à direita do espectador, o presente, dentro do quarto de um hospital e à esquerda o passado, em sala simples de uma casa de família pobre. Tivemos que dar tratos à bola para conseguir o efeito desejado, principalmente porque o tamanho diminuto do palco dificultava a formação do ambiente e a movimentação dos artistas. O essencial, porém, foi feito.

Alberto, o doutor do hospital, é um personagem que auxilia no andamento da narrativa, pelo fato do núcleo familiar de Glorinha desabafar sobre seus sentimentos junto ao médico. É nesses momentos que entendemos toda a trama.

Alberto – Seu pai me falou. Ontem à noite conversamos sobre vocês.

Alice – Ele me contou.

Alberto – Mas não deixei que ele continuasse. Estava muito deprimido.

Alice – É assim todas as vezes que fala da morte de Maurício. Coitado! Ele não se perdoa por ter-nos levado ao passeio naquele domingo. E o pior é que mamãe não perde oportunidade de chamá-lo de assassino.

(Fontes, 1968, p. 16).

Além disso, outro personagem importante é o de Luís, melhor amigo de Glorinha. Os dois nutriam uma amizade muito próxima, apesar de Heloísa e Vera insistirem para que Glorinha namorasse o rapaz, por conta de sua boa situação financeira. Mãe e filha compartilhavam do mesmo pensamento de riqueza e de querer se dar bem a todo custo. Mais à frente da narrativa, descobrimos, por exemplo, que ambas mantêm relações com outros homens em troca de dinheiro.

Quando Glorinha finalmente volta à sua consciência, descobrimos sobre as suas motivações por traz da tentativa de suicídio. Luís era um rapaz muito querido pela família de Glorinha e, por conta das investidas de Helena e Vera para que a filha se aproximasse romanticamente do rapaz, Luís acabou nutrindo uma certa expectativa por Glorinha. Os dois acabam tendo um desentendimento depois que Glorinha descobre que foi aprovada no vestibular e Luís não, algo que estavam há muito tempo estudando juntos. Luís tem um ataque de ciúmes e revela para Glorinha todos os podres que descobriu de sua família, deixando-a em choque. A menina não suporta escutar as atrocidades inferidas por Luís e tenta dar cabo da própria vida, após uma crise muito grande de ansiedade.

Glorinha – Não quero ouvir mais nada. (faz menção de sair)

Luís – (agarrando-a pelo braço) Quem pensa que é, para mostrar esses ares de princesa ofendida? (com desprezo) Não passa da filha de uma prostituta!

Glorinha – (Incrédula) Prostituta?

Luís – Vai me enganar que não sabia? Uma moça metida a inteligente, sabida... Que discute sexo, amor livre, pílula anticoncepcional, bolinha... Não, isso não cola, minha cara. Você conhece muito bem as bandalheiras da sua mãe. (imita Helena) Vou Jogar minha canastra. (com desprezo) Vai é para a pouca vergonha. E o besta do marido aí

pelas ruas com o seu par de chifres à mostra. Sabendo de tudo e fingindo não saber. Servindo de riso para os outros. Um palhaço!

Glorinha – Como pode ser tão sádico assim?

[...]

Luís – Não adianta querer fugir. Você está marcada. Onde quer que vá será sempre a filha de uma prostitua com um... O termo gigolo serve? (Larga-o bruscamente e vai saindo enquanto ri. Um riso histérico. De repente, volta-se e grita) – É preciso colocar uma lâmpada vermelha na porta dessa casa, Glorinha! (continua a rir).

(Fontes, 1968, p. 40-41).

No encerramento da obra, Glorinha decide dar um novo rumo a sua vida, depois de todo o ocorrido. O primeiro deles é não voltar mais para a casa em que morava, pois nunca sentiu que ali fosse seu lar de verdade. Alice e Quincas resolvem seguir o caminho da filha e se organizam para sair de lá também. Glorinha, ainda no hospital, tem uma conversa definitiva com Luís, que implora pelo perdão da jovem. Entretanto, Glorinha não perdoa o rapaz e encerra a amizade com Luíz.

Essa é a estrutura de cenas da peça *Por quê?* (1968) que, como percebemos, é repleta de dilemas familiares e assuntos complexos. Para uma primeira peça de teatro, notamos que Zilda propôs um conjunto de reflexões importantes por meio de personagens densos e com histórias facilmente encontradas em nosso cotidiano, instigando o público a refletir sobre suas próprias vivências. Nilza Diniz Silva nos explica que a facilidade em brincar com as palavras e as várias inspirações que trazia dentro de si, eram combustíveis para Zilda criar as suas peças, como podemos verificar a seguir:

Zilda Diniz Fontes soube bem usar da palavra em todos seus escritos, principalmente na criação de várias peças teatrais. Confessava ela que sentia verdadeira satisfação quando transportava para o papel um pouco do mundo de coisas que sentia vivo dentro de si. Sua sensibilidade grande demais não poderia ficar represada. Ela então criava, transportava para o papel o que sua mente idealizava, o que seu coração sentia, o que seus sentidos percebiam (Silva, 2011, p. 10).

Logo de cara, ao finalizar a leitura da peça, notamos que Zilda (1968) promove um movimento inverso depois de entendermos as verdadeiras atitudes de Heloísa e Vera, mãe e filha. Quando Glorinha conta para Vera, ainda no hospital, que descobriu sobre suas saídas noturnas para encontrar com homens por dinheiro, através das revelações feitas por Luís, Vera não se dá por atingida, muito menos se sente inferiorizada por suas ações. Ao contrário disso, Zilda (1968) insere uma fala muito importante para a personagem, ressaltando sobre o quanto o machismo é cruel sobre as trajetórias das mulheres, que sempre levam toda a culpa ou desprezo pela sociedade por situações em que, quando os papéis são invertidos, homens são facilmente perdoados ou ausentados de suas responsabilidades.

Vera – Maravilhoso. (tom) – Com certeza quis bancar o moralista pra cima de você!! (pausa) – Por acaso não disse que ia exigir de nós uma lâmpada vermelha na porta? (irônica) – Precisa, não é? Defesa dos bons costumes. Da Moral. (riso amargo) – Veja como é lindo isso: “Para a mulher a lâmpada vermelha na porta, para o homem todas as portas abertas.” Claro! Só a mulher erra, só ela ameaça a moral da sociedade. (ri) Já pensaram se houvesse exigência igual para os homens, quantas lâmpadas vermelhas as fábricas venderiam a mais?

Glorinha – Vera, você está me surpreendendo com essas idéias.

Vera – Ora, não sou tão cega assim. Também penso e vejo os podres que existem por esse mundo. Por isso é que vou tirando a minha desforra.

(Fontes, 1968, p. 46).

Glorinha diz se surpreender com as ideias da irmã mais velha pois, durante toda a peça, vemos Vera comentar bastante sobre a sua esperteza na vida, em almejar o enriquecimento e não querer passar a vida em casa, cuidando do lar. Ao mesmo tempo, Glorinha sempre se mostrou mais aberta às causas sociais, inclusive à luta de gêneros, coisas para as quais Heloísa e Vera davam de ombros ao escutarem os “discursos de adolescente” da jovem estudante. Nesse sentido, quando Vera faz essa fala, percebemos que ela também tinha plena consciência do contexto em que estava inserida e que, por isso, sua postura diante de qualquer julgamento sobre o seu caráter era a de não se importar, pois sabia que o mundo estava pronto para atirar contra ela todas as pedras, justamente por ser mulher em uma sociedade completamente machista.

Outra questão importante de pontuar são os temas familiares sensíveis trazidos por Zilda (1968), como traições, suicídio, falhas de caráter, mortes, entre outros elementos. São assuntos que requerem cuidados especiais ao serem levados ao público. Durante a leitura da obra, notamos a coerência e a destreza da autora em conseguir condensar todos esses assuntos sem que ficasse excessivo demais e, ao mesmo tempo, dando a devida atenção para as nuances de cada história, deixando o público livre para fazer suas próprias interpretações. Todavia, a estreia como teatróloga trouxe um nervosismo para Zilda, como relata a seguir:

Por se tratar de minha primeira experiência de fôlego como teatróloga, eu estava muito apreensiva e mais ainda quando percebi que as duzentas cadeiras que o salãozinho comportava [da sede do Teatro Provisório Juquinha Diniz] estavam todas ocupadas. Para a minha grande alegria e dos sete amadores que constituíam o elenco, o público os aplaudiu de pé, por largo tempo, e muitos fizeram questão de ir lá dentro abraçá-los, não regateando elogios (Fontes, 1980, p. 114).

É válido ressaltar que, no período de sua estreia como dramaturga, o Brasil estava nas mãos de governos militares com a ditadura. Não consta o carimbo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) na peça *Por quê?* (1968). Encontramos esse carimbo em quatro das nove obras de Zilda, sendo elas, as peças: *Quem Será o Próximo?* (1970), *Cheretildo Tildo*

(1978), *Socorro, Macaco Palhação!* (1979) e *Os Invasores* (1982). Dessa maneira, é interessante percebermos a determinação de Zilda em tratar sobre assuntos delicados numa época em que a censura intervia tão severamente sobre as criações artísticas. Isso demonstra o seu comprometimento com o teatro e com a arte de maneira mais ampla, rompendo com qualquer tipo de cerceamento na sua escrita e produção. De acordo com Silva (2011, p. 7):

Na poesia, Zilda se sentia segura para denunciar as injustiças, a violência, o descaso do poder público para com o menor, a mentira do adulto para com a criança apresentando-lhe um mundo falso. Em cada verso que construiu seus sentimentos foram mostrados, mas numa coerência de ideias e ideal, quase sempre na constatação de uma impotência para modificar o que a afligia e mexia em todo o seu ser.

Assim como no aspecto de gênero, a professora trouxe em *Por quê?* (1968) uma desconstrução do imaginário familiar, algo tão precioso e quase intocável no cerne de uma sociedade. Ao expor as fragilidades da família de Heloísa e Quincas, bem como as inúmeras violências existentes nas relações entre pais e filhos, Zilda (1968) promove uma ampliação do olhar do espectador para as pautas latentes de sua realidade, muitas vezes ignoradas em detrimento da boa convivência familiar. Desconstruir esse ideal, ainda mais se tratando de família, é outro significativo movimento dramaturgicamente proposto pela professora.

Interessante percebermos que essa atenção sobre a maneira com que a peça chegará ao público, pensando em seu tipo de abordagem e os critérios utilizados para que a narrativa seja efetiva em sua comunicação, são questões intrínsecas ao texto teatral e ao(à) dramaturgo(a) no momento de sua criação. Como mesmo salienta Patrice Pavis, no livro *Dicionário de Teatro* (2008, p. 114):

A relação com o público é o vínculo que determina e especifica todos os outros: decidir se o teatro deve entreter ou instruir, confortar ou perturbar, reproduzir ou denunciar – tais são as questões que a dramaturgia formula na operacionalização de suas análises.

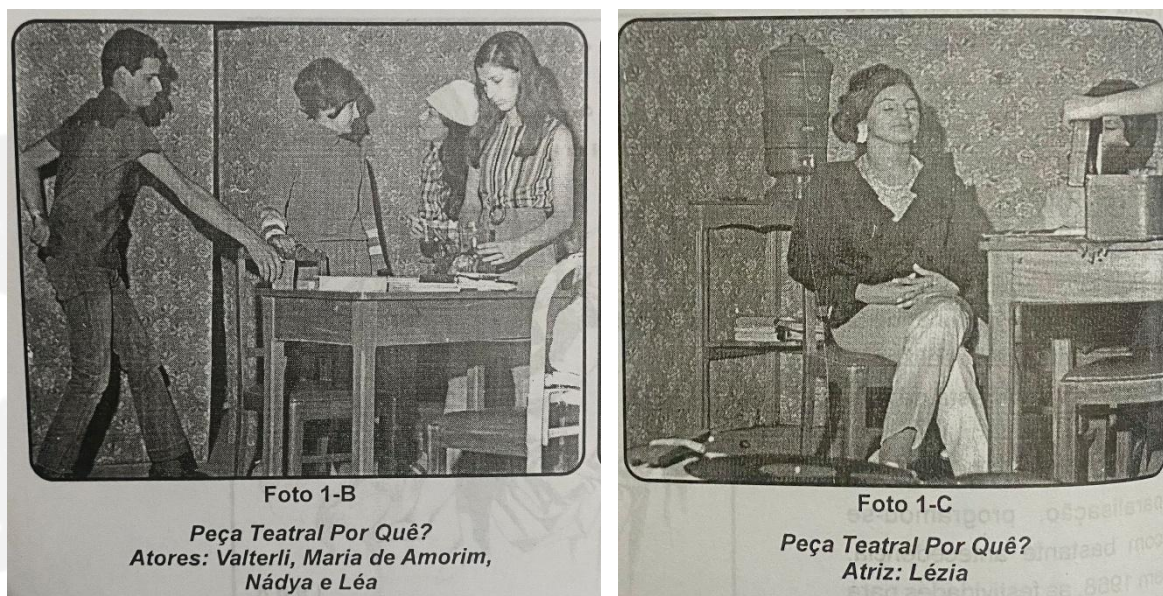


Figura 14 - Imagens da peça *Por quê?* (retirada da revista *Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos - 42 anos de existência*, 2009).

3.2.2. *Cheretildo Tildo*²⁷

Ano: 1978

Gênero: Infantil

Número de personagens: 7 (*Cheretildo*, *Curiango*, *Fauna*, *Flora*, *Homem*, *Jaó*, *Titinha*)

Cheretildo Tildo (1978) foi a primeira peça infantil escrita por Zilda Diniz e, logo de início, percebemos a facilidade da autora em escrever para esse público, por todo o conjunto de elementos empregados na construção de uma ludicidade e na maneira com que as crianças são inseridas durante a obra, participando ativamente das cenas. Além disso, destacamos o compromisso da professora em debater assuntos de relevância social pertinentes ao período em seus textos infantis (e que, como veremos adiante, continua vigente nos tempos atuais), dinamizando a discussão para as famílias que presenciaram as apresentações da peça.

Cheretildo Tildo (1978) é um apelo pela proteção à natureza. Um basta para todo o mal causado pelos seres humanos em nosso meio ambiente. Na abertura do texto, somos apresentados a *Titinha* (uma lagartixa) e *Jaó*, dois amigos que vivem brigando entre si. *Jaó* não pode ver a amiga em paz, que logo encontra alguma situação para deixá-la nervosa, a ponto de revidar. Vemos isso acontecer logo nas primeiras linhas, quando *Titinha* e *Jaó* se atacam com paródias criadas por eles mesmo, pedindo a plateia para que os acompanhassem na cantoria.

²⁷ Contém o selo DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas) emitido pelo Departamento de Polícia Federal (DPF).

Jaó – [...] Não! Não vou atrás de ninguém. Por desaforo não vou deixar a Titinha dormir. (Para a platéia) – Querem ver como ela vai levantar agora? (Canta na música “Atirei o pau no gato”).

Senhorita Lagartixa xa

Está doidinha nha

Pra casar zã zã

Mas não acha cha

Maridinho nho

Porque é feia,

Porque é feia

De amargar – uá!!

[...]

Titinha – Você é meu amigo?

Curiango – Sou sim, Titinha.

Titinha – Então me ajude.

Curiango – Ajudar a fazer o quê?

Titinha – A me vingar do Jaó.

Curiango – Amanhã.

[...]

Titinha – Pode dormir. Que me importa! Também não sei porque fui te pedir ajuda.

Estou cansada de saber que você não faz nada de dia. Nem comer, come. [...] (Para os garotos da platéia à direita) – Será que vocês podiam me ajudar a preparar uma surpresa para o Jaó? Heim? Me ajudam? (Tom) – Ótimo! [...] Aproveitei o que ele fez pra mim e mudei a letra. Vamos cantar? (Canta)

Seu Jaó diz que é valente te

Mas tem medo do

Que faz dó ó ó

Quando enxerga ga

Uma baratinha nha

Cai pra trás

Cai pra trás

E grita assim: Oh!

(Fontes, 1978, p. 02-04).

No trecho acima, trouxemos a figura de Curiango, um pássaro que só pensa em descansar e deixa tudo para o dia seguinte, com a desculpa de que ações tomadas a pressa são mais passíveis de darem erradas. Curiango interrompe a briga dos amigos, por achar que tudo isso não passa de uma perda de tempo, tendo em vista o problema sério que os cerca cotidianamente: a ganância do ser humano. Nesse momento, Zilda (1978) aponta uma série de atitudes reproduzidas pelas pessoas que prejudicam diretamente a natureza, muitas vezes, atitudes que são apreendidas como brincadeiras, como atirar pedras em animais. Se tratando de uma peça infantil, o diálogo a seguir desmistifica essas ações e proporciona um reaprendizado para essas crianças, auxiliando na preservação dos animais e do meio ambiente:

Jaó – A gente precisava por um fim nisso. Assim não é possível continuar.

Titinha – É pedrada, estilingada...

Jaó – Tiro de espingarda.

Curiango – De “flobê”.

Titinha – Fogo no campo.

Jaó – No cerrado.

Curiango – Rede nos rios para tirar muito peixe de uma só vez.

Jaó – Machado nas árvores.

Titinha – Se fosse só machado só, estava muito bom. O pior são aquelas máquinas que eles inventaram. Não fica uma árvore em pé onde ela passa. Me dá uma raiva!

Curiango – Eu também fico tinindo. Me dá até vontade de chorar quando escuto o barulhão que elas fazem.

Jaó – E o homem fica todo posudo na frente, com aquela rodeira na mão. Prá diante e prá trás. Prá diante e prá trás.

Titinha – Me dá uma peninha ver aquela raizama virada para cima, pedindo misericórdia.

Jaó – E a bicharada se escondendo, pra não morrer.

Curiango – As casas dos passarinhos, os ovos, tudo vai para o chão.

Titinha – (Com raiva) – Isso tem que acabar, senão nosso mundo está perdido.

Jaó – E nós com ele.

Curiango – Amanhã vou falar com a Fauna. Ela tem que tomar providências.

(Fontes, 1978, p. 05).

Fauna e Flora são figuras responsáveis por unir todos os bichos e plantas. Preocupada com a destruição que vem acontecendo no seu habitat, Fauna procura uma maneira de conter o perigo, pedindo que todos ali se mantenham unidos, apesar de sentir um enfraquecimento ao longo dos dias. Flora, que também está apavorada com tempo sombrio, encontrou uma possível solução para esse problema, e é aí que somos apresentados para Cheretildo, um ser com poderes especiais.

Pelo que vimos, Cheretildo não é descrito nem como um animal nem como uma planta, mas sim, um ser que consegue ser visível para as criaturas da natureza e invisível para o ser humano. De acordo com ele, o humano só conseguirá vê-lo quando entender que destruir o meio ambiente é a pior escolha que poderia fazer. Como isso está longe de acontecer, Cheretildo, que aliás, é chamado de Cheretildo Tildo justamente por repetir todas as últimas palavras das frases que pronuncia, utilizará desse poder de invisibilidade para provocar o Homem e impedir que continue atacando o habitat dos personagens em questão.

Cheretildo – Só que ele não consegue me ver. Ver.

Curiango – Mas nós te vemos.

Cheretildo – Vocês sim, ele não. Não.

Titinha – Por quê?

Cheretildo – Porque o homem tem feito tanta coisa atrapalhada que perdeu a condição de me ver. Ver.

Titinha – Coitado!

Jaó – Coitado, por quê? A culpa é dele.

Titinha – E ele não vai te ver nunca mais?

Cheretildo – Se deixar de fazer uma porção de coisas errada que anda fazendo, vai. Vai.

Jaó – Será que ele deixa?

Cheretildo – Só o futuro pode dizer.

Flora – Você disse que tinha condição de ajudar a gente. Essa condição é porque você fica invisível para o homem?

Cheretildo – Perfeitamente.

(Fontes, 1978, p. 10-11).

Daí em diante, Cheretildo entra em ação. Cada vez que o Homem tenta agir contra a natureza, Tildo está pronto para o ataque. Na primeira tentativa, o Homem imita o pio de um jaó na intenção de capturar o bicho para servir de alimento. Jaó surge no rumo do caçador, acreditando ser um chamado de sua esposa. Com a arma pronta para atirar, Cheretildo interrompe o rapaz, levantando uma tabuleta para o alto. O Homem rapidamente foge dali depois de ver a tábua flutuando sobre o mato, acreditando se tratar de uma assombração.

Depois do susto, Jaó e sua turma resolvem compor uma música para cantar ao Homem, na tentativa de impedir que continue destruindo a natureza: “Não estrague a sua terra ra / Nem acabe be / Com os bichinhos nhos / Chega um dia a / Que seu neto to / Vai morar / Vai morar / É num deserto to” (Fontes, 1978, p. 15). Porém, o Homem já estava pronto para agir mais uma vez, agora, ateando fogo nos campos à sua frente. Todos os animais e plantas se assustam, mas, Cheretildo deu as caras novamente, sabotando o isqueiro do rapaz.

Homem – [...] Porcaria de isqueiro! Qualquer ventinho te apaga. (Acende-o, Cheretildo apaga) – Mas que coisa! Agora mesmo eu acendi um cigarro com essa droga e ele estava bom. [...] (Torna a acender – A cena se repete) – Que urucubaca danada! Até parece que tem feitiçaria pra cima de mim. (Coça a cabeça) – Não sei não. Acho que vou mandar me benzer. [...] Seu isqueiro enjoado, se você não quiser ficar aceso, não faz mal. O cigarro aqui vai servir do mesmo jeito [...] (Caminha com o cigarro aceso para a moita. Quando se abaixa, Cheretildo toma-lhe o cigarro.) – Virgem! (Benze-se) – O que está acontecendo comigo, Virgem Santíssima!
(Fontes, 1978, p. 16).

Antes que pudessem comemorar, o Homem volta a colocar todos em perigo novamente. Com um machado na mão, o rapaz tenta golpear uma árvore à sua frente, mas o herói Tildo é mais rápido e quebra a sua ferramenta, sem que ele perceba. Assim que nota o ocorrido, o Homem sai correndo de medo. Agora sim, todos comemoram, mas Cheretildo lança um olhar de reprovação para cada personagem, pelo fato de ninguém estar fazendo alguma coisa para mudar a situação. Ele então propõe um treinamento para os bichos e plantas, visando o fortalecimento da equipe. A cena é bem movimentada e engraçada, com muitos bichos ofegantes diante dos pulos, corridas e danças contínuas, como se estivessem em uma academia.

Cheretildo – Agora escutem: Eu estava cansado de ver a facilidade com que agarravam vocês. Esperteza, turma, esperteza, para não morrer por aí atoa. Corpo duro, enferrujado, já era. A Titinha, por exemplo, quase foi apanhada hoje e só não foi porque o Cheretildo aqui chegou a tempo. Tempo.
Titinha – (Assustada) – Mas eu não vi nada!...
Jaó – De certo estava tomando sol e sonhando. É só isso que ela sabe fazer.
Cheretildo – E nem viu quando eu tirei a pedra do estilingue. (Tom) – Olho vivo, meus amigos, cabeça firme e passo rápido, mais rápido que a mão no estilingue ou na espingarda. Se a gente não pode vencer pela força, tem que vencer de outra forma. Forma.

Flora – Por falar em vencer, onde é que ficou aquela história de encher a paciência do homem com a paródia que fizeram outro dia?

Fauna – É mesmo. Ninguém quis tentar a experiência. Assim não é possível saber se vai dar certo ou não.

[...]

Cheretildo – Se o homem aparecer por aqui, vocês experimentam a música. Música.
(Fontes, 1978, p. 19).

Com uma caixa de fósforos e a certeza de colocar seus planos de destruição em prática, o Homem aparece pronto para atear fogo no mato. Ele só não esperava se deparar com a canção feita pelos bichos e plantas, repetida várias e várias vezes pelos personagens e plateia, deixando o Homem desorientado. Com isso, ele acaba desistindo da queima e sai correndo aos gritos, com o receio de estar sendo seguido por uma assombração.

A última ajuda de Cheretildo fornecida para as criaturas da natureza é pensando em como protegê-las com problemas futuros. Tildo surge com pílulas especiais em suas mãos, capazes de dar solução e coceiras intensas naquele que ingerir a pastilha.

Cheretildo – Pois bem. Prestem atenção. Aqui dentro tem: um pires de baba de cupim, dois pires de suor de pulga, três pitadas de canela de cobra, quatro caspas de cabeça de pernillongo, cinco gotas de pó de chifre de seriema, seis lágrimas de defunto sem choro, sete gramas de tutano de carrapato, oito unhas de fome, nove centímetros de couro de zebra sem listra, dez fios de cabelo de careca. Careca.

[...]

Cheretildo – Quem puser uma dessas pastilhas na boca, vai ficar soluçando e ter uma coceira daquelas. Daquelas.

[...]

Cheretildo – Cada um vai usar de esperteza para fazer chegar até o homem as pastilhas que eu dei. Dei.

[...]

Titinha – Então o homem vai passar a vida inteira fazendo assim. (Soluça e coça.)

Flora – Mas deve haver um jeito de parar.

Cheretildo – Há jeito sim. Sim.

Fauna – Qual?

Cheretildo – Quando enxergar que está acabando com os animais e com as plantas, sem necessidade, e resolver mudar de vida. Vida.

(Fontes, 1978, p. 22-25).

Passado algum tempo, o Homem retorna para o lar dos bichos e plantas, deixando todos em prontidão. Flora rapidamente aproveita para colocar uma das pastilhas em sua moringa, disfarçadamente, gerando uma crise intensa de soluços e coceiras responsável por afastar o Homem dali por um bom tempo. No último quadro da peça, nos é informado que o Homem está a dias com os sintomas da pastilha e que parece ter mudado a sua atitude, depois de tudo que passou. Cheretildo, os seres da natureza e a plateia começam a cantar a canção que criaram tempos atrás assim que percebe a chegada do ser humano mais uma vez. Entre soluços e coceiras, o Homem cai em redenção, pedindo perdão por todas as atitudes truculentas. Nesse

momento, Cheretildo aparece para o rapaz e tudo é finalmente explicado. Não havia assombração nenhuma, era apenas Tildo:

Homem – (Grito choroso.) – Eu juro... que vou cuidar direito da minha terra. Das plantas... Dos bichinhos que não fazem mal para mim. Juro... Minha terra... Minhas plantas... (Cheretildo sobe ao palco e tira do bolso uma pastilha. Chega-a ao nariz do homem. Este espirra e, aos poucos, soluço e coceira vão diminuindo até cessarem completamente. A fisionomia do homem vai se passando da tristeza e desânimo para alegria e coragem.) [...] (Limpa os olhos e percebe Cheretildo à sua frente.) – Quem é você?

Cheretildo – Cheretildo. Tildo.

Homem – Você é xereta mesmo?

Cheretildo – Dizem que sou. Sou.

Homem – Vê se não repete, por favor. De onde você veio?

Cheretildo – De qualquer lugar.

Homem – Para onde você vai?

Cheretildo – Para todo lugar onde precisam de mim.

Homem – Que é que você faz?

Cheretildo – Protejo a natureza.

(Fontes, 1978, p. 29).

No final, todos os bichos e plantas entoam novamente a canção, acompanhados do Homem arrependido, simbolizando um reinado de paz entre eles. É comum nas peças de teatro para crianças o encerramento se dar com a resolução de todos os problemas entre os personagens envolvidos, mesmo sabendo que, na realidade, isso está longe de acontecer. Na maior parte das peças de Zilda, o final não busca responder todas as questões e deixar um sentimento de conforto no público, pelo contrário, termina no momento de ápice da tensão, onde se espera que todos os nós sejam desatados. Esse é um movimento interessante pois rompe com a idealização do final feliz, de que todas as coisas foram, de fato resolvidas. Ao fazer o caminho inverso, a autora propõe que o público digira a obra por inteiro, criando suas próprias conclusões e, mais importante, reflita sobre os assuntos debatidos.

Em sua primeira peça de teatro infantil, Zilda (1978) mostra que o ser humano precisa parar e pensar sobre as suas ações perante a natureza. Através de criaturas comuns de nossa fauna e flora (que também ganharam vida na obra), como lagartixas e papagaios, a autora mesclou fantasia e realidade através de um texto objetivo e posicionado, que transita tanto entre o universo infantil quanto ao público adulto. No final, mostra que o tempo não está perdido, incentivando uma mudança de nossas atitudes.

Em um dos tópicos da obra de Ball (2020, p. 49, grifo do autor) identificamos que o conflito dramático é um ponto importante dentro de uma peça teatral, por evidenciar os obstáculos que cada personagem, ou, que um conjunto de personagens enfrentam:

O conflito dramático distingue-se das outras modalidades de conflito. O conflito de um romance pode ser – livre arbítrio versus destino. O conflito de um poema pode ser – juventude versus velhice, ou cidade versus campo. Mas o conflito de uma peça situa-se entre o que alguém quer e aquilo que impede esse querer – o obstáculo.

Em *Cheretildo Tildo* (1978), percebemos que o obstáculo se concentra na figura do Homem, responsável por tirar a paz de todos os bichos e plantas, com suas ações contra a natureza. Apesar de sua redenção e mudança, é inegável que o personagem é uma clara reprodução de discursos e opiniões de vários seres humanos ao nosso redor. Mais uma vez, percebemos que a escrita de Zilda Diniz para o teatro se mantém atualizada, composta por temas urgentes em nossa contemporaneidade.

A cada dia, assistimos a inúmeras notícias desoladoras sobre o meio ambiente, com índices alarmantes referentes a desmatamentos, mudanças climáticas graves, poluição, além da falta de sensibilidade do ser humano para todas essas questões, inclusive, de governos e lideranças globais, indicando um futuro preocupante pela frente.

Na peça, *Cheretildo Tildo* é um ser capaz de transformar o olhar do Homem para a sua terra, fazendo-o repensar sobre todas as atitudes tomadas. Particularmente, acredito que esse personagem nasceu de uma esperança da autora, fruto da “sua poesia profundamente lírica, pela evocação do passado, mas impregnada de dramaticidade, quando, mesmo acusando, ela sugere uma perspectiva de futuro melhor” (Silva, 2011, p. 11). Talvez, sua vontade fosse acreditar que mais Tildos pudessem aparecer em nossa realidade, transformando nossa maneira de pensar sobre a natureza, porém, tantos anos se passaram desde à sua escrita e o processo só piorou. Sem dúvidas, esse não era o final que Zilda Diniz esperava assistir.

Em relação à dinâmica dos atores com a plateia, notamos que esses contatos aconteciam tanto nas peças para os adultos quanto nas peças para crianças. Aliás, nas duas peças infantis escritas por Zilda (1978 e 1979), percebemos que os temas são concernentes, discutindo sobre nossas ações perante o meio ambiente e tendo os animais como protagonistas das histórias, misturando situações reais do nosso planeta com um toque de fantasia. Ao propor que as crianças auxiliem os atores durante a peça, Zilda (1978) abre espaço para que o público tenha um contato mais próximo com o universo teatral, ao mesmo tempo que adquiram uma consciência sobre a mensagem transmitida.



Foto 28-A
Cenas da peça Teatral Cheretildo Tildo
(Nova Roupagem) - Flora, Fauna, Jaó,
Homem, Cheretildo Tildo, Lagartixa (titinha),
Curiango

Foto 28-B
Peça Cheretildo Tildo, levada em 5 sessões
(2 dias) no Teatro Juquinha Diniz (4 sessões
para o programa: A escola vai ao teatro)



Foto 28-C
O Homem se prepara para
atirar na jaózinha
mas...



Foto 28-D
Cheretildo resolve ajudar

Foto 28-E
Lição para o homem



Foto 28-F
Vem o Castigo

Peça Infantil Cheretildo tildo





Foto 4
Peça: *Cheretildo Tildo*
1ª Edição



Foto 5
Peça: *Cheretildo Tildo*
1ª Edição

Figura 15 - Fotografias do espetáculo *Cheretildo Tildo* (retiradas da revista *Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos - 42 anos de existência*, 2009 e revista *Morrinhos: um século de cidade*, 1982).

3.2.3. ELA

Ano: 1973

Gênero: Drama

Número de personagens: 10 (Neurótico, 1º esp., 2º esp., 3º esp., Napoleão, Antônio, Criança, Emanuel, Moça e Moço)

ELA (1973) é a menor peça escrita por Zilda Diniz, possuindo 8 páginas corridas. Toda a ação acontece no mesmo momento e cenário, por isso, as falas de cada personagem seguem um fluxo contínuo, como se estivessem em um monólogo. Apesar do texto curto e ininterrupto, Zilda (1973) conseguiu abarcar uma discussão densa e complexa sobre a guerra, utilizando da sua habilidade poética para ilustrar todos os meandros por trás do assunto.

A peça é um embate claro entre personagens que estão contra Ela (a guerra), sendo eles: Neurótico, 1º esp., 2º esp., 3º esp., Criança, Emanuel, Moça e Moço; e personagens que são a favor dEla: Napoleão e Antônio. A cada linha, Zilda (1973) nos mostra o quanto a guerra é capaz de destruir uma vida inteira, deixando um lastro de crueldade por onde passa. Em

contrapartida, através dos personagens Napoleão e Antônio, fabricantes de armamentos, a autora trabalha o outro lado da moeda, expondo o ódio impregnado naqueles que estão por trás dos mandos e desmandos da guerra, em sua maioria, homens detentores de poder e de ganância extrema. Interessante fazer aqui um paralelo com o título da peça pois guerra é um substantivo feminino, logo, o emprego do nome “Ela” evoca uma referência direta à palavra. No sentido simbólico, algo discutido durante a minha banca de qualificação da pesquisa, a Prof.^a Dr.^a Joana Abreu sugeriu que Ela, na verdade, seria um conjunto de Eles, pois são eles (homens) os responsáveis por arquitetar a maior parte das guerras em nosso planeta.

A peça se inicia com um grito de pavor do personagem Neurótico, pedindo para que o coro para de cantar o trecho do poema “Menino Triste”, que diz: “Menino triste, sem sonhos; Rostinho velho de espanto...” (Fontes, 1973, p. 01). Seu medo é de que Ela possa escutá-los e aparecer novamente. 1º, 2º e 3º esp. se juntam aos apelos de Neurótico, rogando para que Ela suma de uma vez por todas, mas, logo são interrompidos pela presença de Napoleão, reforçando que Ela é a garantia do seu poder, assim, não pode desaparecer:

Napoleão – [...] Com ela conquistei, palmo sob palmo, o triunfo. O triunfo me deu amor. Me deu poder. Pelas noites afora, enquanto o mundo dormia, eu velava. Ela estava ali, a dois passos de mim. Eu a sentia nas horas de insônia, eu a abraçava nos dias cheios de calor e fumo. Galopei com ela pelas estradas da Europa, à frente de milhares de homens. Eu os entendia e eles me amavam. Milhões me amaram. Me seguiram. Sob a neve, sob o sol, cobertos de poeira. Não viam a neve e nem sentiam o sol. Viam a mim. E os meus sentidos eram voltados para ela. Ela fez de mim o que o mundo todo viu. Viu e temeu. Por isso eu a amei. Não posso ser contra ELA. Não posso! (Rufar de tambores.).

(Fontes, 1973, p. 01).

Antônio não deixa barato e afirma, com todas as letras, o desejo por sua vitalidade, pois é Ela que faz as suas máquinas funcionarem, gerando lucros:

Antônio – (Bem vestido – Charuto na boca – Arrogante) – Ela vai continuar. Continuar por muito tempo. Preciso dela. Minha indústria não pode parar. Seria uma perda muito grande de mercado para os nossos produtos. Máquinas paradas são um corpo sem vida. Não! Mil vezes não! Os seus ruídos são a sinfonia que meus ouvidos entendem. 1º esp. – Há crianças chorando...

Antônio – Que posso fazer? Minhas máquinas... Preciso delas trabalhando. Empreguei muito capital. Quero vê-lo multiplicando. Cada segundo é precioso.

2º esp. – Há crianças com fome...

Antônio – Minhas máquinas também tem fome. Fome de produção. A sua linguagem eu entendo: é a do dinamismo. Está ouvindo essa música de aço? (Barulho de máquina) – São as vezes de milhares de máquinas em ação. Nem Beethoven compôs uma sinfonia igual.

3º esp. – É hora de dizer chega!

(Fontes, 1973, p. 02).

A abreviação esp. significa “espiritualizadores”. Por muito tempo durante a pesquisa, não encontrava a sua definição, me deixando confuso sobre qual seria a simbologia desses três personagens na obra. Foi através do livro de Nilza Diniz Silva (2011, p. 09) que as respostas, finalmente, vieram à tona:

Os versos que iniciam a peça “ELA”, colocados no princípio (Introdução), são ditos por espiritualizadores que preparam o público para o desenrolar das cenas, quase todas utilizando símbolos para mostrar os horrores e consequências da guerra, fabricante de neuróticos e vítimas inocentes, mas enriquecedora de negociantes de armas que não demonstram arrependimento pelo que provocam, mantendo-se frios, arrogantes e desumanos.

Enquanto Neurótico é a representação nua e crua de alguém que enfrentou todas as consequências causadas pela guerra, os espiritualizadores demonstram ser a consciência por trás da peça, dando voz para um pedido universal de paz. Emanuel e Criança são outros personagens que dão força a esse pedido. Emanuel simboliza uma figura divina na peça, como se fosse um enviado dos céus, enquanto a Criança demonstra a inocência, sobretudo, do quanto a sua fragilidade é um alvo fácil para Ela.

Moço e Moça retratam a juventude e o amor, um sentimento tão puro e que é um dos principais oponentes dentro de um cenário de guerra. Todos esses personagens unem forças contra as opiniões de Napoleão e Antônio, travando diálogos densos. Em uma passagem, Neurótico e espiritualizadores observam a transformação causada pela guerra no cotidiano que habitavam:

Neurótico – Aqui havia um jardim.
 3º esp. – Que é feito das suas flores e dos seus casais de namorados?
 1º esp. – Ela os levou.
 Neurótico – Ali se erguia uma escola... (Sinos de escola, algazarra de crianças. Cantiga de roda. Neurótico põe as mãos na cabeça) – Parem! Parem! Não! (Encontre-se à parede) – Não...
 2º esp. – E a escola? E as crianças?
 3º esp. – ELA os levou, também. (Música fúnebre – poucos compassos. Neurótico vai de joelhos.)
 1º esp. – ELA é um mal!
 Napoleão – Não! ELA é um bem.
 2º esp. – Deste lado estendiam-se a perder de vista, plantações que enchiam os celeiros.
 3º esp. – E os celeiros estão vazios.
 1º esp. – ELA tem que acabar.
 Antônio – Tem que continuar.

(Fontes, 1973, p. 02-03).

Ao longo da peça, identificamos que, em paralelo à declamação das falas feitas pelos atores e atrizes, há a inserção de elementos sonoros e coreográficos visando expandir o

simbolismo de cada cena, como sinais sonoros de trovão, músicas tristes e fúnebres, performances de dançarinos rastejando pelo chão, entre outros. Nesse sentido, *ELA* (1973) se diferencia das demais peças de Zilda Diniz, por propor uma dinâmica de ação diferente da estrutura clássica que seguia em seus trabalhos para o teatro.

Aliás, em um desses momentos, vemos a ligação entre poesia e corpo acontecer, onde dançarinos reproduzem uma coreografia carregada de sentimentos durante a leitura de um poema feita por um ator da peça. Esse poema, assim como outros presentes em *ELA* (1973), demonstram as inúmeras reflexões tecidas pela autora acerca do tema, sobretudo, do desejo que nutria em ver a humanidade livre de todos os horrores causados pela guerra. Entendemos que a guerra aqui vai além dos conflitos mundiais que conhecemos em nossa história, abarcando também as lutas diárias em busca de justiça, liberdade e respeito. Importante acrescentar que guerra, no contexto de Zilda e da cidade de Morrinhos, pode também estar relacionado aos assombros procedentes da ditadura militar no Brasil, pelo fato da maioria de suas obras terem sido escritas durante o regime.

Se tudo na vida fosse como a gente quer,
 Que maravilha seria!
 Eu baniria a tristeza e a dor!
 Exilaria o ódio e a vingança!
 Expulsaria a revolta e a guerra!
 Traria de volta a mãe do pequeno órfão!
 Buscaria nos confins do mundo
 A alegria para os olhos tristes,
 O amor para o solitário,
 A cura dos grandes males,
 A paz para a guerra,
 A compreensão para os povos,
 A justiça para a humanidade.
 Removeria céus e terras
 E traria em minhas mãos
 Flores de toda espécie:
 Rosas, cravos, violetas e jasmims
 Para perfumar, alegrar e colorir
 Este mundo frio, triste e cruel
 Se eu pudesse fazer isto,
 Ah! Sim! Traria você de volta pra mim.

(Fontes, 1973, p. 04).

Em outro momento, nos deparamos com os apelos da personagem Criança para que Ela parasse, sugerindo que Napoleão e Antônio construíssem máquinas de devolver gente, ao invés do contrário. Cada personagem na peça traduz um olhar particular sobre o que é a guerra e em como ela pode interferir em suas individualidades.

Criança - (Para Antônio) - Seja bonzinho, senhor. Mande pararem suas máquinas. Elas devem estar cansadas. Trabalham demais. Enquanto elas descansam, o senhor contrata um cientista. Assim parecido com o Papai Noel. (Aponta Emanuel que vem entrando). Parecido com ELE. Sabe pra que, moço? Pra inventar máquina de devolver gente. Devolver o pai da Lalá. Me disseram que... Ah, o senhor entende o que quero dizer. Não é difícil. Já inventaram máquina pra tanta coisa! Podem inventar essa também.

(Fontes, 1973, p. 05).

Mais ao final da peça, vemos um diálogo que descreve melhor a situação de Neurótico, através das denúncias feitas por outros personagens do enredo. Como o próprio nome diz, Neurótico expressa o estado psicológico de uma pessoa com neurose o que, de acordo com pesquisas realizadas, provoca comportamentos obsessivos-compulsivos, ansiedade e medo, podendo afetar, em alguns casos, a maneira com que o indivíduo interage e interpreta o seu cotidiano. O Neurótico em *ELA* (1973) está a todo momento com medo, atormentado pela possibilidade de retorno da guerra. Dessa forma, entendemos que Zilda (1973) escreveu Neurótico justamente com o intuito de provocar o seu público sobre a crueldade e as consequências por trás dEla, mais ainda, de como a sociedade perpetua essa crueldade ao fechar os seus olhos para todos os pedidos de socorros que pairam sobre o nosso tempo.

1° esp. - (Para Emanuel) - De que fogem?

Emanuel - De tudo que pode levar a ELA.

Todos - (Menos Napoleão e Antônio) - ELA! Sempre ELA!

Contra regra: Corte musical forte para produzir impacto.

Napoleão - (Apontando o Moço e a Moça) - Covardia degradante!

Moça - (Apontando Emanuel) - Quer o amor.

Antônio - Mas usou o chiclete.

1° esp. - Em nome da justiça!

Antônio - Eu falo em nome da justiça.

2° esp. - (Apontando Emanuel) - Ali o justo.

Antônio - Ele está muito longe do homem. Para que perturba-lo?

Criança - Ele gosta de mim.

3° esp. - E dou testemunho.

Criança - (Para Emanuel, apontando Antônio) - As máquinas dele têm que parar.

Antônio - Criança não sabe de nada.

Moço - *Olhe o que ELA fez dele. (Aponta o Neurótico)*

Moça - *E faz pior com milhares de outros.*

1° esp. - *Transforma homem em feras.*

3° esp. - *Lares felizes e risonhos em rios de lágrimas.*

2° esp. - *Corpos perfeitos e belos em espantalhos horrendos.*

1° esp. - *De rostos macilentos e olhos parados.*

Moça - *De onde a esperança pra sempre fugiu.*

Moça - *Porque só viram a face brutal da vida.*

2° esp. - (Apontando Antônio e Napoleão) - *Aquela que os dois defendem.*

3° esp. - *Isso é covardia.*

(Fontes, 1973, p. 07, grifo nosso).

ELA (1973) se encerra com um grito final, em uníssono e em caixa alta, atestando a força de tal pedido: “**ABAIXO A GUERRA!**!” (Fontes, 1973, p. 08). A autora deu ênfase à palavra

guerra somente no final para gerar um questionamento da plateia, sobre o que de fato se referia a palavra Ela. Em nenhum momento, Zilda se propõe a explicar que seus personagens estão discutindo sobre guerra. A dúvida era essencial na evolução do espetáculo, sobretudo, para o impacto produzido em seu encerramento, como mesmo pontuou Nilza:

Na peça [ELA], os diálogos foram escritos e apresentados de maneira a promover um clímax. Somente ao final, *ELA* foi nomeada. Os personagens, com exceção de Antônio, rico comerciante de armas e Napoleão, apontam para um lugar determinado e gritam: “*Abaixo a Guerra!*” (Silva, 2011, p. 41).

Em suas considerações sobre a análise de uma peça teatral, Ball (2020, p. 55, grifo do autor) infere que “em nosso *não saber* reside a aventura da peça. [...] Alimente a ignorância do público. Não imponha seu conhecimento do fim da peça desde o começo”. Ao conduzir uma resposta para a pergunta central da obra, somente em sua conclusão, Zilda (1973) demonstra a sua habilidade enquanto dramaturga, em entender que a força do texto surtiria ainda mais efeito a partir da dúvida: quem, de fato, é Ela? Que gera desconforto e medo em alguns, mas escancara a soberba e o empoderamento de outros?

Na obra de Fontes (2023), encontramos escritos feitos pela professora que refletem suas angústias ao se confrontar com notícias sobre a situação do mundo naquele momento, onde discursos de ódio e a aniquilação em massa imperavam sobre trajetórias de pessoas inocentes. Numa manhã de *Domingo Morrinhense* (1972), título da crônica, Zilda se depara com um grupo de rapazes que coordenavam a pilotagem de aviões com formação de desenhos coloridos pelo céu, em frente à escola Ginásio Senador Hermenegildo de Moraes, reunindo a atenção de diversas pessoas. Com o espetáculo bem na sua porta, seus pensamentos sobrevoarem junto com as aeronaves:

[...] De vez em quando é bom sacudir a sisudez que o mundo impõe aos adultos. É preciso tornar-se criança novamente para apreciar as coisas simples da vida. Aquelas que tão cedo ficam para trás e são as mais puras e autênticas. O roncar dos motores continuava e aqueles pequenos pássaros coloridos fendiam os ares em curvas rápidas e mergulhos súbitos. Algumas vezes chegaram a provocar baixadas de corpo e gargalhadas instantâneas. Minhas panelas exigiam presença constante. A chama preguiçosa do gás... o borbulhar da água fervendo... o roncar dos motores... os risos na praça. Meu pensamento voando ligeiro como só o pensamento é capaz de fazê-lo. *Vi as crianças dos países em luta, olhares velhos e curtidos pela dor em rostos que mal acabaram de vir ao mundo. Olhos que só têm visto o sangue e a miséria. Olhos espantados diante da brutalidade dos homens. Jovens tombados para sempre sob a avalanche de toneladas e toneladas de bombas despejadas de aviões. Hiroshima. Irlanda. Vietnã. Biafra... corpos carbonizados e irreconhecíveis...* Leila Diniz. Que velocidade espantosa a do meu pensamento. Num abrir e fechar dos olhos, percorreu o mundo conturbado e infeliz, toldando a alegria daquele momento de paz. [...] *Como seria bom se o mundo todo pudesse viver a atmosfera de paz e alegria dessa festiva manhã de domingo morrinhense. Se as crianças e os jovens de países em guerra*

ouvissem sobre suas cabeças o roncar de motores inofensivos; se eles pudessem olhar para o alto e ver a amplidão azul de um céu tranquilo cruzada pelas aves (Fontes, 2023, p. 25-26, grifos nossos).

O relato acima demonstra, com riqueza de detalhes, os pensamentos de Zilda Diniz em relação à guerra que, sem dúvidas, influenciou diretamente na criação do espetáculo *ELA* (1973), escrito um ano após a essa página de seu diário pessoal. Percebemos que esse assunto trazia inúmeras reflexões na autora, peneirados por sentimentos de tristeza, revolta e angústia, sabendo que a situação estava fora do controle. Dessa forma, entendemos que a única ajuda que Zilda poderia oferecer, era na criação artística, expondo tudo o que confrontava a sua mente sobre o tema. Em sua obra memorialista, Zilda (1980, p. 119) nos informa que escreveu

de um só fôlego a peça, inteiramente dominada por aquela idéia que me viera de repente e não me deixava pensar em outra coisa. Escrevi pensando em um tipo de público, e via, com espanto, que “Ela” tinha poder de penetração muito maior. Tocava qualquer camada levando a nossa mensagem de um mundo sem conflito, um mundo mais humano e melhor. Aberto à comunicação.

O mais interessante em fazer uma pesquisa é justamente encontrar nas fontes disponíveis toda uma trama de acontecimentos, responsáveis por enfatizar particularidades e ampliar as descobertas sobre um determinado assunto. Todo o material recolhido em Fontes (1980 e 2023) e Silva (2011) foram combustíveis importantes para o meu processo de montagem da peça *ELA* (2025), permitindo a criação de um espetáculo embasado nas visões particulares de Zilda Diniz sobre o tema e que discorrerei mais adiante, de forma minuciosa.



Foto 6
Peça: "Ela"
Final da Peça



Foto 7
A autora, Zilda Diniz, em debate com o público após apresentação da peça "ELA"

Figura 16 - Fotografias da peça *ELA* (retirada da revista *Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos - 42 anos de existência*, 2009 e da revista *Sesquicentenário de Morrinhos*).

3.3. Do que concluímos sobre o teatro de Zilda Diniz Fontes

Através da exposição das nove peças teatrais escritas por Zilda Diniz Fontes, entre os anos de 1968 e 1982, buscamos conhecer os seus respectivos enredos e perceber qual eram as suas inspirações e características enquanto dramaturga e diretora de teatro, contando com o auxílio de algumas imagens encontradas nas revistas da Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos para ilustrar todo o processo. A primeira delas e que nos chama a atenção, logo de início, é o seu posicionamento político frente a inúmeros debates sociais e culturais do seu período. Todas as peças da autora carregam, em maior ou menor grau, assuntos que geravam opiniões diversas na sociedade da época, alguns até considerados tabus, pelo fato de permanecerem enraizados na atualidade. Passagens rápidas como a da bruxa Gasolina em *Socorro, Macaco Palhação!* (1979), que disse ter colocado esse nome pelo fato de a gasolina ser o motivo de tantos conflitos no mundo, ou, discussões mais extensas sobre suicídio, falhas de caráter, prostituição e o papel da mulher na sociedade presentes nas peças *Por quê?* (1968), *Tudo na vida tem seu preço* (1969) e *Quem será o próximo?* (1970) demonstram que Zilda Diniz buscou no teatro uma maneira de manifestar tudo aquilo que acreditava e lhe causava indagações, resultando na criação de espetáculos embasados, criativos e coerentes com o seu tempo presente, criando e vivenciando cada história dentro de suas condições sociais, políticas e geográficas.

Outra característica do seu teatro, é o protagonismo feminino na condução de quase todas as narrativas. Zilda não só propôs o debate sobre gênero em boa parte de seus textos, como, também, possibilitou que essas histórias fossem conduzidas por mulheres. Personagens como Glorinha e Vera, Laíce e Madalena, Suzana, Dora e Elza, Ester, Comandante, Donana e Divina nos indicam a multiplicidade de trajetórias femininas abordadas em suas peças, nas mais diversas realidades socioeconômicas e culturais. Avaliamos, também, que a professora inseriu numerosos debates acerca de histórias entre mães e filhas e dos dilemas entre gerações diferentes, com personagens mais jovens assumindo ideais progressistas.

Até nas peças ambientais, Zilda produziu narrativas para que as crianças aprendessem, desde cedo, sobre a importância de preservar e cuidar da natureza, pois sem ela, a vida na terra se tornaria insustentável. A preocupação com um mundo melhor, seja na sociedade, na cultura, na fauna e na flora, ou até na proteção das crianças e na formação de seres humanos sensíveis à sua realidade, foram temas que permearam a escrita de Zilda tanto para o teatro quanto para a literatura de modo geral.

Como mesmo refletiu Silva (2011, p. 76), seus escritos permeiam entre o desejo de um mundo ideal e a constatação de um mundo completamente diferente, o real. O mundo ideal quando no poema *Criança* (1979-1980)²⁸, demonstra seu anseio por uma outra galáxia, onde a violência não exista, desigualdades sejam superadas e que a alegria seja uma morada eterna, principalmente para aquela à qual sempre retratou em seus escritos, a criança:

Criança alegria / de lábios fechados / no sorriso que não se completou / de lábios sangrando / na dor que machucou
 Criança proteção / dormindo na sarjeta / embrulhada em lençol de jornais / disputando com outros / transidos de frio / a fortuna / de um espaço entre portais
 Criança inocência / torcendo vibrante / para o mocinho na tela / de arma na mão / cuspidando fogo e morte / abrindo sulcos de sangue na carne / do irmão
 Criança amor / gerada por descuido / passageira indesejável da vida / engrossando a multidão / dos sem nome / dos sem pai
 Ao teu redor / criança / os homens / se odeiam / se aniquilam / se estraçalham / e dizem que estão ensinando / o teu futuro preparando / um futuro de águas mortas / bordadas de turvas espumas / que não podem mais a sede saciar / de terras gastas maltratadas / que não podem mais a fome matar
 Dá-me a tua mão / criança / e pelo espaço sideral / busquemos noutras galáxias / um mundo de harmonia tal / que de teus olhos / para sempre / se apague / toda sombra / de tristeza / toda cena / de dor
 Onde os brinquedos / estejam ao alcance / de todos os meninos / e não trancados nas vitrinas / para cobiça de tantos olhos / mas para as mãos de tão poucos
 Onde os rios corram / cristalinos / refletindo o azul do céu / e neles nadem peixes / coloridos / livres voem no espaço / as aves / cresçam verdes / as árvores / e não se vejam / favelas / amontoadas / fabricando marginais
 E esse mundo / por que não existe / Meu Deus

(Silva, 2011, p. 53-56).

O mundo real, quando no poema *Realidade* (1963), a autora perpassa pelas várias fases da vida de um indivíduo, tendo como único fim, a morte. Um poema que traz a sua angústia enquanto mãe, ao pensar sobre como o futuro pode ser tão incerto e cruel para os seus filhos, ao mesmo tempo que compreende a necessidade de entregá-los a essa realidade, para que amadureçam, criem seus próprios desejos e respectivas escolhas, saibam trilhar por suas próprias idas e vindas.

Uma exuberância de mocidade. / Trazem nos olhos / A imagem da aspiração. / São quatro. / Quatro esperanças, quatro destinos.
 Que acalentam? – Sonhos. / Que desejam? – Glória / Que lhes ensinam? – Luta! / Que os espera? – A vida. / E no final o prêmio – A Morte!

(Silva, 2011, p. 75).

Todas essas percepções nos revelam que Zilda Diniz foi uma escritora e poeta atenta à sua realidade, posicionada politicamente e culturalmente, utilizando de sua voz e de suas

²⁸ De acordo com Nilza Diniz Silva (2011, p. 53), o poema foi retirado do Anuário da AFLAG.

palavras como instrumentos de transformação social e, principalmente, tendo a arte como sua principal aliada para transpor suas reflexões. Ao mesmo tempo, evidenciamos que há passagens em suas escritas poéticas e teatrais que exigem uma problematização, como quando encontramos o termo “crioulinha” na peça *A Comandante* (1981), expressões pejorativas relacionadas ao peso corporal da personagem Tota na peça *Os invasores* (1982) e, recentemente, nas penúltimas linhas do poema *Criança* (1979-1980), onde relaciona o termo favela à marginalidade. Tudo isso demonstra que a escrita de Zilda Diniz está passível dessas ponderações, assim como qualquer produção antiga. No segundo ato, ao escrever sua biografia, compreendemos que Zilda estava inserida em um contexto social de privilégio, se relacionando diretamente com pessoas pertencentes a elite, logo, isso pôde ter influenciado na sua maneira de observar determinados assuntos. Salientamos que ao propor um estudo memorialista, retomando escritos e obras artísticas do passado, lidaremos diretamente com estes questionamentos, pois são criações que refletem o comportamento e costumes da época em que foi desenvolvido.

David Ball (2020), ao tratar sobre a análise de peças de teatro, nos revela detalhes que contribuem para essa discussão, informando que

Os dramaturgos – mesmo os maiores – não escrevem para a eternidade. Escrevem para públicos específicos, de seu tempo específico. Algumas peças mantêm sua teatralidade para públicos ulteriores; mas quando uma peça é levada para um público diverso daquele para o qual ela havia sido escrita, surgem problemas especiais. Por exemplo, os americanos do século XX aprendem, leem, em geral, que Hamlet é uma peça a respeito da Inglaterra elisabetana, com personagens (vestidos com roupas elisabetanas), comportando-se como se fossem ingleses. Acontece, porém, que Shakespeare situou a peça na Dinamarca, sabendo que seu público da Londres de 1601 nutria sobre os dinamarqueses pensamentos e sentimentos específicos. [...] Para os elisabetanos, a Dinamarca significava destruição, brutalidade primitiva, terror. No meio de tal mundo Shakespeare colocou Hamlet. Um importante conflito da peça torna-se claro: um *homem* de introspecção e de reconhecida capacidade intelectual contra uma *sociedade* de brutalidade impulsiva e arbitraria. [...] No estudo de quaisquer peças, localizadas em tempos e em lugar diferentes dos seus, *considere o que o público de então pensava e sentia sobre o mundo nelas retratado*. Às vezes isso pode obrigar a incontáveis pesquisas, mas os resultados compensarão o esforço (Ball, 2020, p. 123-124, grifo do autor).

Ao estabelecer contato com as suas peças de teatro e, de uns tempos para cá, com a leitura de suas poesias, presentes em Fontes (2023) e Silva (2011), percebemos que a escrita poética prevaleceu em todos os âmbitos da trajetória de Zilda, seja na maneira com que a autora enxergava o cotidiano de sua cidade, ou, nas temáticas escolhidas para a produção de suas obras teatrais. Nos chama a atenção a riqueza de detalhes presentes em cada diálogo, descrevendo minuciosamente o sentimento de suas personagens, bem como suas ações consequentes. Aliás,

notamos que as peças de Zilda Diniz possuem atos e quadros com longas argumentações, mesmo nas mais curtas, o que também caracteriza a maneira de se escrever para o teatro naquele período, levando em consideração as desconstruções ocorridas em nosso fazer teatral contemporâneo, que tensionam o modo de escrever e de construir cenicamente.

Sobre esse assunto, Nilza Diniz Silva nos traz que (2011, p. 40-41):

O teatro sempre teve significado importante para Zilda Diniz. Herdou do pai o amor pela arte cênica. Teatróloga versátil tinha prazer em encenar, ela mesma, as peças que produzia, estudando detalhes, imaginando efeitos, vivendo a emoção de cada fala bem desempenhada. [...] Os textos teatrais de Zilda Diniz Fontes foram muito bem elaborados em todas as peças que criou. Enredos variados e chamativos. Todas foram bem aceitas pelo público local e de outras cidades onde foram representadas.

Esse é um detalhe que também enfatizamos nessa consideração, ou seja, a precisão que Zilda empregava na elaboração de suas peças, até porque, era ela a responsável pela direção dos espetáculos, junto do seu Grupo Teatral Juquinha Diniz. Isso se explica pelo comprometimento com que a autora encarava o fazer teatral, como mesmo atestamos sem sua biografia, quando propõe uma série de princípios que buscavam inserir o teatro na comunidade local, ao inaugurar uma nova Sociedade Dramática e Literária em Morrinhos (GO).

Por último, acrescentamos as inovações cênicas propostas por Zilda enquanto diretora de teatro. Identificamos diversos momentos em que a autora propõe uma concepção de cena diferente do que o público estava acostumado, como quando Baruffi, intérprete de Quincas na peça *Por quê?* (1968), inicia a sua cena na plateia, como se fosse só mais um espectador, ou, em *Quem será o próximo?* (1970), quando Zilda promove uma sessão de julgamento no início da peça, em que intérpretes camuflados na plateia interrompiam constantemente a sessão, causando dúvidas em que estava ao redor:

Valterli no palco, Getúlio e Nadya na platéia, iriam estabelecer essa comunicação. Getúlio suava frio no meio dos espectadores, à espera da deixa para apartear Valterli. Logo às primeiras palavras um vizinho ao lado reclamou: – Cala a boca, Getúlio. Você está bêbado, vai estragar a peça. Getúlio nem pôde retrucar: o diálogo era incisivo e de frases curtas, não admitindo cochilo. Lá na frente, situação idêntica se verificava. Uma senhora virou-se para a companheira e comentou escandalizada: – Veja só que absurdo! A Nadya está estragando a peça da mãe dela (Fontes, 1980, p. 116-117).

Além do início, o final provocava uma quebra da quarta parede, quando um dos personagens perguntava ao público quem seria o próximo a ter sua verdadeira face revelada. Acontecimento parecido ocorreu na peça *ELA* (1973), no momento em que o intérprete de Neurótico inicia a sua ação por entre os espectadores, gritando e se jogando no chão na

esperança de “proteger-se contra imaginários aviões de bombardeio. O impacto da cena produziria silêncio instantâneo, que não seria mais quebrado até o final da peça” (Fontes, 1980, p. 119). Dessa forma, todas as inovações de cenas propostas por Zilda foram pensadas em tirar as pessoas de suas zonas de conforto, ao mesmo tempo que proporcionava uma emoção diferente naquele que assistia. Outro desejo da autora seria o de experimentar novas concepções estéticas do fazer teatral, quando vemos que em sua trajetória como teatróloga, propôs a criação de uma peça de teatro de formas animadas, com o texto *A Comandante* (1981).

Feitas todas essas observações acerca da escrita de Zilda Diniz Fontes para o teatro, passaremos agora para a etapa final da pesquisa, onde discutirei sobre o processo de montagem e concepção do espetáculo *ELA* (2025), uma produção desenvolvida ao longo dos anos de 2024 e 2025 que buscou trazer um novo olhar para esta pesquisa: a possibilidade de falar sobre Zilda Diniz estando, finalmente, em cena, recriando uma de suas peças teatrais.

3.4. Processo de montagem da peça *ELA* (2025)

3.4.1. Definição e adaptação

Ao propor a montagem de um espetáculo em paralelo à escrita da dissertação, entendemos que haveria um esforço dobrado para gerir essas duas produções, pela complexidade exigida em cada etapa. Desde o momento que o projeto de pesquisa foi submetido ao processo seletivo do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena no ano de 2022, havia uma ideia do percurso a ser seguido, como um esquema rabiscado num quadro, onde só eu poderia entender todas as setas. Porém, ao dar o primeiro passo na execução do projeto, percebi que um quadro somente seria insuficiente para as ramificações decorrentes desse trajeto.

Em alguns momentos na redação desta dissertação, assumi a primeira pessoa do singular para enfatizar certas percepções. Agora, nesta nova etapa, haverá uma mescla mais contínua entre primeira do plural e do singular, pelo fato de o processo de montagem do espetáculo ser uma vivência pessoal, atravessado por opiniões e perspectivas particulares.

Como vimos no segundo ato, a professora, poetiza e teatróloga Zilda Diniz Fontes, foi responsável pela criação de um movimento artístico muito importante na cidade de Morrinhos (GO), sobretudo no teatro, escrevendo nove peças autorais e levando a maioria delas para os palcos, juntamente com o seu Grupo Teatral Juquinha Diniz. A variedade de temas e as possibilidades infinitas de cenários, contextos e personagens, foram fatores que interferiram na

minha escolha por uma de suas peças, prolongando a minha decisão final. Se houvesse mais tempo e recurso disponível, a vontade seria de montar várias delas.

Todavia, desde o momento que finalizei a leitura da peça *ELA* (1973), percebi que todos aqueles diálogos permaneceram em meus pensamentos por um tempo maior, por toda a densidade que apresentavam. Em *A Preparação do Ator*, de Constantin Stanislavski (2018, p. 42), o autor sugere que

a melhor coisa que pode acontecer é o ator se deixar levar pela peça inteiramente. Ele então vive o papel, independente de sua própria vontade, sem notar como se sente, sem se dar conta do que faz e tudo se encaminha por conta própria, subconsciente e intuitivamente.

As reflexões de Stanislavski (2018) permearão alguns momentos desse tópico, por ter relido a sua obra durante o desenvolvimento da montagem cênica e encontrado conexões interessantes com o que estava sendo elaborado. Com *ELA* (1973) me senti, efetivamente, levado. Levado por ideias, imagens, gestos que, naturalmente, foram decisivos na minha escolha, somado ao fato de que a peça possuía a estrutura ideal para o que havia idealizado no mestrado: estar sozinho em cena. Em algumas etapas da pesquisa, empreguei o termo monólogo enquanto definição, mas, entendi que a minha montagem se difere da essência de um monólogo justamente por estar interpretando múltiplos personagens. De acordo com Pavis (2008, p. 247, grifo do autor):

O monólogo é um discurso que a personagem faz para si mesma. Encontra-se também o termo *solilóquio*. O monólogo se distingue do diálogo pela ausência de intercâmbio verbal e pela grande extensão de uma fala destacável do contexto conflitual e dialógico. O contexto permanece o mesmo do princípio ao fim, e as mudanças de direção semântica (próprias do diálogo) são limitadas a um mínimo, de maneira a garantir a unidade do assunto da enunciação.

O texto original de Zilda (1973) possuía, no total, 10 personagens, mas, seria impossível levá-los todos para a cena, estando sozinho. Com isso, chegamos ao segundo momento importante após a definição da peça: fazer a sua adaptação. Felizmente, não encontrei grandes dificuldades durante essa etapa, devido a *ELA* (1973) ser uma peça curta, apesar do número grande de personagens. A minha ideia foi uma só: concentrar todas as falas em torno de dois personagens e garantir que as mudanças fossem mínimas, visando manter a originalidade da obra. Como vimos anteriormente, a peça pode ser dividida em dois núcleos: personagens que defendem a guerra (Napoleão, Antônio) e personagens que são contra a guerra (Neurótico, 1º esp., 2º esp., 3º esp., Criança, Emanuel, Moça e Moço). Dessa forma, adaptei todas as falas do

primeiro núcleo para o personagem Senhor da Guerra²⁹ e todas as falas do segundo núcleo para o personagem Neurótico.

Na minha adaptação, Neurótico assume a condução do espetáculo, por ser o personagem que mais me chamou atenção durante a leitura do texto de Zilda (1973). Já o Senhor da Guerra recebeu esse nome como uma maneira de simbolizar todas as figuras de poder por trás de uma guerra, seres inescrupulosos, violentos e sádicos. Nessa nova roupagem, Neurótico travará um diálogo denso com o Senhor da Guerra, lutando para que a paz seja reestabelecida. Em contrapartida, o Senhor da Guerra não poupará Neurótico um minuto sequer, perseguindo e amedrontando o rapaz com suas ideias de destruição. O Senhor da Guerra será como um espírito, uma energia, algo que estará em todos os cantos, frestas e meios, enquanto Neurótico lutará para não ser um de seus alvos.

Nos Anexos da dissertação, deixarei tanto o texto original de Zilda (1973) quanto a minha proposta de adaptação, ilustrando melhor os caminhos durante esse processo³⁰. As principais mudanças ocorridas foram em ordens de falas, bem como a retirada de algumas delas, além de propor uma nova cena de abertura e de encerramento. Todas essas mudanças envolvem a parte de direção de arte do espetáculo, a qual discorreremos com mais precisão nas próximas etapas.

Mas antes, gostaríamos de destacar dois elementos que tomaram forma nessa adaptação. O primeiro deles é em relação à trama de Neurótico. Pelo fato de a personagem assumir o protagonismo da cena, pensamos que seria efetivo trazer referências sobre a sua vida pessoal, para que o público pudesse acessá-lo melhor. Sendo assim, acrescentamos diálogos que indicassem a saudade da personagem pelos seus pais, que foram levados pela guerra.

Neurótico (despe-se da vestimenta anterior) – Malditos! Malditos! Saiam daqui. Eu só quero dormir sossegado. Ser uma pessoa comum... Eu quero paz. Paz. Estou cansado. Tão cansado... Antes de vocês chegarem, eu lembrava de meu pai. Como ele deve estar agora? E a mamãe... nunca mais escutei as canções que minha mãe cantava todas as vezes depois do jantar (Adaptação ELA, 2025, p. 08).

Essas lembranças são incorporadas no roteiro por meio de cenas lúdicas, dentro do que chamamos de Plano da Memória. Assim como autor e escritor brasileiro Nelson Rodrigues inseriu em sua peça *Vestido de Noiva* (encenada pela primeira vez em 1943) os planos da memória, da realidade e da alucinação para narrar os conflitos de suas personagens, trago uma

²⁹ O nome Senhor da Guerra apareceu durante o processo, fruto dos ensaios e conversas com várias pessoas que passaram pela montagem. Inclusive, descobri que a banda Legião Urbana tem uma música com esse nome, *O Senhor da Guerra*, passando a ser uma referência interessante para a sua definição.

³⁰ Deixarei, também, a autorização de uso da peça assinada por Flávio Diniz, enquanto representante legal das obras de Zilda Diniz.

estrutura semelhante para o espetáculo *ELA* (2025). Durante toda a condução feita pelo personagem Neurótico, identificamos que a personagem acessa esses três planos constantemente: a memória, quando lembra dos pais e do mundo que havia ao seu redor antes da guerra aparecer; a realidade, quando constata que está sozinho, restando somente destruição por todos os lados e o medo de que a guerra possa reaparecer; da alucinação, quando trava diálogos diretos com o Senhor da Guerra que, como mesmo ressaltamos anteriormente, se trata de uma alegoria, uma representação conjunta de todos os indivíduos que fazem a guerra existir.

Exemplo do plano da memória:

Neurótico – Bem ali havia um jardim... E nele, sempre avistei uma grama verdinha. No final do inverno, o Ipê amarelo floria, enchendo de esperança a quem passasse naquele lugar. Os galhos grandes do Ipê seguravam um balanço, usado todas as tardes por um casal de namorados, que ali ficavam por uns 5 minutos quando saíam do trabalho. Se aquele balanço pudesse falar, ele teria muitas histórias para contar. Me lembro também que ele fazia um ruído engraçado, ninguém nunca colocou um pingo de óleo em suas correntes. (Pausa) E bem do outro lado, havia uma escola, grande e bonita. Colorida pela promessa de um mundo melhor. Dava para escutar as brincadeiras das crianças no recreio, as cantigas de roda, os sinos... A alegria fazia morada naquele espaço... (Adaptação ELA, 2025, p. 05).

Exemplo do plano da realidade:

Neurótico – Fujo de tudo que pode me levar a ELA. Olhe o que ELA fez de mim. E faz pior com milhares de outros. Transforma pessoas em feras. Lares felizes e risonhos em rios de lágrimas. Corpos perfeitos e belos em espantalhos horrendos. De rostos macilentos e olhos parados. De onde a esperança pra sempre fugiu. Porque só viram a face brutal da vida. Da qual você defende. Isso é covardia. (Adaptação ELA, 2025, p. 10).

Exemplo do plano da alucinação:

Neurótico – Pare com isso! Vá embora! (Senhor da Guerra gargalha em desprezo) Isso tudo é fruto da sua ambição. Os homens de bom senso sempre a repudiaram. E apesar disso ELA continua existindo.

Senhor da Guerra – Os homens chamados de bom senso são fracos. Só os fortes conquistam, assim como eu, que saí de muito baixo e cheguei às maiores culminâncias.

Neurótico – E um dia caiu. Sua tática e sua audácia não mais lhe velaram. Caiu irremediavelmente, como muitos caíram. E outros cairão. Rastejando no pé da terra a sua miserável condição. E enquanto as lágrimas de humilhação lhes descem pelas faces, o mundo saboreia a queda, que restaura o seu direito de ser novamente livre para amar, para cantar, para falar (Adaptação ELA, 2025, p. 06).

O segundo elemento adicionado na adaptação foi uma mudança do epílogo, onde Neurótico será morto por Ela. Depois de pensar muito sobre isso, entendi que deixar o personagem vivo não teria o mesmo peso do que trazer a sua morte, pelo fato de que mais de

cinco décadas se passaram desde que Zilda escreveu a peça *ELA* (1973) e as guerras não cessaram, em momento nenhum. Pelo contrário. Em pleno ano de estreia do espetáculo, estamos vivenciando inúmeros confrontos pelo mundo afora, com milhares de pessoas inocentes tendo suas vidas ceifadas³¹. Nesse sentido, a morte de Neurótico retrata a realidade do nosso universo e provoca uma reflexão na plateia, demonstrando que no final de uma guerra,

[...] valas se enchem de corpos.

1º esp. – que amaram,

2º esp. – sonharam,

3º esp. – Tiveram desejo.

1º, 2º e 3º esps. – Está tudo aniquilado. (Apontam todos, exceto Napoleão e Antônio, para um ponto imaginário onde ELA está).

3º esp. – ELA aniquilou!

2º esp. – (Aponta para Antônio) – Porque ele quis que fosse assim.

(Fontes, 1973, p. 05).

De toda forma, assim como mencionado anteriormente, nossa preocupação principal era manter a essência da história, bem como a originalidade do enredo escrito por Zilda (1973). Por isso, tais modificações e inserções fizeram com que esse objetivo fosse garantido, ao mesmo tempo que trouxeram novas camadas interpretativas para a peça, atualizando a escrita de acordo com as necessidades vivenciadas em nosso tempo atual.

Para chegar na adaptação final, precisamos passar por cinco arquivos diferentes, onde cada tratamento apresentava uma mudança de frase, sentido ou realocação de trechos. O início do trabalho se deu no segundo semestre de 2023. Desde então, todas as etapas vêm sendo registradas em uma espécie de diário virtual. Evitamos o uso de papéis justamente para garantir a preservação de todos os documentos.

3.4.2. Concepção estética e proposta de direção do espetáculo *ELA* (2025): primeiros passos

Com a estrutura definida, chegamos ao desenvolvimento da concepção estética e direção do espetáculo *ELA* (2025), onde passaremos pelas etapas principais do processo. Interessante destacar que além da atuação, eu assumi todas as funções da montagem, sejam elas, a direção, a direção de arte, a cenografia, a iluminação, a trilha sonora e a produção. Foram escolhas muito conscientes e justificadas, as quais me trouxeram ensinamentos valiosos.

³¹ Podemos citar os conflitos entre Israel e Palestina, Rússia e Ucrânia, Síria, Iêmen, guerras que, infelizmente, estão longe de cessar, gerando medo, violência e a destruição de inúmeras famílias. Os sobreviventes desses bombardeios se encontram em condições extremamente vulneráveis, necessitando de doações e apoio humanitário.

Em contrapartida, eu não estava sozinho. Um dos primeiros ensinamentos que aprendemos quando começamos a estudar teatro, é de que teatro não se constrói sozinho. Teatro é coletivo, é troca, e isso esteve presente desde o princípio dessa montagem. Ao longo deste tópico, trarei os nomes de várias pessoas que foram fundamentais na construção do *ELA* (2025), acrescentando conhecimentos valiosos para o processo criativo. Todavia, a parte de execução, de experimentar e colocar as ideias em prática, cuidando de todas as pontas soltas, foram minhas responsabilidades.

Antes de tudo, eu tinha um conceito muito sólido para a criação do *ELA* (2025), desde o momento em que sua definição foi feita. O meu desejo era criar uma cena experimental, utilizando de diversos recursos que pudessem potencializar a minha performance, de tal forma que o público vislumbrasse novos olhares para além do que meu corpo entregaria ao interpretar esses dois personagens tão distintos, Neurótico e Senhor da Guerra. Além disso, a montagem da peça aconteceu de forma fluida, onde rapidamente fui encontrando as respostas para o que cada função exigia, logo, assumir todas as frentes da montagem foi algo natural.

Em todo caso, levanto duas ponderações sobre esse tópico. O primeiro é que, assim como escolhi estar sozinho em cena, eu também escolhi assumir a maior parte dessas funções³². Durante a minha trajetória artística, tive acesso a inúmeras experiências de grupo, aquisições de conhecimentos e referenciais teóricos, assim como o estudo de múltiplas técnicas teatrais. Ao chegar nesse momento de carreira profissional e acadêmica, senti a necessidade de criar um projeto individual, reunindo todas as vivências obtidas em um espetáculo com a minha identidade.

A segunda ponderação é em relação às despesas da montagem. Todo o trabalho foi feito com recursos próprios. Conseguimos aprovar o projeto na PNAB (Política Nacional Aldir Blanc) no ano de 2024, porém, entramos como suplente e não fomos chamados. Sendo assim, todos os gastos com materiais de cena foram colocados na ponta do lápis, pensando em adquirir somente o necessário para a sua execução. Nesse contexto, eu não conseguiria remunerar profissionais capacitados na área para assumir tais funções na montagem. Todas as pessoas que contribuíram, de alguma maneira com o *ELA* (2025), partiram de ações voluntárias de amigos. Algo que notei em nossa cena artística atual, é a dificuldade de desenvolver trabalhos em equipe

³² Algumas delas, como a trilha sonora, foi algo que não esperava assumir, por não dominar o conhecimento sobre softwares de edição de áudio. Tentei contato com profissionais da área, mas, devido à indisponibilidade de agenda e orçamentos altos, não consegui efetivar uma parceria. Sendo assim, por meio de tutoriais, aprendi a trabalhar com softwares gratuitos de edição para criar o material necessário. Mais ao final, Otair Flor tomou frente da produção musical, criando uma atmosfera sonora de acordo com as minhas diretrizes para cada cena. Foi uma parceria que funcionou perfeitamente.

nos dias de hoje, sem algum tipo de remuneração. Pelo fato da maioria dos profissionais da área estarem atribulados com mil e uma funções, impactando na disponibilidade de tempo, a preferência dada será sempre para trabalhos com cachê. Isso é completamente coerente pois precisamos receber pela atividade artística exercida. Aliás, a busca por melhorias salariais bem como a valorização da nossa profissão são pautas cada vez mais urgentes em nossa cena. O ponto de vista que pretendo trazer com essa reflexão, é que um dos motivos por assumir as funções principais do *ELA* (2025), para além de um desejo pessoal, foi justamente não ter condições de remunerar uma equipe completa de profissionais como gostaria, somado a todos os gastos obtidos com o processo.

Reafirmo aqui a subjetividade de tais ponderações, feitas a partir das experiências vivenciadas em 2024 e 2025 como, também, da minha trajetória pessoal dentro da cena artística goiana. Trazê-las nesse tópico é uma maneira de ampliar o debate sobre temas recorrentes do *ELA* (2025), contribuindo para a sua compreensão geral.

Finalizada essa etapa, traçaremos os primeiros passos dados no desenvolvimento da direção e concepção estética do espetáculo *ELA* (2025), durante o segundo semestre de 2023, por meio de duas parcerias importantes: a pesquisa cênica realizada com o Prof. Me. Edimilson Braga e a participação na matéria *Processos Contemporâneos de Montagem Cênica*, ofertada pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Cena. A partir daí, farei uma organização das principais contribuições geradas por cada parceria para, em seguida, dar prosseguimento às próximas fases do processo de montagem.

Sobre a pesquisa cênica com o Prof. Me. Edimilson Braga:

Ao encerrar a adaptação da peça *ELA* (1973), senti a necessidade de experimentar cenicamente cada personagem do texto, principalmente depois que notei a complexidade por trás de suas respectivas tramas. Felizmente, a oportunidade surgiu quando participei da residência teatral do Grupo de Pesquisa e Extensão Teatro Ludos, em setembro de 2023, um grupo de teatro universitário lotado na EMAC/UFG e coordenado pela Prof.^a Dr.^a Clarice Costa. Nessa residência, ministrada pelo Prof. Me. Edimilson Braga (UNB), arte-educador, preparador corporal e artista marcial, fizemos uma sequência de exercícios em que pude trabalhar com trechos da peça, vislumbrando possibilidades de energia e movimento para os personagens. Como não havia decorado o texto na íntegra, declamei somente as primeiras falas de Neurótico e Senhor da Guerra.

Mas a contribuição do professor não parou somente na oficina. Há alguns anos, Edimilson e eu desenvolvemos pesquisas no campo do teatro e da arte-educação³³, consolidando em uma parceria de longa data. No período em que estivemos juntos na residência, Braga teceu considerações importantes relacionadas ao processo criativo do espetáculo, depois de folhear as revistas da Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos que havia disponível em casa. Sua sugestão foi direcionada às imagens presentes nas revistas, propondo que ali poderia encontrar muitas referências para a construção de partituras corporais e até de personagens. Isso me fez olhar com mais atenção para aquelas revistas, que tão valiosas foram para a parte teórica da pesquisa e que, nesse momento, somariam para a concepção estética do *ELA* (2025) também.

E como somaram! Foi através da releitura de cada revista e de um olhar mais cuidadoso para as imagens presentes em suas páginas, que cheguei a um dos principais elementos do espetáculo: o carvão (que aliás, protagonizou, também, a criação da arte visual de toda a dissertação). Boa parte das revistas da SDLM possuem capas produzidas por artistas murrinhenses e, uma em específico (do ano de 1971), me chamou a atenção pela riqueza de sentimentos empregados nos desenhos. Maluba é o nome creditado como responsável por sua criação e, felizmente, no encerramento da edição, há um poema de sua autoria explicando a linha de raciocínio para a criação da capa. Neste poema, a artista plástica murrinhense diz ter usado o carvão no desenho e que deixou seus traços fluírem dentro de um eixo de pensamento, relembrando suas memórias pessoais e afetivas com a cidade de Morrinhos.

³³ Como exemplo, citamos a oficina de teatro intitulada *CEU-V em cena: construindo e criando através do teatro* um projeto desenvolvido por mim, com a supervisão teórico-prática do Prof. Me. Edimilson Braga, dentro da disciplina de Estágio Obrigatório de Licenciatura IV, do curso de Teatro Licenciatura. Nessa oficina, propomos um conjunto de exercícios visando a criatividade cênica por meio da criação de partituras corporais, aplicados dentro da Casa de Estudante Universitário V da UFG, onde residia na época.

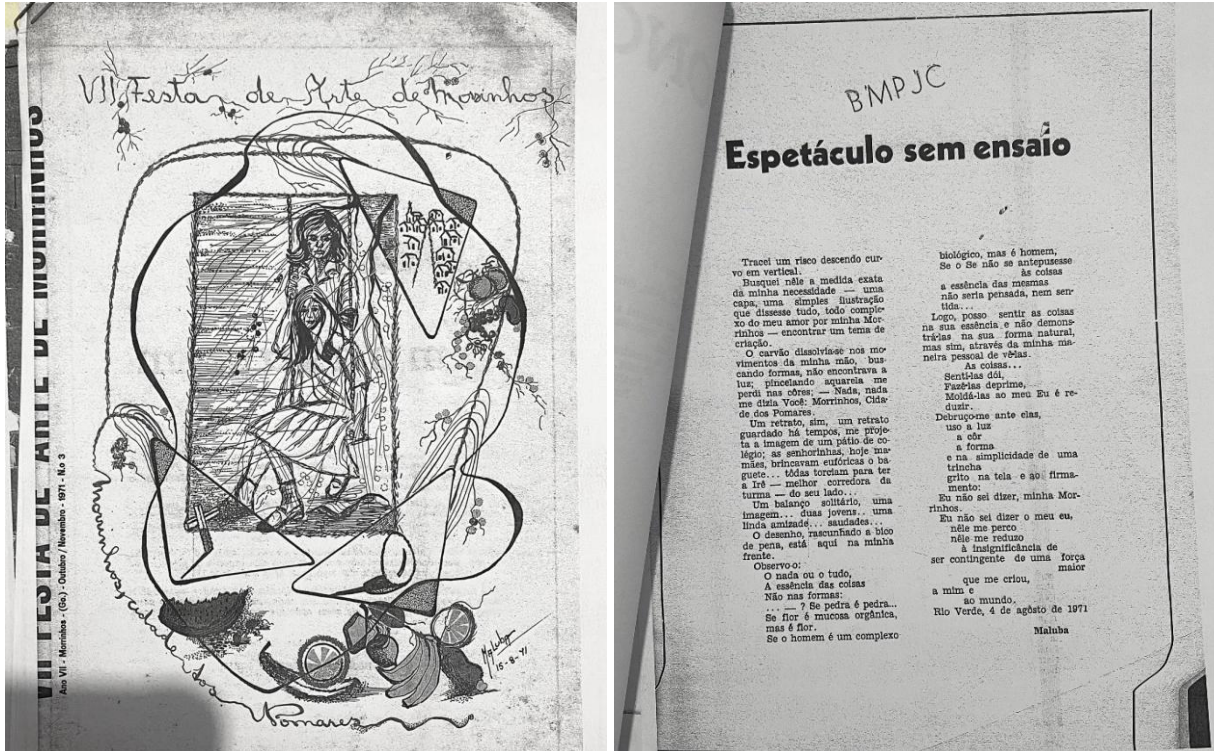


Figura 17: Revista da VII Festa de Arte de Morrinhos (1971).

Ao finalizar a leitura do texto, me senti paralisado, de forma positiva. Era como se tivesse encontrado a resposta para um enigma. Naquele instante, o carvão passou a ser um elemento chave para pensar a construção do *ELA* (2025). Para uma peça que fala sobre guerra e, principalmente, a destruição que ela causa na vida de quem cruza seu caminho, o carvão é algo presente nessa atmosfera, por representar diretamente aquilo que restou do aniquilamento. O carvão foi o que restou de uma madeira que queimou, de um sofá, ou até mesmo de uma vila inteira. Quando *Ela* passou, só restou cinzas, partes da história foram resumidos a um pedaço de brasa.

Depois desse entendimento, consegui estruturar uma ideia de palco. Tendo a imagem do carvão na cabeça, visualizei um cenário todo branco, tanto parede quanto chão, como uma folha de papel pronta para ser preenchida. Isso quebraria com a referência que temos da guerra à primeira vista, de um espaço tomado por destruição e carregado de elemento.

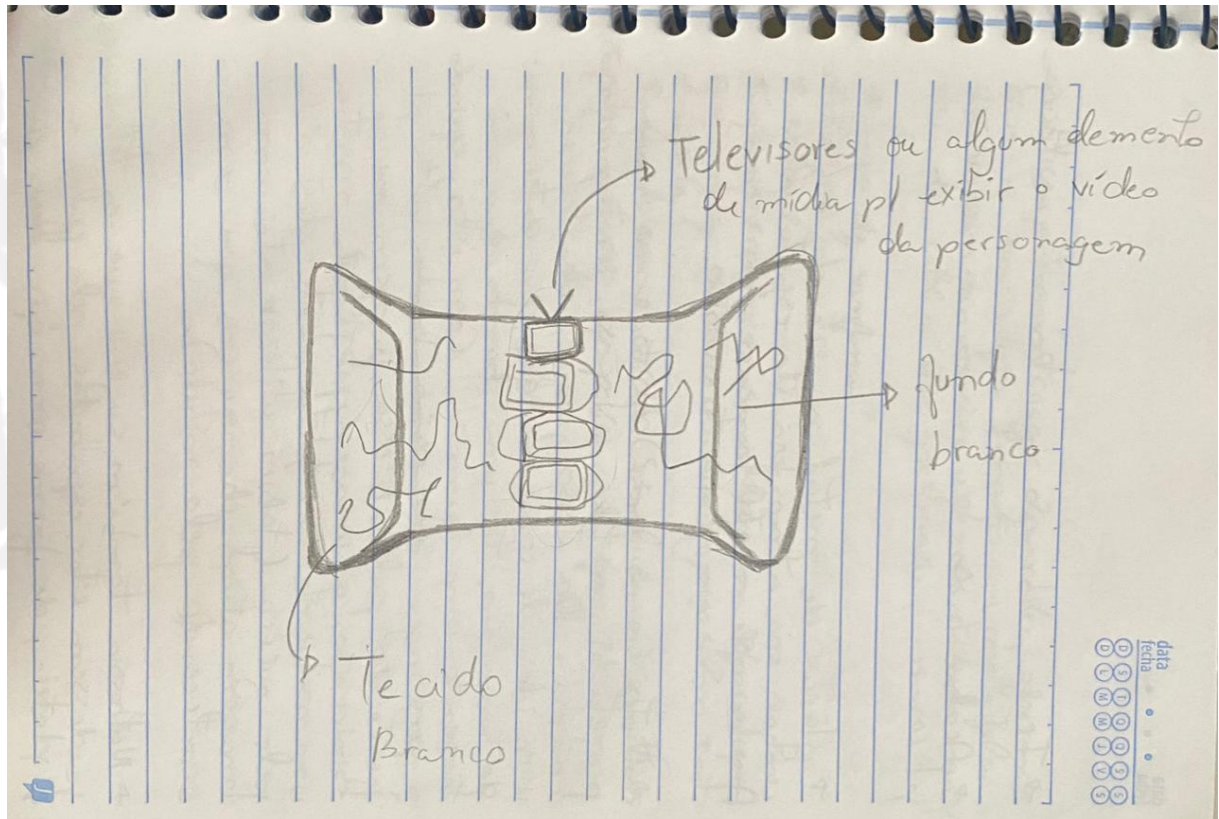


Figura 18: Caderno de anotações rápidas relacionadas ao espetáculo *ELA* (2025).

Nessa folha de caderno, esbocei um primeiro rascunho do cenário. Meu desejo inicial era construir o personagem Senhor da Guerra de forma digital, através de uma captura em 3D ou de um vídeo imersivo, exibido ao longo da encenação. Dessa forma, Neurótico dialogaria com o Senhor da Guerra por meio de um dispositivo que reproduzisse essa imagem, por isso a inserção de televisores ao centro do palco.³⁴ Entretanto, ao longo do percurso, veremos que esse desejo se transformou em outros sentidos.

Retornando ao fundo branco, sua inserção em cena seria justamente para que Neurótico desenhasse o mundo que havia a sua volta antes da guerra aparecer, utilizando os pedaços de carvão. Suas árvores, seus entes queridos, sua paisagem cotidiana. Ou seja, com o que restou (o carvão), ele procura restaurar aquilo que perdeu, num ato de desenhar a própria saudade. Interessante percebermos que o que faremos em cena está diretamente ligado à noção de memória, trabalhada ao longo desta dissertação, principalmente no que trouxemos sobre a rememoração do passado como uma tentativa de rompermos com o esquecimento. Como mesmo considerou Baéz (2010, p. 265):

³⁴ No período em questão, trabalhava dentro do Laboratório de Tecnologia da Informação e Mídias Educacionais (LabTIME/UFG), um espaço que dispunha de uma sala de captura de movimento (MOCAP) completa. O desejo era conseguir uma parceria para que as cenas do Senhor da Guerra fossem gravadas no local o que, infelizmente, não foi possível.

A memória aparece, por um lado, vinculada à imortalidade e, por outro, ao paraíso perdido. [...] O esquecimento, em compensação, é o elo da morte, a porta do abismo e, sobretudo, do presente. [...] Onde há memória, há vida. Onde há esquecimento, há dissolução.

Quando proponho o desenho em cena, entendo que há duas camadas importantes para além do que já foi dito. A primeira delas seria reproduzir desenhos que remetessem às capas das revistas da Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos, como uma forma de homenagear todo o legado artístico presente na cidade. Dessa forma, faríamos uma mistura de ficção com a realidade, inserindo Morrinhos e a trajetória de Zilda Diniz dentro da peça. Outra camada que vislumbro na ação de desenhar é justamente a possibilidade de criar um cenário ao vivo, potencializando a imersão do público com as sutilezas do texto.

Em 2025, passamos por um longo período de pesquisa buscando a estrutura necessária para a cena, levando em conta o orçamento reduzido e, principalmente, um material que fosse eficaz na criação do efeito desejado. Antes de chegar ao que temos disponível hoje, pensei sobre inúmeras formas de criar esse fundo branco, se seria por meio de papéis, tripés, lonas de projeção, tecidos, ou, se reformularia a proposta, cogitando reproduzir os desenhos virtualmente por meio de projeções.

Todas essas dúvidas cessaram a partir do momento que tive contato com o painel pantográfico (também conhecido como backdrop). Esses painéis são utilizados com recorrência em campanhas publicitárias, por serem estruturas grandes e de fácil montagem e desmontagem. A primeira vez que conheci foi em uma divulgação de espetáculo em Goiânia, despertando o interesse em saber mais detalhes sobre o que se tratava aquela estrutura.

A facilidade de armazenamento do equipamento, que tem o seu tamanho de 4,34x2,30m reduzido para, aproximadamente, 80cm, foi um critério definitivo de escolha, além do objeto possuir um conjunto de placas de plástico flexíveis, auxiliando na ação de desenhar e, posteriormente, na limpeza dos traços com o carvão. Infelizmente, o único fator de desvantagem foi o preço, extremamente elevado. Mesmo assim, precisei investir no painel, por todas as qualidades e contribuições positivas durante a execução da cena.



Figura 19: Ensaio aberto do espetáculo *ELA* (outubro de 2025), montagem e apresentação.
Fotografia de Dayanne Toko.

Sem dúvidas, a parceria com o Prof. Me. Edimilson Braga trouxe trocas valiosas para o processo de montagem, contribuindo para a expansão do meu olhar enquanto diretor e pesquisador, para detalhes que pudessem passar despercebidos. Além disso, foi através dele que pude conhecer, também, os pesquisadores Daniela Josper e Jesualdo Sousa, todos residentes em Brasília (DF). Juntos, decidimos nos reunir periodicamente para falar sobre teatro de forma virtual, no ano de 2025, com alguns encontros presenciais. Daniela, além de trabalhar como professora de teatro, é mestra e pesquisadora do método Alba Emoting, criado por Susana

Bloch, uma técnica que propõe o trabalho das emoções pelo ator/atriz sem a necessidade de acessar memórias pessoais, partindo, somente, do corpo e de sua estrutura física, proporcionando uma emoção autêntica e maior controle sobre os seus níveis.

Em nossos encontros, dedicamos uma boa parte do tempo na discussão e aplicação deste método, além de trabalhar com outras técnicas de atuação. Desde o princípio, o grupo optou por usar como exemplo de suas análises a montagem do *ELA* (2025), me auxiliando na preparação psicofísica dos personagens Neurótico e Senhor da Guerra. Ter o olhar atento e afetuoso de cada um deles foi um grande presente no meu processo, principalmente por todas as percepções que trouxeram, algo tão importante quando se está sozinho em cena.

Sobre esse ponto, interessante destacar que a dinâmica utilizada para atuar e dirigir ao mesmo tempo, foi fazer gravações de vídeos e de voz. Cada gesto, nuance ou modificação de cena, era gravado com a finalidade de colaborar nas minhas decisões sobre a montagem. Foi algo completamente novo e inesperado na minha trajetória artística. Lembro que parei e refleti muitas vezes em relação a isso, por ser, de certa forma, estranho e engraçado. Por exemplo, simultaneamente nos meus ensaios, me encontrava fisicamente em um fluxo interpretativo, enquanto minha cabeça formulava as diretivas sobre os próximos passos, com pausas recorrentes para gravação e anotação de detalhes importantes. Mas todo esse processo será descrito com maior riqueza de detalhes logo mais à frente. Por agora, continuemos falando sobre o ano de 2023.

*A participação no componente curricular
“Processos Contemporâneos de Montagem Cênica”:*

O componente curricular *Processos Contemporâneos de Montagem Cênica* foi uma matéria ofertada no segundo semestre de 2023 pelo PPGAC, tendo sua condução realizada pela Prof.^a Dr.^a Natássia Garcia. Enfatizá-lo nesse tópico é uma maneira de agradecê-lo por toda a contribuição fornecida durante a construção inicial do *ELA* (2025), primeiro, pela orientação cuidadosa da Prof.^a Dr.^a Natássia, auxiliando em nossas dúvidas e sugerindo vários caminhos possíveis para nossos processos artísticos. Segundo, por me possibilitar cumprir a carga horária de disciplinas exigidas na grade do curso, em um espaço inteiramente livre para pensar sobre minha montagem. Por não ter conseguido bolsa no mestrado, foi difícil encontrar tempo nos primeiros meses da pesquisa para me dedicar às exigências da peça, quando, a maior parte do dia, cumpria uma rotina exaustiva de trabalho.

Logo nos primeiros encontros, reuni tudo aquilo que havia em mãos, referente ao espetáculo, e levei para a sala de aula: revistas da SDLM, anotações de ideias e referências, a adaptação da peça, entre outros materiais. Ao ter acesso a esses arquivos, Natássia destacou a relevância de montar a peça *ELA* (1973) em nosso tempo atual, por agregar conhecimento às pesquisas relacionadas ao Teatro Goiano e, principalmente, por falar sobre guerra, um assunto tão urgente em nossa sociedade. Dessa maneira, várias discussões foram realizadas, tanto individualmente quanto coletivamente, auxiliando no desenvolvimento da montagem. Todas essas contribuições podem ser divididas em três momentos, os quais nos ateremos a seguir:

Primeiro momento: A escada e o alumínio em cena

Os encontros na disciplina de PCMC foram permeados de pesquisa, diálogo e reflexões. Na maioria deles, tínhamos um tempo dedicado a apresentação daquilo que buscávamos para nossas criações, e um tempo dedicado à pesquisa por referenciais em sites de imagens, como o *Pinterest*, com supervisão da professora. Em um desses encontros, fui o único estudante que compareceu à sala de aula, possibilitando utilizar todo o período para falar sobre o *ELA* (2025).

A primeira coisa que fizemos foi ler a peça na íntegra, encontrando as respostas que queríamos a partir dali. A Prof.^a Dr.^a Natássia percebeu que Zilda trabalhou muitos elementos hierárquicos dentro do texto, em que hora os personagens estão no poder, sobre as alturas, hora estão em declínio. Tais subidas e quedas demarcam a posição social de cada indivíduo na história e, com isso, sugeriu que um elemento interessante para ilustrar esse percurso na minha cena seria a escada, reforçando essa triangulação recorrente.

Lembro-me de ter vibrado com a análise da professora, pela potência imagética que tal objeto forneceria para a montagem e por sua visão aguçada para os pormenores por trás de *ELA* (1973 e 2025). Por isso, enfatizo que a construção desse espetáculo só foi possível justamente pelas trocas ocorridas durante o processo, tão enriquecedoras para a sua devida concretização.

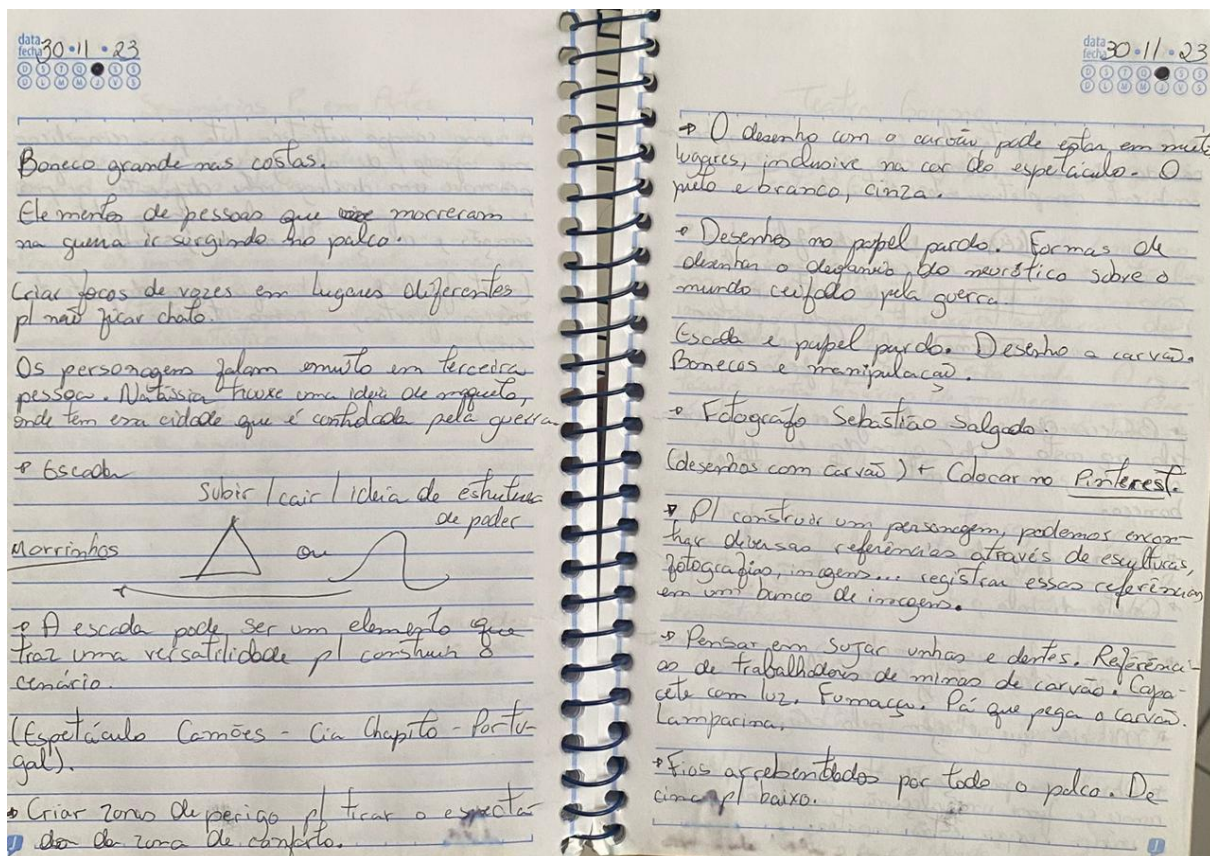


Figura 20: Diário de anotações rápidas relacionadas ao espetáculo *ELA* (2025).

Nesse caderno de anotações rápidas que utilizei no mestrado, registrei justamente o momento em que a escada se fez presente pela primeira vez. Podemos verificar que o objeto, além do significado anterior, remeteria, também, à ideia de morros/montanhas, fazendo uma alusão ao nome da cidade de Morrinhos. Os outros assuntos presentes na imagem foram resultados das pesquisas e conversas cultivadas no encontro em questão.

Aos poucos, notei que o alumínio se tornou um elemento marcante na concepção estética da peça, com a chegada da escada. Isso porque, desde os primeiros esboços, o arame era outro material que pretendia trabalhar no espetáculo, assim como o carvão, por ser um artefato recorrente em cenários de guerras, sobretudo dos resquícios de destruição que ela causa.

Dali em diante, passei a me referenciar por esse elemento. Em conversas com a professora, Natássia sugeriu que chapas de alumínio poderiam estar dispostas no piso da plateia, criando uma atmosfera sonora a partir dos ruídos gerados por cada passo dado. Achei uma ideia interessante de ser aplicada, entretanto, encontrei uma melhor forma de utilização do objeto assim que cheguei em 2025, inserindo as placas na cena de abertura do espetáculo. Falaremos sobre isso adiante.

Além das chapas, a aplicação do arame em cena também passou por transformações importantes durante o processo de montagem. Em 2023, no curso da disciplina de PCMC, encontrei uma referência que me chamou a atenção, quando desenvolvia um estudo sobre a peça *Sonho de uma Noite de Verão* de William Shakespeare (meados de 1600), no meu antigo trabalho dentro do Laboratório de Tecnologia da Informação e Mídias Educacionais (LabTIME), lotado na UFG. Nessa pesquisa, tive acesso à montagem teatral feita em 1970 por Peter Brook, onde um arame em espiral é utilizado em cena.

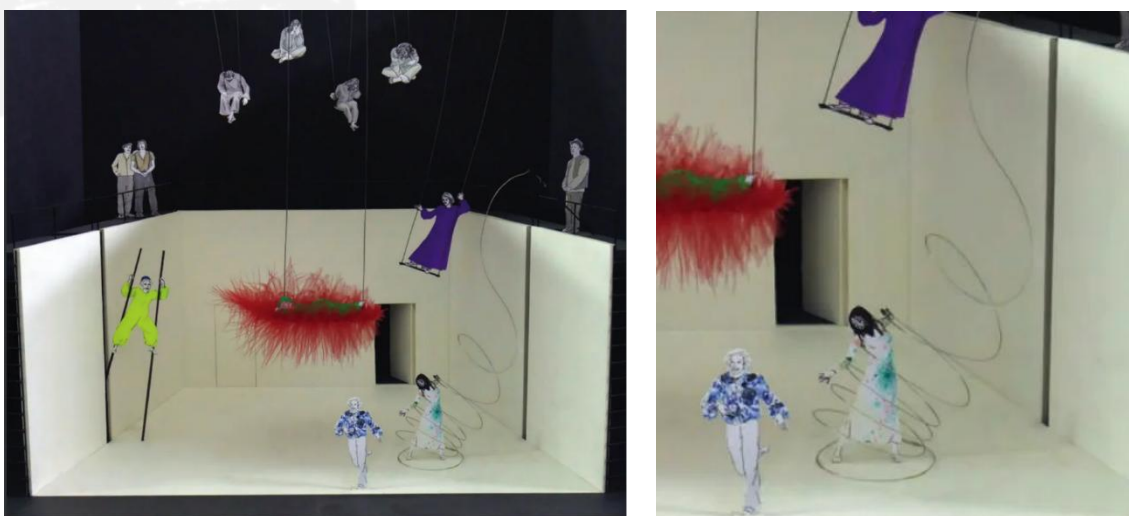


Figura 21: Desenho de palco da peça *Sonho de uma Noite de Verão*, criado pela cenógrafa Sally Jacobs.

Essa imagem³⁵ me fez pensar sobre como utilizar o arame de maneira intuitiva na peça, criando um movimento de subida e descida através da sua forma espiralar. Além disso, meu desejo era inserir dentro de suas voltas, algum objeto que representasse o Senhor da Guerra, como se fosse um boneco, para quando fosse aberto, despertasse uma surpresa no público com a sua aparição. Ao procurar por ideias sobre como e o que construir, encontrei uma escultura feita de concreto e arame, remetendo à forma e a expressão exata do que havia imaginado (infelizmente, não encontrei a autoria por trás da obra):

³⁵ Retirada do site Australian Production Design Guild, em 2025. Disponível em: <https://apdg.org.au/2020/09/vale-sally-jacobs-illuminating-designer-and-director>



Figura 22: Escultura de arame e concreto. Retirada do *Pinterest* (2023).

Ao construir um boneco na parte interna do arame, garantindo o seu efeito de abrir e fechar, precisaria utilizar materiais leves e que permitissem fazer dobras durante a sua construção. Depois de testar o papelão, o barbante e até o algodão cru, defini que o boneco seria confeccionado com juta, devido ao seu fácil manuseio e pela textura do material combinar com a proposta. Lembro que tudo foi feito na base do teste e do improviso, a partir do conhecimento que possuía com artesanato. Primeiro cortei vários pedaços de papelão em círculos, pintando-os de cinza, e posteriormente pendurei cada um deles no arame, com linha de anzol, para só então fazer a aplicação da juta. Essa última etapa demandou um tempo maior, pela necessidade de fixar cada pedaço do tecido em locais estratégicos, possibilitando que o público enxergasse a figura de um corpo ali dentro. A seguir, deixo uma fotografia feita em setembro de 2025, ilustrando todo o processo de desenvolvimento do boneco:



Figura 23: Boneco do Senhor da Guerra. Fotografia autoral (setembro de 2025).

Assim como as chapas e o arame, vimos que a escada foi um dos principais objetos por trás da definição do alumínio enquanto parte da visualidade do *ELA* (2025). Desde que optei por sua inserção, após a sugestão da Prof.^a Dr.^a Natássia em 2023, esbocei um conjunto de rascunhos referentes à sua utilização na cena, tornando a escada um elemento crucial para o andamento do espetáculo, desde o início, até o seu encerramento. No *ELA* (2025), a escada representa o maquinário do Senhor da Guerra, bem como, ele próprio. Dentre as várias inserções criadas, uma que mais me chamou a atenção e que fiquei contente por ter chegado até ela, foi desenvolver a “dança com a escada”, uma cena em que o Senhor da Guerra (com um figurino próprio) reproduz uma dança envolvente e violenta com o objeto, no compasso de um

tango, ao mesmo tempo em que Neurótico denuncia a inescrupulosidade da personagem, por todo o sangue que carrega em suas mãos:

Neurótico – E desumano. Cérebro de máquina. Pensando como máquina. Agindo como máquina. Alto homem de negócios. Em busca de lucros astronômicos. Quem se importa, se milhares têm fome, sede e frio?! Se milhares têm os olhos cegos de lágrimas?! Se os hospitais estão repletos. Se as valas se enchem de corpos de pessoas que um dia amaram, sonharam, tiveram desejo. Está tudo aniquilado. ELA aniquilou! Porque VOCÊ quis que fosse assim (Adaptação ELA, 2025, p. 07-08).

A proposta da cena é causar um desconforto, uma angústia, por todo o jogo de desinteresse da personagem, frente às palavras de dor e sofrimento proferidas por Neurótico. Nesse momento, expomos o traço mais profundo e violento por trás desses líderes da destruição, seres egóicos, perversos e desumanos. A cena se encerra com a escada assumindo o controle da dança, demonstrando que esses senhores não estão isentos de represálias, ou seja, a guerra é traiçoeira e danosa para todos, sem exceções.



Figura 24: Cena da dança com a escada, em sala de ensaio (setembro de 2025).

Além da cena mencionada, a escada trouxe outras movimentações interessantes para a peça, aprimorando diálogos e intenções de cena. Logo no primeiro ensaio utilizando o material, ocorrido no dia 11 de setembro de 2024, consegui criar muitas referências imagéticas para o *ELA* (2025), aliás, presentes até os dias atuais da montagem. Um outro detalhe perceptível foi em relação ao peso e sobre como algumas cenas (feitas sem a escada) ganhariam um novo

sentido com o seu uso, devido ao tempo necessário para ajustá-la na posição definida, além do fôlego empreendido para transportá-la, como transcrevi no relato a seguir, retirado do meu diário virtual do espetáculo:

Nesse ensaio, especificamente, busquei utilizar a escada em vários momentos, brincando com as possibilidades de criações. A primeira imagem da escada é na parte inicial da cena, em que ela representa uma máquina, referenciada pelo Senhor da Guerra. Logo de cara já encontrei uma imagem muito bacana para deixá-la no palco. Gostei muito dessa imagem pois ela me remete àqueles maquinários de fábricas, tipo esteiras. Logo em seguida, fiz algumas movimentações importantes como apoiar nos degraus da escada para representar uma marionete, além de experimentar alguns passos para a “dança com a escada” na cena interpretada pelo Senhor da Guerra. [...] Foi um ensaio muito produtivo. A cena ganhou mais substância também pois agora o meu corpo sente a intensidade do peso da escada, do esforço necessário para movimentá-la. Tudo isso acrescenta muito ao processo. Decidi que a partir de cada mês daqui pra frente, irei adquirindo o restante do material necessário para a peça, como o balde, a roldana mais os rolos de arames, a máscara com ímã para o rosto. Enfim, *Ela* está ganhando forma e é muito incrível ver isso acontecendo (Página do meu diário pessoal, dia 11 de setembro de 2024).

A título de exemplo, deixarei a seguir uma foto da posição da escada que mencionei como um “maquinário de fábrica”, utilizada até os dias atuais da montagem. Retomar a leitura desses diários nos infere sobre a importância do ensaio ao longo dos nossos processos artísticos, favorecendo a expansão de técnicas e o amadurecimento de ideias. Nas próximas páginas, retomaremos outras passagens do diário, a fim de contribuir na exposição sobre o desenvolvimento do espetáculo.



Figura 25: Posição da escada utilizada na cena de abertura do *ELA* (2025).

Segundo momento: A cena de abertura

Outra criação importante gerada no componente curricular PCMC, foi a definição da cena de abertura do espetáculo. Desde o momento em que a adaptação do texto original de Zilda Diniz (1973) foi realizada, sentia a necessidade de trazer uma nova cena de abertura, que dialogasse coerentemente com o grito de pavor do personagem Neurótico, no início da obra:

Neurótico (Grito à plateia) – PAAAAREM! ELA não! Parem! Parem! (Leva as mãos à cabeça para protegê-la. Silêncio completo por segundos. Em oração). Enche o silêncio com a tua voz. Enche o vazio com a tua presença! Enche o teu monólogo com um diálogo! Abertos os canais da comunicação! Da compreensão! Fechados os canais por onde ELA passa! Que ELA desaparecerá! (Adaptação ELA, 2025, p. 01).

Como mencionado nos tópicos anteriores, a peça original de Zilda (1973) se inicia com um coro de vozes cantando as primeiras linhas do poema *Menino Triste* até que Neurótico, da plateia, cessaria a canção com o seu grito. Enquanto diretor, optei em manter o poema na cena de abertura, por descrever simbolicamente o universo presente em *ELA* (1973 e 2025) e introduzir o público sobre o que está prestes a vir. De toda forma, para além do seu grito de pavor a posteriori, minha intenção era trazer uma movimentação corporal para o Neurótico, onde o público poderia acessar, gradativamente, o seu andar, a sua fisionomia e, por que não, traços de sua história. Fazendo esse caminho inverso, acredito que o grito seria potencializado, ao mesmo tempo em que o poema poderia ser mais bem degustado pelas pessoas presentes no ato da encenação.

Menino triste, sem sonhos, / Rostinho quase que em prantos, / Feche os seus olhos, menino, / Apague essa imagem quebrada / De um mundo cinzento, perdido, / Curtido, cansado, sofrido. / Menino triste de lá, / Irmão do menino dali, / Passou o tempo de bola e brinquedo, passou. / Estamos em tempo de fome e de medo! / Adeus, menino, a hora já chegou. / Você não tem querer, / Só tem dever. / Lá na frente / ELA espera por você, / Por ele também. / É duro, mas é / Verdade verdadeira, que eu queria / Longe do mundo, no espaço e no tempo, / Para o reinado da harmonia (Adaptação ELA, 2025, p. 01).

De acordo com David Ball (2020), cativar a plateia logo de início é fundamental para que a sua permanência seja garantida durante todo o acontecimento cênico. Em suas discussões, o autor explica as diferenças entre estase e intrusão, dois elementos essenciais para se pensar a abertura de um espetáculo e que nos auxiliariam nas definições para a montagem, informando que:

Estase é imobilidade: uma condição de equilíbrio entre várias forças; uma permanente quietude: uma imutável estabilidade, um estado em que todas as forças se equilibram entre si, e que resulta em falta de movimento. Intrusão é um empurrão, arremetida, compulsão. [...] O mundo que se apresenta no começo de uma peça está em estase. Às vezes, ela é rompida antes mesmo que a peça comece; ainda assim, sabemos qual era a estase. [...] E, para que uma peça comece a mover-se, deve haver uma intrusão (Ball, 2020, p. 37-39, grifos do autor).

Nesse sentido, o rompimento dessa estabilidade aconteceria com a movimentação do Neurótico pelo palco, mais do que somente gritar. Minha ideia seria conduzir o público para o seu grito de pavor, como uma cadência, um ritmo crescente de intensidade, começando no poema e finalizando numa explosão de energia. Foi aí que me coloquei a procura de referências, movido pelas perguntas: “o que Neurótico estaria fazendo antes de dar a sua primeira deixa? Qual ação seria capaz de descrever a essência da personagem?”. Em minhas buscas, utilizei de palavras-chave, como: guerra, bombardeio, carvão, desenhos com carvão, minas de carvão (mineiros), destruição, entre outras.

Depois de filtrar muitos resultados, senti que meus desejos foram correspondidos assim que encontrei duas imagens de notável sensibilidade poética. Infelizmente, não foi possível identificar a autoria por trás delas, mas, deixarei seus registros a seguir, por terem contribuído grandemente no processo de pesquisa:

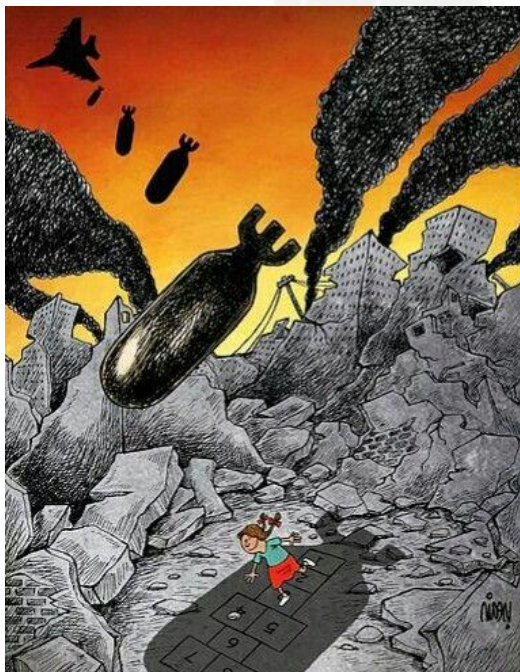


Figura 26: Retirada do *Pinterest* (2023).



Figura 27: Retirada do *Pinterest* (2023).

A infância, em contraste com a guerra; a inocência, por trás de tanta ganância e destruição; foram sentimentos que vieram à tona ao analisar tais imagens. A Amarelinha, uma brincadeira

popularmente conhecida e que está presente na infância de milhares de pessoas, foi a resposta exata para o que procurava na cena de abertura, por expressar a essência do personagem Neurótico, principalmente o contraste entre os dois mundos pelo qual se encontra, no momento da ação: o mundo ideal, permeado por alegria, esperança e cores, e o mundo real: assolado por conflito, medo e destruição, assim como Zilda refletia em suas escritas poéticas.

Além disso, a Amarelinha representa, ludicamente, dois extremos: céu e inferno (ou, céu e chão/terra. Eu a conheci como céu e inferno). Acredito que ambas as instâncias conversam com a proposta da peça como um todo, traçando um percurso de chegada e de encerramento, onde hora você está no céu, hora você está no inferno. Por meio desse entendimento, estruturei um roteiro de cena.

De costas para o público, Neurótico escutará o poema *Menino Triste* sendo narrado, ao fundo. Em seguida, ele começa a escrever a palavra “inferno” com o carvão, quando, aos poucos, percebe a presença de uma luz em sua direção. Ele se levanta e olha para a luz, revelando sua fisionomia para o público (a caracterização será importante nesse momento). É aí que utilizo a segunda imagem como referência, o rosto da criança sorrindo, de costas, em meio a toda catástrofe. Mas, na peça, Neurótico não sorrirá para o público, ao contrário, estampará uma angústia em sua feição. Após isso, ele retorna para a Amarelinha, pulando e se movimentando de maneira crescente, até que encontrará o “céu”, sendo recebido com uma luz azul sobre o chão. Ali, ele começa a pular freneticamente, em euforia, pois além do céu representar o sagrado, a proteção, é o local em que seus pais se encontram, de acordo com seu entendimento. Esse pico de energia é interrompido quando a luz amarela volta a aparecer mais intensamente. Com medo de que seja Ela, Neurótico grita e inicia o seu texto, em oração.

Importante destacar aqui o trabalho de iluminação ao longo da montagem de *ELA (2025)*, responsável por realçar diversos códigos ao longo de sua encenação. A luz amarela é uma representação do Senhor da Guerra, assim como o boneco de arame, ou, a escada. Como disse tempos atrás, o personagem foi pensado enquanto uma energia, uma sombra, algo que está em todos os lugares, todas as frestas. Dessa maneira, o cenário da peça *ELA (2025)* representará zonas de perigo para o personagem Neurótico, onde tudo pode ser uma armadilha, um ponto de ataque. Já a luz azul é uma alusão ao céu, o único local de conforto para as travessias de Neurótico durante o espetáculo, além de fornecer, esteticamente, uma ruptura com os tons brancos e acinzentados presentes na obra.

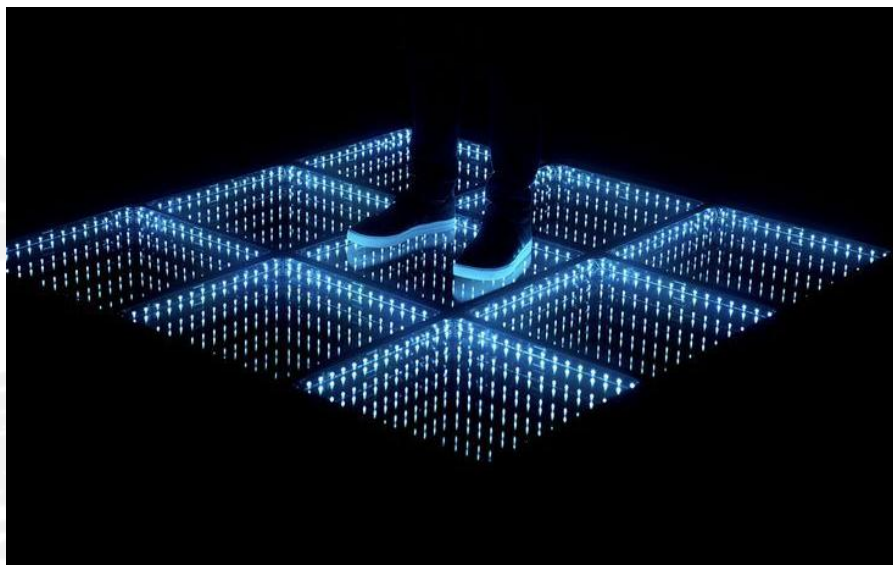


Figura 28: Referência para a elaboração da luz na Amarelinha. Imagem retirada do Pinterest (2023).

Ao longo de 2025, período em que de fato pude adquirir os materiais para a construção da peça, percebi que algumas mudanças precisariam ser feitas. Inicialmente, a minha proposta era que parede e chão fossem inteiramente brancos, como uma folha de papel, comportando os desenhos feitos a carvão. Entretanto, encontrei dificuldade em construir esse piso branco, primeiro que o papel exigiria uma troca constante ao longo das apresentações, segundo, pelos possíveis enfrentamentos para transportar tal objeto (pensando que seria um grande rolo). Durante a minha qualificação do mestrado, apresentei um fragmento da peça *ELA (2025)* pela primeira vez, construindo a Amarelinha com folhas de cartolina. Ao longo da encenação, percebi que o papel rasgou rapidamente, devido aos materiais e movimentos que utilizo em cena. Isso me fez desistir da ideia e procurar outro caminho.

Por fim, no segundo semestre de 2025, consegui reformular a cena de abertura ao inserir, mais uma vez, o alumínio como ponto de partida. Desde que a proposta de aplicar chapas de alumínio em partes do espetáculo surgiu, durante as aulas em *Processos Contemporâneos de Montagem Cênica*, optei por deixar a ideia em segundo plano, para que no momento certo (e se fizesse sentido) retomasse a sua execução. Felizmente, logo encontrei uma nova utilidade para as placas, quando refletia sobre como desenhar a Amarelinha em cena. Pelo fato do seu desenho ser composto de vários quadrantes, inserir as chapas cortadas em pequenos pedaços surtiriam o efeito desejado. Dessa maneira, ganharíamos em visualidade, textura, ruído e, acima de tudo, na concretização do alumínio enquanto um elemento base da montagem, presente em todos os seus arredores.

Ademais, destacamos que a inserção do alumínio na Amarelinha possibilitou a criação de novas camadas para a dramaturgia, principalmente no que diz respeito à placa do “céu”. Para além da luz azul acesa sobre os seus pés, tão significativa para o estado emocional do Neurótico na cena de abertura, pensamos em dar outros significados a essa placa, transformando-a, por exemplo, em uma tampa, onde Neurótico abriria e desenvolveria um diálogo com um outro mundo, como mostra a seguinte passagem da adaptação de *ELA* (2025):

Neurótico (despe-se da vestimenta anterior) – Malditos! Malditos! Saiam daqui. Eu só quero dormir sossegado. Ser uma pessoa comum... Eu quero paz. Paz. Estou cansado. Tão cansado... Antes de vocês chegarem, eu lembrava de meu pai. Como ele deve estar agora? E a mamãe... nunca mais escutei as canções que minha mãe cantava todas as vezes depois do jantar.

Neurótico caminha até o círculo identificado como céu. Este círculo é, na verdade, uma tampa, que será levantada nesse momento por Neurótico.

Neurótico (Gritando, como se seus gritos ecoassem por um túnel) – Pai, paaai!!! Você consegue me escutar? Eu tenho medo, pai. Você me ensinou a ser forte e estou fazendo de tudo para conseguir me manter vivo. Mas estou com medo. Você não vai voltar? E a mamãe? Você está aí? Mãe, todos se foram. O Tião, a Rosinha, o Paulo, estou sozinho e tudo é tão escuro. O que eu faço agora? Tenho medo de que ELA volte novamente, mamãe. Não me deixem aqui, por favor!

Neurótico encontra um pedaço de papel enrolado. Volta a tampa para o lugar.

Neurótico: Uma carta... deve ser algum sinal. Eles me escutaram! Eles me escutaram!
(Adaptação ELA, 2025, p. 08-09).

Ao levantar a placa do “céu” e revelar seus pensamentos mais profundos sobre o mundo em que se encontra, Neurótico instaura, mais uma vez, o seu sentimento de saudade pelos pais, permitindo que a plateia acesse os pormenores de sua trajetória. Além disso, dar ênfase para o “céu” durante a obra, primeiro com a iluminação azul e, depois, com a sua abertura, são maneiras criativas de pensar a cenografia do espetáculo, gerando um palco intuitivo e funcional para a encenação como um todo.

Em relação ao meu corpo em cena, ao longo dos ensaios do *ELA* (2025), experimentei muitas maneiras de pular a Amarelinha, enquanto Neurótico. Isso me fez refletir sobre como seu corpo estaria presente, no momento da peça: cansado? Fraco? Ele estava sem comer? Estava com sede? Qual foi a última vez que Neurótico pôde relaxar antes dali? Tudo isso me levou à composição de um corpo fragilizado para o personagem. Interessante destacar que ao longo das experimentações, amadureci ainda mais a proposta da cena, quando acrescentei a presença do Senhor da Guerra naquele momento também. Por interpretar os dois personagens corporalmente em momentos específicos da peça, imaginei que seria efetivo trabalhar essas duas imagens corporais dos personagens no momento de abertura, para que o público notasse

essa diferença entre eles. Nesse sentido, desenvolvi movimentos fluídos para o corpo de Neurótico, como se ele fosse um pássaro aprendendo a voar. Em paralelo, o Senhor da Guerra apresentava movimentos enrijecidos e mecânicos/robotizados. A cada pulo, trocava de corpo, brincando com essas simbologias, encerrando na placa do “céu”, totalmente entregue ao devaneio particular de Neurótico. Stanislavski explica que para construir uma personagem,

é preciso estudá-la quanto à época, o tempo, o país, as condições de vida, os antecedentes, a literatura, a psicologia, a alma, o sistema de vida, a posição social e o aspecto exterior. Além disso, há que se estudar o caráter, no que se refere aos costumes, modos, movimentos, voz, dicção, entonação. Todo esse trabalho em torno da sua matéria-prima permitir-lhe-á impregná-la com os seus sentimentos pessoais. Sem tudo isto, não haverá arte (Stanislavski, 2018, p. 50).

Nessa passagem, encontro-me satisfeito com a experiência de viver o papel, inteiramente, dedicando-se ao estudo de todos os pormenores que circundam uma vida. Por estar trabalhando com dois personagens complexos, era fundamental construir uma bagagem para cada um, assim como fiz quando levantei diversas questões relacionadas ao corpo do Neurótico no momento da cena.

A última etapa relacionada a abertura do espetáculo se refere à trilha sonora. Durante todo o percurso de criação do *ELA (2025)*, a música desempenhou um papel importante no meu trabalho de direção, auxiliando nos ensaios e na construção imagética da peça. Uma cantora em específico foi o meu combustível ao longo dos anos em sala de ensaio, dando ênfase em várias experimentações. Estamos falando de Rosalía³⁶ e o seu segundo álbum de estúdio, *El Mal Querer*³⁷. Encontrei a sua obra justamente no período de desenvolvimento da cena de abertura, especificamente a música *BAGDAD (Cap.7: Liturgia)*, que correspondeu à toda emoção transmitida na cena, além de sua letra expressar, simbolicamente, os anseios de Neurótico no momento da ação, quando diz: “E vai se queimar se continuar aí / As chamas de matar vão até o céu / Não há mais ninguém aí / Não há mais ninguém, não há mais ninguém / Junta as palmas das mãos e separe-as”³⁸ (Tobella, Diaz-Reixa, Alfaro, Troquel, Bufill, Timberlake, Mosley, Storch, Altisent, Ollés, 2018).

Essa e outras canções de Rosalía marcaram presença em muitas etapas da montagem, devido às produções complexas por trás de suas músicas, evidenciando graves, poesia, atmosfera experimental e, a sua fonte de inspiração, o flamenco. A estética sonora do espetáculo

³⁶ Cantora, compositora e produtora musical, nascida em Sant Esteve Sesrovires, Espanha.

³⁷ 2018, Columbia Records.

³⁸ *Y se va a quemar, si sigue ahí / Las llamas van al cielo a morir / Ya no hay nadie más por ahí / No hay nadie más, no hay nadie más / Junta las palmas y las separa* (Trecho original).

ELA (2025) percorria por esses caminhos, principalmente em relação ao grave. Ao pensar sobre a atmosfera de uma guerra, encontraremos muitos ruídos específicos, como tiros, armas de fogo, canhões, maquinários que estremecem chão, aviões que rasgam o céu com a sua rapidez e precisão de ataque. Tudo isso me serviu como referência para criar a sonoridade do espetáculo, influenciado pelas construções experimentais presentes nas obras de Rosalía. A princípio, *BAGDAD (Cap.7: Liturgia)* faria parte dos ensaios somente, porém, decidi utilizar a canção durante as duas apresentações oficiais da peça *ELA (2025)* no mestrado, tanto em Morrinhos, em formato de ensaio aberto, quanto em Goiânia, na defesa do trabalho.

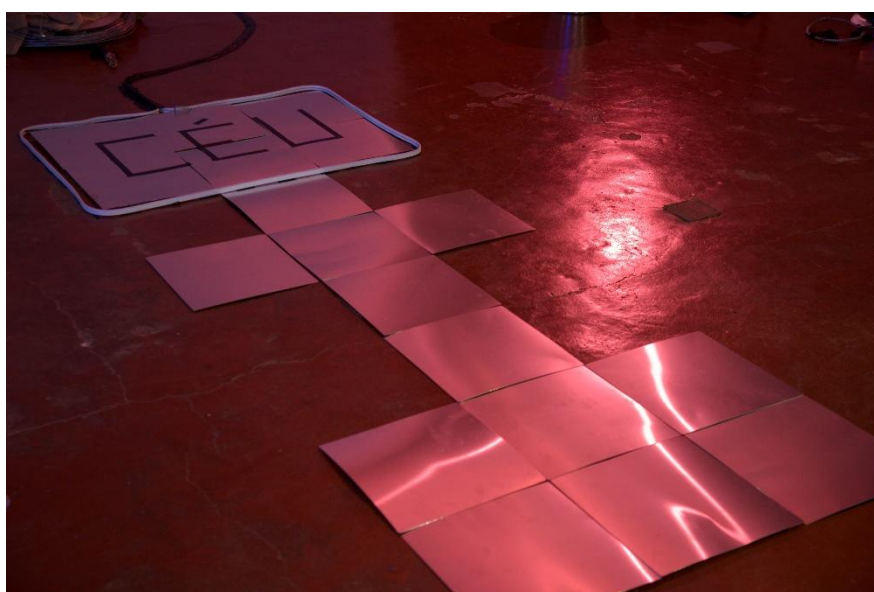


Figura 29: Construção da Amarelinha de alumínio, retirada do ensaio aberto feito em Morrinhos. Fotografia de Dayanne Toko (outubro de 2025).



Figura 30: Cena de abertura, retirada do ensaio aberto feito em Morrinhos. Fotografia de Dayanne Toko (outubro de 2025).



Figura 31: Cena de abertura, retirada do ensaio aberto feito em Morrinhos.
Fotografia de Dayanne Toko (outubro de 2025).

Terceiro momento: as atividades avaliativas

Como vimos, a matéria de *Processos Contemporâneos de Montagem Cênica* garantiu um espaço de criatividade e fluidez para nossas pesquisas artísticas, resultando num avanço considerável dos trabalhos que ali passaram. Para encerrar essa fase, falaremos sobre as duas atividades avaliativas do componente curricular em questão, onde tivemos a oportunidade de executar nossas ideias, testando e visualizando alternativas.

O primeiro trabalho foi a construção de uma maquete de palco. O objetivo da tarefa consistia em reunir todas as referências obtidas ao longo das aulas e inseri-las dentro de um espaço de apresentação, ou seja, como faríamos a cenografia de nossos projetos artísticos? Qual seria o melhor uso, posição, ou adequação de um objeto específico?

Para construir a minha maquete, resolvi utilizar do carvão, o desenho da Amarelinha, a chapa de alumínio e o arame (que, no caso, optei pelo uso de um pedaço de tela). Ter esses materiais em mãos, podendo manipulá-los de acordo com a necessidade da proposta, foi uma experiência valiosa que, sem dúvidas, me ensinou sobre a importância de testar cada objeto utilizado em um processo de montagem, pois só assim teremos a real dimensão de suas necessidades.

Para sustentar a inserção dos materiais, modelei uma caixa de papelão em formato de losango, cortado pela metade, o que me remeteu muito à bandeira do Brasil (realçando uma possível ligação com a ditadura militar no país. Como vimos nas seções anteriores, todos os enfrentamentos vivenciados pela sociedade brasileira durante a ditadura podem ter sido uma influência para Zilda Diniz ao refletir sobre guerra, durante a escrita de sua peça *ELA* (1973). Dessa forma, trazer uma referência na maquete enfatizaria diferentes óticas sobre o tema do espetáculo).

Depois de modelada, passei a projetar os elementos escolhidos na caixa, sem uma predefinição, o que foi algo positivo no andamento do projeto. Além disso, precisei trazer outros artefatos para a composição do cenário, como fios de telefone e uma vela eletrônica, dando vida ao efeito da luz azul no desenho da Amarelinha.



Figura 32: Maquete cenográfica do espetáculo *ELA* (2023).

Depois de finalizada e devidamente apresentada para a turma, entendi que um novo passo acabava de ser dado na concepção estética do espetáculo *ELA* (2025). Nesse momento, segurava em minhas mãos uma referência exata sobre qual caminho seguir daqui para frente, fruto de um trabalho extenso de pesquisa e de uma composição autoral, atravessada por diversas inspirações e pela orientação tão presente da Prof.^a Dr.^a Natássia Garcia.

Felizmente, o trabalho não parou por aí. No encerramento da matéria, seguimos para a atividade avaliativa final, onde colocaríamos o nosso corpo em cena. Se a maquete propunha um caminho estético, nesse momento, faríamos uma ligação desses elementos com a nossa estrutura psicofísica, expandindo o nosso olhar para outras possibilidades cênicas. Lembro que demorei a estipular um roteiro, pensando sobre o que poderia utilizar na criação dessa performance, tendo em vista as diversas referências obtidas com o avançar do espetáculo. A única resposta que tinha, era o desejo de experimentar o carvão e o arame novamente, porém, faltava saber como.

A resposta só chegou quando decupei, mentalmente, a trajetória de Neurótico, refletindo sobre o quanto a vida de alguém pode ser inteiramente transformada por uma guerra, mais ainda, se um indivíduo é capturado por Ela, qual seria o seu fim? Fui tomado por uma série de imagens em torno dessa questão, chegando à conclusão de que, numa guerra, pessoas são

transformadas em números, estatística, um mísero grão de poeira em meio ao cenário de destruição que Ela produz. Foi nesse momento que visualizei um corpo no carrinho de mão, entremeado por arames, fios e carvões. Era Neurótico ali. No fim, o que restou, foi entulho, descarte. Uma imagem cruel, perversa e triste, mas, infelizmente, coerente com a situação em que estamos trabalhando.



Figura 33: Experimentação corporal utilizando de elementos presentes no *ELA* (2025).

Em 2025, defini que a performance com o carrinho de mão seria a cena de encerramento do espetáculo *ELA* (2025), por todos os significados que a imagem trás para a narrativa, sobretudo, gerando uma reflexão direta sobre os malefícios da guerra em nossa sociedade. Pensar sobre essas camadas só foram viáveis devido à participação no componente curricular de *Processos Contemporâneos de Montagem Cênica*, um local em que pude transitar livremente em minhas ideias e estimulado a abrir outros tantos destinos, fruto da condução afetuosa e criativa da Prof.^a Dr.^a Natássia Garcia, e dos meus colegas de turma, que se fizeram presente em todos os momentos, com destaque para o ator, performer e pesquisador Otair Flor. Além da amizade e apoio durante o processo, Otair me auxiliou na operação de luz e som do ensaio aberto em Morrinhos e estará presente na estreia também.

Nas próximas linhas, discorrei sobre situações importantes vivenciados na sala de ensaio, até chegar no ano de 2025, período em que solidifiquei todas as ideias e pude iniciar a etapa de

apresentação do espetáculo. Dessa forma, mais detalhes sobre cenas, elementos cenográficos e figurinos serão expostos, concluindo o capítulo em êxito.

3.4.3. ELA (2025): laboratório e produção

Os anos de 2024 e 2025 foram repletos de entrega e aprimoramento. No primeiro, me dediquei a um extenso período de ensaios e à escrita da dissertação, delimitando um meio termo para conciliar ambas as atividades na minha rotina. Já no ano seguinte, o foco foi na produção da peça, adquirindo os equipamentos necessários para a cenografia e indumentária, além dos respectivos testes para averiguar suas funcionalidades ou possíveis ajustes.

Fazer esse processo acontecer, sozinho, foi um dos grandes desafios da minha trajetória artística, pelas inúmeras exigências envolvendo a construção de uma peça. Sem dúvidas, a etapa de ensaios foi onde encontrei maior dificuldade, além de ter levado um tempo considerável de adaptação. São nesses momentos que percebemos a importância de termos o olhar do outro para nossas criações/atuações. Mas, ao mesmo tempo, entendi que não era impossível e, por isso, segui em frente. Lembrando que, em 2025, a presença de Edimilson Braga, Daniela Jospert e Jesualdo Sousa colaboraram grandemente no preenchimento dessas lacunas, durante alguns encontros presenciais.

Todos os ensaios aconteceram no espaço do Lab1, um dos laboratórios de artes da cena lotados na EMAC/UFG, coordenado pelo Prof. Dr. Saulo Dallago, orientador da presente pesquisa. Foi através dele e da Prof.^a Dr.^a Karine Ramaldes que consegui as devidas autorizações de uso do espaço, inclusive, aos finais de semana, auxiliando no bom andamento do processo. Deixo registrado, aqui, meus mais sinceros agradecimentos por toda a parceria consolidada.

Anteriormente, mencionei que a maioria dos ensaios foram gravados, tanto em vídeo quanto em voz, colaborando para um ampliação da cena e das minhas inserções de direção. Em todos eles, contava com uma estrutura fixa, começando pela chegada e organização da sala, montagem do material de cena, aquecimento de corpo e voz e passagem completa da peça. Nos primeiros dias, foquei em decorar o texto, repetindo o processo em torno de duas a três vezes, ou, enquanto o meu tempo não encerrava. Ensaiava às quartas-feiras, das 19h às 22h durante o ano de 2024, e as quartas, quintas e sextas-feiras em 2025, chegando a pegar os finais de semana no segundo semestre.

A sala de ensaio está aberta, iniciei os ensaios de Ela. Dentro do Lab1 da EMAC, pude dar o primeiro passo para a construção do espetáculo. O primeiro ensaio foi um misto de emoções, rodeadas principalmente pela incerteza de como tudo ocorreria. Estar sozinho em um processo criativo é algo novo pra mim. Sempre levo comigo o entendimento de que não se faz teatro sozinho. E, de fato, eu não estou nesse processo sozinho. Até o presente momento, tive o auxílio da professora Natássia que trouxe muitas percepções interessantes sobre o aspecto imagético da peça, a partir daquilo que fui levando durante a disciplina de Processos Contemporâneos de Montagem Cênica. Também, contarei com o apoio do Edimilson, que fará um laboratório comigo para desenvolvermos a parte física dos personagens. Nesse sentido, não estou só. Mas, entendo que na atuação e direção, farei a maior parte sozinho. Estou pronto para essa descoberta. Antes de ir pro ensaio, dei uma lida na dissertação de George Rocha Holanda, intitulada: A autodireção como experiência criativa do ator (2019), que encontrei na internet, depois de pesquisar referências sobre a autodireção no teatro. Foi legal dar uma olhada nesse trabalho antes de começar. Mas então, vamos para o ensaio. Levei uma caixa de som, bolinhas de malabares e utilizei um bastão que tinha lá no Lab. Uma coisa engraçada que estou percebendo ao longo desse processo, é que não tem muito como você definir uma estrutura. Parece até que tem duas vozes na minha cabeça, a do Ramon diretor e a do Ramon ator, em que as duas vão se interagindo ao longo do ensaio. "Bom, vamo lá?! Andando pelo espaço, puxando e soltando o ar..." e eu, obviamente, respondo executando a ação. Não fui para o ensaio com algum plano de aula escrito. Estou executando exercícios que já tenho em minha bagagem artística, principalmente aqueles que não precisam de uma segunda ou terceira pessoa para executá-lo (Página do meu diário pessoal, dia 26 de junho de 2024).

Dentro desse relato do primeiro ensaio do *ELA* (2025), cito a dissertação de George Rocha Holanda (2019), onde encontrei passagens interessantes sobre a trajetória artística do autor, explicando os motivos que justificaram a sua escolha pela autodireção:

Apesar do amadurecimento do trabalho com o palhaço e da experiência em estar só, dirigir tornou-se um desejo que não se limitava somente a essa linguagem. Após ter passado por vários processos criativos e ter tido contato com vários diretores, percebi que, ao longo do tempo, comecei a nutrir discordâncias quanto às opções e visões dos encenadores. Achava que alguns sentidos do texto poderiam ser diferentes, algumas escolhas conceituais poderiam ser outras, algumas cenas poderiam se dar de outra forma (Holanda, 2019, p. 19).

Compartilho de seu pensamento sobre a necessidade de experimentar outros olhares, sentidos e escolhas conceituais para nossos processos artísticos. Por diversas vezes, me vi formulando novas concepções de cena em espetáculos rigorosamente marcados, ou, com uma direção não tão aberta a modificações. Acredito que esse é um desejo comum de todas as pessoas atuantes em montagens cênicas, pelo fato de nosso envolvimento com a obra, ou, especificamente com um personagem, trazer entendimentos distintos sobre aquilo que nos é dado pela direção. Ao mesmo tempo, entendo que cada diretor/a tem sua maneira particular de conduzir um processo.

Ao chegar no mestrado e propor um espetáculo baseado na autodireção, entendo que mais do que um desafio, estou me dando a oportunidade de experimentar a minha criatividade, de

me guiar através da bagagem artística construída ao longo de anos, com a certeza de que os aprendizados obtidos nesse processo serão partes de um amadurecimento importante para projetos futuros.

Retornando aos ensaios, eu tinha em mãos um conjunto de materiais a serem trabalhados, dentre eles, a adaptação da peça, a cena de abertura e de encerramento e possíveis usos da escada em cenas específicas. No geral, a maior parte da peça necessitava de desenvolvimento. Ao acessar as anotações do diário virtual, percebi que a minha dinâmica de direção utilizada no *ELA* (2025) foi decupar cada diálogo do texto, estudando suas nuances e respectivas movimentações, contribuindo com a estrutura geral da obra. A título de exemplo, trago uma referência do terceiro ensaio, onde havia acabado de definir a manipulação do boneco do Senhor da Guerra e pensava sobre os próximos passos do Neurótico na peça:

Assim como na semana passada, resolvi focar no desenvolvimento das cenas, buscando dar uma continuidade para as criações feitas. Dessa forma, continuei de onde havia parado, na terceira fala de Neurótico. Nesse trecho, Neurótico encerra dizendo que "Ela vai parar. Ela vai parar. Isso tem que acabar". Imaginei o personagem caminhando de uma forma eufórica pelo espaço, para o lado esquerdo e, como se tivesse trombado em algo, se encaixa em alguma estrutura/roupa/fantoches de cabeça, representando, novamente, o Senhor da Guerra. Tenho um certo receio de utilizar elementos externos em excesso, ao mesmo tempo que sei a importância de o espetáculo não cair num simples diálogo feito por um ator cena. Daí coloquei como algo para se atentar, em como reutilizar os elementos que apareçam na cena. Ou seja, cada um desses elementos que representa o SG poderá (e deve) aparecer novamente, para não investirmos tanto tempo e produção em algo que só será utilizado uma vez apenas. Bom, essa estrutura que Neurótico se esbarra e se veste pode ser muita coisa e muita coisa simples também. Pensei em um roupão, um chapéu, uma máscara, enfim, algo que ele se vista para novamente ressoar esse SG. Logo em seguida, o Senhor da Guerra diz que "Máquinas paradas são como um corpo sem vida". Pensei que, se for utilizar a escada, ela pode representar essa máquina. No caso, quando ele fala "Não, mil vezes, não" ele chuta a escada três vezes (ressoando um barulho agressivo) e vai montando essa escada ao longo do texto. (Pensei naquelas escadas dobráveis). Ao abrir a escada ele sobe até um dos últimos pés e finaliza o seu texto. "O poder que ela me dá está seguro" ele pode tirar a máscara (caso seja uma máscara) e olhar para ela, como em Hamlet, e, depois ele fica dependurado no meio da escada, ilustrando a sua fala seguinte "com ela eu puxo os cordões que seguram e movimentam os homens". Ou seja, ao tirar a máscara, ele se despe. Sua fala seria proferida, agora, por um áudio gravado enquanto Neurótico representaria esse corpo manipulado, ficando no meio da escada aberta em forma de triângulo. Ao final da última palavra do SG, Neurótico cai no chão e retoma sua fala. (Página do meu diário pessoal, dia 10 de julho de 2024).

A maioria dos relatos nos diários foram feitos como rascunhos, favorecendo, assim, a aparição de erros ortográficos e repetições desnecessárias de palavras. Apesar disso, gosto muito da passagem acima, por demonstrar uma preocupação recorrente durante a concepção do *ELA* (2025), ou seja, todos os elementos inseridos na cena precisariam ser úteis e funcionais, me auxiliando na contação dessa história. A proposta de direção era criar um espetáculo onde o

ator dominasse inteiramente o palco à sua disposição, sabendo exatamente o que fazer com cada elemento e reutilizando-os ao longo da encenação, trazendo novos significados. Além disso, defini que cada objeto de cena deveria iniciar e terminar no mesmo local de origem, enfatizando essa noção de organização e domínio do espaço pelo ator. Como mesmo salientou Stanislavski (2018, p. 96-97, grifo do autor):

Durante cada segundo que estivermos no palco, a cada momento do desenrolar da ação da peça, temos de estar cômnicos das circunstâncias externas que nos cercam (toda disposição material do espetáculo) ou de uma cadeia interior de circunstâncias que foram imaginadas por nós mesmos, a fim de ilustrarmos nossos papéis. Com esses momentos formar-se-á uma série ininterrupta de imagens, parecida com um filme cinematográfico. [...] Essas imagens interiores criam um estado de espírito correspondente e despertam emoções, ao mesmo tempo que nos mantêm dentro dos limites da peça.

Outro detalhe interessante informado na página do diário é em relação à máscara do Senhor da Guerra. Muitos materiais surgiram depois das experiências anteriores de estudos e pesquisas, aliás, várias ideias se transformaram também, dando origem a novas formatações. A utilização da máscara aconteceria na primeira parte do espetáculo, promovendo uma mudança de personagem na cena. Nas outras partes da obra (divididas entre quadros 1, 2 e 3) fiz uso de gravações de voz para demarcar a troca entre um personagem e outro, que seriam inseridas pelo operador de som ao longo da apresentação. O interessante de ter gravado as vozes dos personagens, foi editar esse material com efeitos e modulações de tons, obtendo novos significados para a fala.

A confecção da máscara do Senhor da Guerra aconteceu durante a participação na oficina *Criação e Construção de Máscaras Expressivas*, ministrada por Marcos Lotufo dentro do projeto Laboratório Geppetto, criado pela Oficina Cultural Geppetto, em Goiânia (GO). Na oficina, tivemos a oportunidade de criar máscaras expressivas de acordo com o formato do nosso rosto, passando pelo molde, escultura e pintura. Além do aprendizado, foi uma chance única de cumprir a demanda do espetáculo durante a oficina, resultando em uma máscara que expressasse a essência do Senhor da Guerra.



Figura 34: Confeção e teste da máscara do Senhor da Guerra (2025, autoral).

Nas imagens, destaco o resultado da máscara e, também, um recurso que busquei experimentar no objeto: a conexão por ímãs. Por ser um elemento de transição, demarcando a passagem de um personagem a outro, criei esse mecanismo com ímãs justamente para acoplar a máscara no meu rosto assim que me aproximasse, transmitindo uma ideia de incorporação do Senhor da Guerra. Tudo isso exigiu um trabalho intenso de montagem e teste, até obter um resultado favorável. Além disso, a inserção de ímãs possibilitou que a máscara fosse acoplada em outras partes do cenário, como na escada.



Figura 35 - Sistema de imãs da máscara do Senhor da Guerra (fotografias de Dayanne Toko, outubro de 2025).

Um segundo artefato inserido no espetáculo, durante os meses de ensaio, foi um megafone confeccionado com balde alumínio. A ideia surgiu quando comecei a decupar o seguinte diálogo da peça:

[...] Se tudo na vida fosse como a gente quer, / Que maravilha seria! / Eu baniria a tristeza e a dor! / Exilaria o ódio e a vingança! / Expulsaria a revolta e o preconceito!... / Traria de volta a mãe do pequeno órfão! / Buscaria nos confins do mundo / A alegria para os olhos tristes, / O amor para o solitário, / A cura dos grandes males, / A conciliação para o conflito, / A compreensão para os povos, / A justiça para a humanidade. / Removeria céus e terras / E traria em minhas mãos / Flores de toda

espécie: / Rosas, cravos, violetas e jasmims / Para perfumar, alegrar e colorir / Este mundo frio, triste e cruel...

Neurótico se despe. Veste uma roupa desconhecida que estava dentro do balde.

...Se eu pudesse fazer isto, Ah! Sim! Traria você de volta pra mim.”

(Adaptação ELA, 2025, p. 06-07).

No texto original de Zilda (1973), a autora mencionava a palavra “guerra” na frase: “expulsaria a revolta e o preconceito!”. Uma das principais mudanças realizadas na adaptação foi retirar qualquer menção à palavra em si, evitando pistas sobre o que, de fato, se trata o sujeito “Ela” na história, um desejo particular da autora e que procuramos manter em sua totalidade.

Por vários momentos nos ensaios, senti a necessidade de amplificar as palavras empregadas nesse fragmento, por ilustrar o ideal de mundo anseado por Neurótico. Esse é um dos únicos momentos na obra que Neurótico se encoraja para enfrentar o Senhor da Guerra, lutando por aquilo que acredita ser o melhor para a humanidade. Nesse sentido, era importante dar ênfase para sua força e coragem.

Pensando nisso, estudei a possibilidade de inserir um megafone em cena, auxiliando na amplificação de sua voz. Entretanto, sua estética não dialogava com os materiais utilizados até o momento. Era necessário encontrar um objeto que fizesse parte da realidade de Neurótico, ou, um objeto que seria facilmente encontrado em um cenário de destruição ocasionado pela guerra. Foi então que o balde surgiu na minha cabeça, enquanto um elemento que remetesse ao cotidiano de um lar. A casa de Neurótico possuía baldes e, um deles, poderia compor a cena. Esses foram os meus pensamentos para justificar a sua utilização.

Para além dessa ligação afetiva, o balde possui um formato parecido com um cone, o que poderia facilmente ser adaptado para a estrutura de um megafone. Sendo assim, adquirei um balde de alumínio (dialogando mais uma vez com a estética do espetáculo) e fiz as devidas modificações com o auxílio de um profissional, que consistiu em abrir um círculo pequeno em sua base e inserir uma placa de alumínio ao centro, de acordo com o tamanho do corte, remetendo à imagem de um megafone tradicional.



Figura 36: Balde de alumínio utilizado no *ELA* (2025), representando um megafone.

No trecho citado anteriormente da adaptação de *ELA* (2025, p. 06-07), verificamos a seguinte descrição “Neurótico se despe. Veste uma roupa desconhecida que estava dentro do balde”. Além de reproduzir um megafone, a estrutura do balde de alumínio nos auxiliou com o transporte de figurino durante a encenação, tendo em vista que, logo em seguida, o Senhor da Guerra aparece novamente, vestindo um macacão, luvas e máscara de tecido. Mais uma vez, conseguimos fazer com que a cenografia do *ELA* (2025) fosse bem aproveitada, criando tecnologias que facilitasse o andamento da montagem.

Sobre os figurinos, somente nos últimos meses do processo de montagem que consegui, de fato, dar a devida atenção para a sua produção. Em contrapartida, deliberações relacionadas ao tipo de tecido/roupa, cores e possíveis demandas artesanais foram trabalhadas desde o início do segundo semestre de 2025, com destaque para o figurino do Senhor da Guerra, que exigiria uma atenção redobrada. A princípio, meu desejo era construir um macacão para o personagem, entremeadado por contornos pontiagudos, como se fossem veias. Minha referência inicial partiu das seguintes imagens, retiradas do *Pinterest*:



Figura 37: Referências de figurino para o Senhor da Guerra, retiradas do *Pinterest* (2025).

Assim que o projeto estava melhor delineado, decidi colocá-lo em prática, adquirindo os materiais necessários. Comprei dois macacões de cobertura total, um na cor preta e outro na cor bege, com o objetivo de fazer uma sobreposição. Infelizmente, o macacão bege veio em um tamanho consideravelmente menor, impossibilitando o seu uso. Como não tinha recurso disponível para comprar outro material (e não foi possível efetuar a troca), trabalhei somente com o macacão preto, que passou por correções em sua estrutura. Aliás, a definição pelo macacão ocorreu pela necessidade de fazer uma troca rápida de figurino, algo que não seria tão eficaz se utilizássemos peças separadas.

Tive receios em experimentar outra ideia de construção da roupa, pela possibilidade de perder o último material disponível, porém, o primeiro passo precisava ser dado. Como já tinha habilidade com artesanato, decidi que pintaria o macacão preto utilizando de uma tinta de tecido, fazendo inserções na cor bege. Foram poucas passadas de pincéis e os meus olhos se encatavam com o resultado. Pouco a pouco, o macacão adquiriu uma textura rajada, remetendo a uma farda militar e, assim, fui continuando, até tampar o último pedaço de tecido com tinta.

Em relação a calçados e acessórios, era certo que precisaria utilizar uma bota, devido às movimentações que executo na escada, além de estar presente no traje militar. Já nas mãos, o desejo era utilizar luvas, porém, sua definição só aconteceu após uma situação inusitada. Era um dia corriqueiro da rotina. Lembro que escutava música enquanto lavava uma pilha de louças em casa, utilizando luvas de EPI. Logo, bati palmas em determinado compasso da canção, o que me fez perceber que o atrito do látex gera um ruído imponente e agudo, exatamente o que

procurava para a cena da “dança com a escada”. Ou seja, de maneira despretenciosa, encontrei o material exato para o espetáculo, demonstrando que, quando estamos imersos em um processo criativo, nosso cotidiano se torna uma fonte repleta de inspirações para as nossas necessidades.

Já em relação a cabeça, utilizaríamos uma máscara de tecido, seguindo a mesma concepção do macacão, com a única diferença de ser um tecido em tule, facilitando na respiração e visualização durante a cena. Para fazer o molde e costurar a sua base, contei com a ajuda de Daniela Gomes, atriz, professora de teatro e artesã, possuindo diversas experiências na confecção de figurinos para o teatro. Depois de ajustada ao meu rosto, fiz a devida inserção de pedrarias e desenhos desformes na máscara, me inspirando no referencial que havia criado para o Senhor da Guerra. O resultado foi um figurino completo, cheio de códigos e com a devida imponência exigida pela personagem.



Figura 29: Representação final do figurino do Senhor da Guerra.



Figura 30: Representação final do figurino do Senhor da Guerra (fotografia de Dayanne Toko, outubro de 2025).



Figura 38: Máscara de tecido do Senhor da Guerra.

Do outro lado, temos a imagem de Neurótico, um sobrevivente de guerra. Diferente do Senhor da Guerra, seu figurino não possuía detalhes extravagantes, nem acessórios diversos. A construção partiu do simples, da ausência, do que restou. Nas minhas referências imagéticas, sempre visualizei o personagem vestido em roupas de algodão cru: uma bata na parte de cima e uma calça simples embaixo, ambas marcadas pela sujeira da destruição e pelas manchas do carvão. Nos pés, um sapato velho de couro. O único destaque para o seu figurino aconteceria no final da peça, quando Neurótico acredita ter encontrado uma carta de seus pais e nutre uma possível esperança de reencontro:

Neurótico: Uma carta... deve ser algum sinal. Eles me escutaram! Eles me escutaram!

Neurótico decide vestir sua roupa de volta, como se estivesse se preparando para um evento especial. Neurótico sorri a todo instante, um sorriso que beira ao desespero. *Ele coloca um capacete na cabeça e uma capa de chuva vermelha sobre o corpo, remetendo aos cuidados prestados por seus pais. Neurótico lê a carta em voz alta.*

(Adaptação ELA, 2025, p. 09, grifo nosso).

Ao inserir o capacete e a capa de chuva vermelha, operamos com alguns signos importantes na cena. Em relação ao capacete, simbolizando a figura paterna, utilizaremos o objeto enquanto um foco de luz, por possuir uma lanterna no seu corpo, assim como eram os capacetes de trabalhadores de minas de carvão. Na cena, um blackout será instaurado, restando somente a luz do seu capacete e a possível carta dos pais de Neurótico. Ao invés de papel, utilizamos uma chapa de alumínio para criar a carta, por refletir melhor a luz da lanterna e auxiliar no sombreamento do rosto do ator. Todas essas ideias surgiram ao longo dos ensaios.

Sobre a capa de chuva vermelha, simbolizando a figura materna para Neurótico, nossa intenção foi trazer um contraste direto com a cor branca presente em seu figurino principal. Enquanto o branco comunica a paz, a cor vermelha, ao final, reforça o contrário, indicando o sangue e a destruição causada por Ela. É uma mudança gradativa que, indiretamente, prepara o espectador para o que está por vir: a morte da personagem, jogado por entre um carrinho de mão.



Figura 39: Representação final do figurino de Neurótico (fotografias de Dayanne Toko, outubro de 2025).

Até o momento, fiz um trajeto por todas as etapas de laboratório e produção do espetáculo *ELA* (2025), explicando os pormenores por trás das movimentações, códigos e os resultados obtidos com a direção de arte do espetáculo. Ao chegar em sua finalização, resgatando todas as imagens e páginas de diário, percebo que o *ELA* (2025) foi um espaço de aprendizado, contribuindo para a ampliação da minha sensibilidade artística, frente às inúmeras necessidades da montagem.

Pensar o *ELA* (2025) é pensar em uma engrenagem, onde cada peça é fundamental para o seu funcionamento. Todos os diálogos foram devidamente trabalhados para constituir um todo, favorecendo a manipulação dos elementos cenográficos dispostos na cena e realçando as

intenções por trás do texto. Não existem pontas soltas no espetáculo, pois, nosso objetivo enquanto direção foi justamente trabalhar um ciclo, em que todas as áspas fossem devidamente fechadas ao decorrer da encenação.

Foi um projeto ambicioso e, ao mesmo tempo, coerente, envolvendo um estudo de anos para sua conclusão. Corpo e mente estavam inteiramente entregues ao processo e esse foi um ponto que precisei dar a devida atenção em vários momentos, pois, além da parte técnica, a construção de personagens era imprescindível para que tudo funcionasse.

Na maioria dos ensaios, dedicava um tempo para aquecer e trabalhar as cenas de Neurótico e Senhor da Guerra, trabalhando intenções de corpo, voz e movimento. O trabalho de voz foi o que levou mais tempo para chegar nos objetivos delimitados. Procurei começar do simples, de acordo com o meu alcance vocal disponível e, após isso, fui encontrando timbres interessantes para cada personagem, o que me transportava diretamente para o aspecto corporal, interligando os sons de maneira coerente com as posturas criadas.

Meu objetivo durante os ensaios e construções de personagens partiam da necessidade de entender o contexto geral da peça, encontrando as ações e as emoções exigidas em cada fala. Como mesmo propõe Stanislaviski (2018, p. 43, grifo do autor): “em cena, não corram por correr, nem sofram por sofrer. Não atuem de *modo vago*, pela ação simplesmente, atuem sempre com um objetivo”. Como meu tempo foi extremamente contado durante o processo de montagem, pensá-lo de maneira objetiva me garantia a possibilidade de aproveitar melhor o cronograma exigido por cada função, logo, minhas experimentações cênicas estavam diretamente ligadas ao estudo do texto, por me conduzir diretamente às exigências que ele suscitava.

De toda forma, diferente de outros processos de montagem que participei, percebo que no *ELA (2025)* tive uma fluidez mais efetiva durante a construção dos personagens, por conta das minhas ações estarem diretamente ligadas com a manipulação de algum objeto em cena. Em contrapartida, isso não quer dizer que foi mais fácil, pois, o número de movimentações exigidas por esses objetos requer mais força e mobilidade corporal, acarretando um gasto elevado de energia.

3.4.4. O ensaio aberto em Morrinhos (GO) dentro da 42ª Festa de Arte

Apresentar a peça *ELA (2025)* dentro da 42ª Festa de Arte de Morrinhos, em formato de ensaio aberto, foi uma experiência única e valiosa para a presente pesquisa. Desde o princípio,

nosso intuito consistia em realizar duas apresentações, sendo uma em Morrinhos e outra em Goiânia. A escolha pelo ensaio aberto foi feita depois de perceber que algumas cenas ainda não estavam finalizadas, devido a ausência de algum material ou por não ter conseguido testar efetivamente o seu uso.

Assim como foi dito anteriormente, a peça *ELA (2025)* foi montada com recursos próprios. Devido aos gastos excedentes, não consegui comprar todos os equipamentos com tempo considerável para testá-los antes do ensaio aberto. Alguns itens foram manipulados pela primeira vez dentro de cena, aliás, o que é, de certa forma, arriscado. Erros pontuais marcaram a apresentação, além do espaço carecer de equipamentos de luz e som, o que era fundamental para a experiência completa do espetáculo.

Mas, nenhum desses itens mencionados atrapalharam a entrega e o comprometimento envolvido no espetáculo. Juntamente da minha equipe, com Otair Flor na operação de luz e som, Dayanne Toko nas fotografias e meu orientador, Saulo, auxiliando na produção, conseguimos entregar uma encenação de qualidade em Morrinhos, o que me deixou completamente satisfeito e feliz, por ver que todas aquelas ideias sonhadas durante anos, finalmente saíram do papel e estão em um outro patamar nesse momento, o da concretização. Outro fator que me deixou satisfeito foi que, mesmo investindo um dinheiro considerável na aquisição dos equipamentos, consegui reservar uma parte do que tinha guardado para pagar o cachê da minha equipe. Enquanto produtor do espetáculo, percebo que acontecimentos como esse possibilitam um crescimento do trabalho, enfatizando a organização desenvolvida em todo o processo, em seus mínimos detalhes.

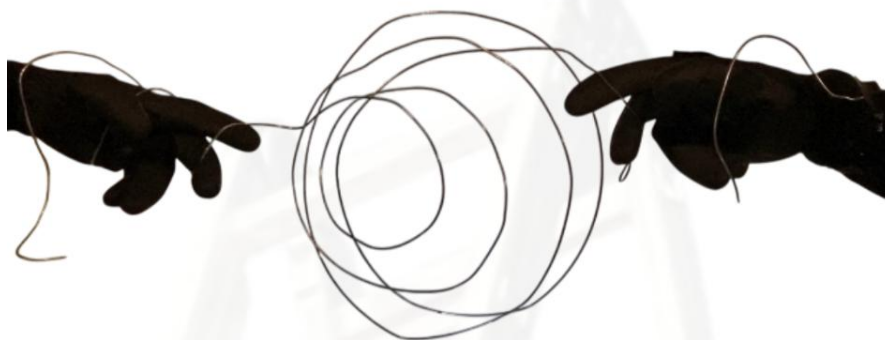
Em relação à montagem em si, desde o início, fui movido pelo desejo de construir um espetáculo inteligente e bem articulado, sustentando as discussões exigidas pela trama de Zilda Diniz (1973). Além disso, depois de conhecer toda a história por trás da peça, em pensar nos inúmeros enfrentamentos passados por Zilda e o seu grupo de teatro, ao mesmo tempo, de sua destreza e consciência sobre os objetivos que gostaria de transmitir com o texto, trazer a peça *ELA em 2025* é uma maneira de ressignificar toda essa história, reinterando o pedido de paz feito pela autora em 1973 e que continua tão urgente em nossa sociedade atual. Sem dúvidas, iniciar o ciclo de apresentações do espetáculo em Morrinhos e dentro da Festa de Arte trouxe sentimentos únicos, correspondendo às expectativas da proposta. A seguir, deixarei algumas fotos do evento, como forma de registrar formamente essa etapa. As fotos foram feitas por Dayanne Toko, perpassando tanto pela fase de montagem da estrutura quando a apresentação da peça. Por último, agradeço à Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos nos nomes de

Fabiana Oliveira e Enio Antônio da Silva e à Associação de Cultura e Arte de Morrinhos por todo o suporte oferecido na apresentação.

ENSAIO ABERTO

ELA

UMA ADAPTAÇÃO DO TEXTO DE ZILDA DINIZ FONTES
DIREÇÃO, ATUAÇÃO E CONCEPÇÃO GERAL DE RAMON FERREIRA TELES



LOCAL :

SALÃO PAROQUIAL - PRAÇA DO CORETO, MORRINHOS (GO)

DATA E HORÁRIO:

31 / 10 / 2025 às 20h

DENTRO DA PROGRAMAÇÃO DA
42ª FESTA DE ARTE DE MORRINHOS

apoio:



Figura 40: Cartaz oficial da apresentação (autoral).



Figura 41: Palco do Salão Paroquial, Morrinhos (GO).



Figura 42: O balde em cena.



Figura 43: Transição do Neurótico para o Senhor da Guerra.



Figura 44: A leitura da carta.



Figura 45: Teste com o boneco do Senhor da Guerra.



Figura 46: Interação com a máscara.



Figura 47: A placa do “céu”.



Figura 48 - Senhor da Guerra interagindo com a escada.

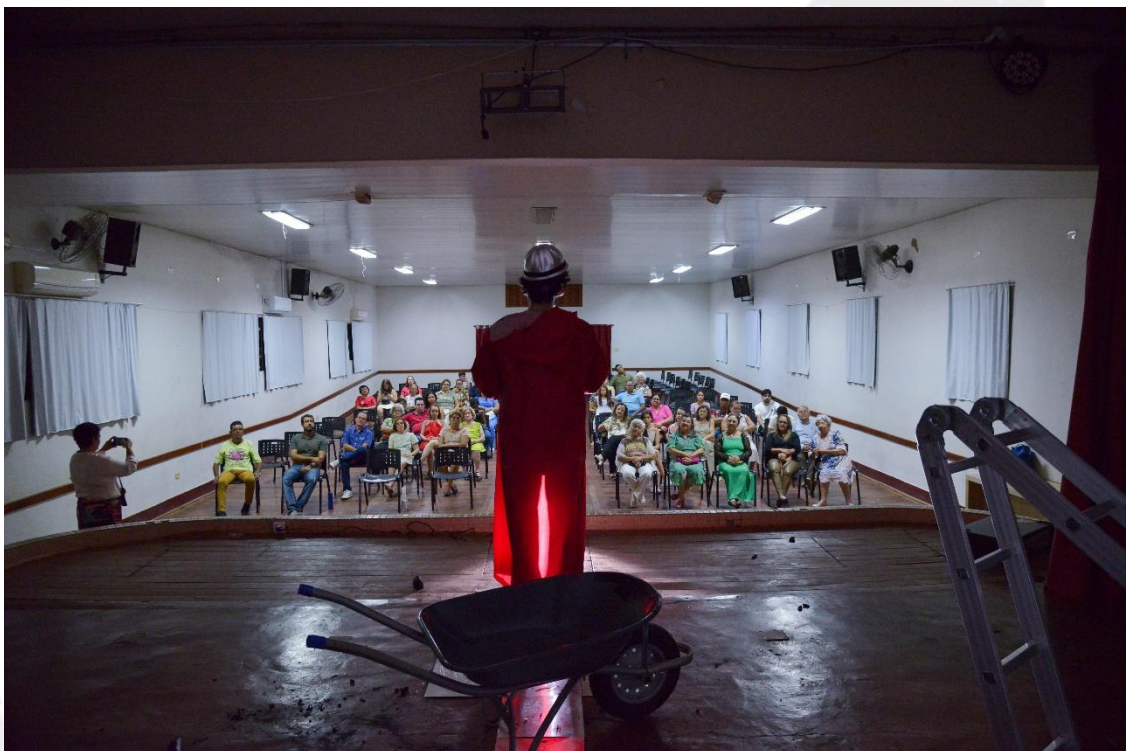


Figura 49 - Encerramento da apresentação.

ΕΠÍΛΟΓΟ



Por muito tempo, refleti sobre esse momento, quando a pesquisa chegaria ao seu fim e discorreria sobre as suas considerações. Depois de vivenciar uma trajetória repleta de acontecimentos, ficou difícil definir um ponto para começar. Sentado à minha mesa de estudo, consideravelmente bagunçada de livros, anotações e outras distrações, percebo que um dos capítulos mais desafiadores da minha vida será concluído a partir de agora.

Ao dar continuidade para a temática do Teatro Goiano, fazendo dela uma corrente de pesquisa, primeiro no TCC e agora, no mestrado, percebo um amadurecimento artístico, cultural e político frente às questões vigentes da cena goiana, contribuindo para o surgimento de novos estudos acerca dos nossos quintais, do teatro que é produzido em nosso Estado, tão vasto e repleto de histórias.

A partir do momento que entendi a ligação de Morrinhos com o teatro, por meio do legado da família Diniz nas pessoas de Zilda e Juquinha Diniz, percebi que ali havia um exemplo vivo sobre o quanto um indivíduo ou um grupo pode se dedicar ao fazer teatral, no seu sentido mais puro. Todas as movimentações artísticas ocorridas na cidade derivaram de um trabalho voluntário, sem pretensões de ganhos ou benefícios. Ao longo dos capítulos, vimos que o foco de Juquinha e, principalmente, de Zilda, era proporcionar uma experiência completa e potente para a comunidade local, através de seus espetáculos, movidos unicamente pelo desejo e a paixão pelo teatro.

Construímos essa dissertação como se fosse a estrutura de um espetáculo, aliás, dividido em prólogo, atos, intervalo e epílogo, justamente para ilustrar o nosso caminho dentro do mestrado, pautado no estudo das nove peças escritas por Zilda Diniz Fontes, resultando na montagem e apresentação de uma delas, concomitantemente à parte escrita. Foi um trabalho ousado e extenso, exigindo uma dedicação dobrada para a sua concretização.

De início, tínhamos um propósito muito bem delimitado para a dissertação, propondo que sua construção abarcasse o máximo possível de informações relacionadas à história do teatro na cidade de Morrinhos. Mais do que falar sobre a Zilda, protagonista dessa jornada, gostaríamos que a conversa fosse ampliada, vislumbrando criar um referencial para pesquisas futuras. Dessa forma, englobamos diversos assuntos: a constituição da cidade de Morrinhos (GO), relatando sobre sua história, política, economia, cultura; o surgimento das primeiras atividades cênicas na cidade, lideradas por Juquinha; a biografia de Zilda e suas contribuições para o teatro e a cultura local, além dos estudos de suas nove peças.

Por tudo isso, fez-se necessário abrir um diálogo junto à historiografia, fundamentando o nosso trabalho dentro das noções de memória, biografia e obras memorialistas, o que exigiu um tempo considerável de estudo para aprender e conhecer melhor sobre cada conceito, apesar que,

por não ser um estudioso da História, entendo que a redação do primeiro ato pode carecer de certas reflexões. Mesmo assim, o desejo de aprender se fez presente em cada momento, tanto que os resultados obtidos nessa busca foram aplicados nos materiais bibliográficos que tínhamos em mãos, gerando uma análise fundamentada e coerente com o campo científico.

Morrinhos, desde o seu surgimento, demonstrou ser um lugar aberto para a arte e suas manifestações, principalmente na música. Com o surgimento do teatro na cidade, por meio da Sociedade Dramática e Literária, vemos o seu interesse crescer pela arte dramática, se fazendo presente nas plateias dos espetáculos liderados por Juquinha e seu grupo de atores, entregando o melhor de si em atuação e na aquisição de adereços avançados para época. Tão grande é o seu interesse que, no período de transição entre a primeira e a segunda formação da SDLM, a população carecia por mais peças, demonstrando, assim, que o teatro passou a fazer parte do cotidiano da cidade.

Com a reabertura da SDLM pelas irmãs Diniz, logo, o teatro foi novamente inserido na comunidade, com a apresentação de inúmeras peças e eventos artísticos que entraram para a história do município. A criação da Festa de Arte de Morrinhos mais os espetáculos autorais de Zilda Diniz foram marcos importantes dessa segunda fase, principalmente porque Zilda e Nilza construíram um fazer teatral pautado na integração direta com a população, incentivando a participação de mais indivíduos nessa construção.

Um resultado disso foi perceber a maneira com que o seu Grupo Teatral Juquinha Diniz foi criado, composto em grande parte por estudantes das escolas que Zilda lecionava, estudantes esses que se entregavam para as exigências dramáticas de seus respectivos personagens, além do comprometimento nos ensaios das cenas. Através do relato de Léa Amorim Canêdo, notamos que mesmo saindo tarde da escola, isso não impedia o grupo de estudar os seus papéis e se entregarem para os ensaios, pois tinham consciência da importância em entregar um material cênico de qualidade para o público.

Já em relação aos textos teatrais, a partir do momento que Zilda fez a sua estreia como dramaturga com *Por quê?* (1968), a sua escrita para o teatro jamais se interrompeu. Até nos momentos finais de sua trajetória, Zilda se propôs a escrever seus enredos, permeados por temas sociais, políticos, familiares, ambientais, além da criação de personagens e diálogos densos, demonstrando a sua habilidade para transpor sentimentos e desenvolver resoluções criativas.

Notamos, também, passagens com expressões pejorativas em algumas de suas obras, demonstrando padrões e pensamentos referentes à época em que foram criados. Ressaltá-las durante a pesquisa foi uma maneira de refletir sobre como a análise de uma obra artística está

passível de ser confrontada de acordo com o momento atual de uma sociedade, que passa por constantes transformações de ideias e informações.

Uma das principais características que notamos em relação à escrita de Zilda para o teatro está na atualidade de seus textos, reforçando temas que permanecem ativos em nossa sociedade. Mesmo em uma época inóspita, devido ao regime militar, Zilda se propôs a trabalhar com assuntos considerados tabus, além de denunciar diversas atitudes que afetam diretamente o bem-estar da população como um todo. Um dos motivos pelo qual escolhi montar a peça *ELA* (1973) foi justamente por isso, encontrando inúmeras reflexões importantes sobre os impactos da guerra em uma sociedade e o quanto suas argumentações colaborariam nos debates atuais sobre o assunto, devido aos conflitos internacionais e civis vigentes pelo mundo afora. Ou seja, dentro de um texto escrito há mais de cinquenta anos, de uma autora localizada no cotidiano de sua cidade, encontramos uma discussão aprofundada e atualizada sobre guerra, demonstrando, assim, a riqueza proveniente de nossas produções locais e de como elas dialogam coerentemente com a cena artística contemporânea, se tornando referenciais importantes.

Em relação à montagem do espetáculo, esse foi outro momento ímpar na construção do presente trabalho, exigindo o estabelecimento de uma rotina coerente com as minhas demandas de emprego e das atividades do mestrado em si. Assim como a parte textual, o processo de montagem da peça *ELA* (2025) possuía uma bússola, orientando os passos iniciais de seu desenvolvimento, ao mesmo tempo que encontrava novas rotas, no decorrer dos anos. Cada etapa da montagem trouxe ensinamentos valiosos, refletindo sobre as facilidades e as dificuldades de gerir um processo artístico estando só. De dificuldades, ressalto a ausência da troca como um dos fatores principais, ou seja, poder mostrar para o outro uma cena, uma ideia, escutar uma proposição diferente, entre outras situações. De facilidades, destaco o amadurecimento em conduzir processos artísticos, desde a parte estrutural até o aprendizado obtido em algumas funções, como na produção e na execução da direção de arte da peça.

Importante salientar que mesmo não possuindo formação em Direção de Arte, optei por assumir essa função, embora reconheça minhas limitações neste campo. Devido às questões já apresentadas, relacionadas à falta de recurso para arcar com uma equipe técnica, utilizei do meu conhecimento com artes manuais e das experiências obtidas em montagens cênicas para traçar a visualidade do espetáculo. De toda forma, os diálogos estabelecidos na matéria de *Processos Contemporâneos de Montagem Cênica* com a Prof.^a Dr.^a Natássia Garcia forneceram o apoio necessário durante essa construção, considerando que a professora possui uma experiência de anos na direção de arte, assumindo diversas vezes a disciplina de *Laboratório de Direção de Arte* no curso de Direção de Arte da EMAC/UFG.

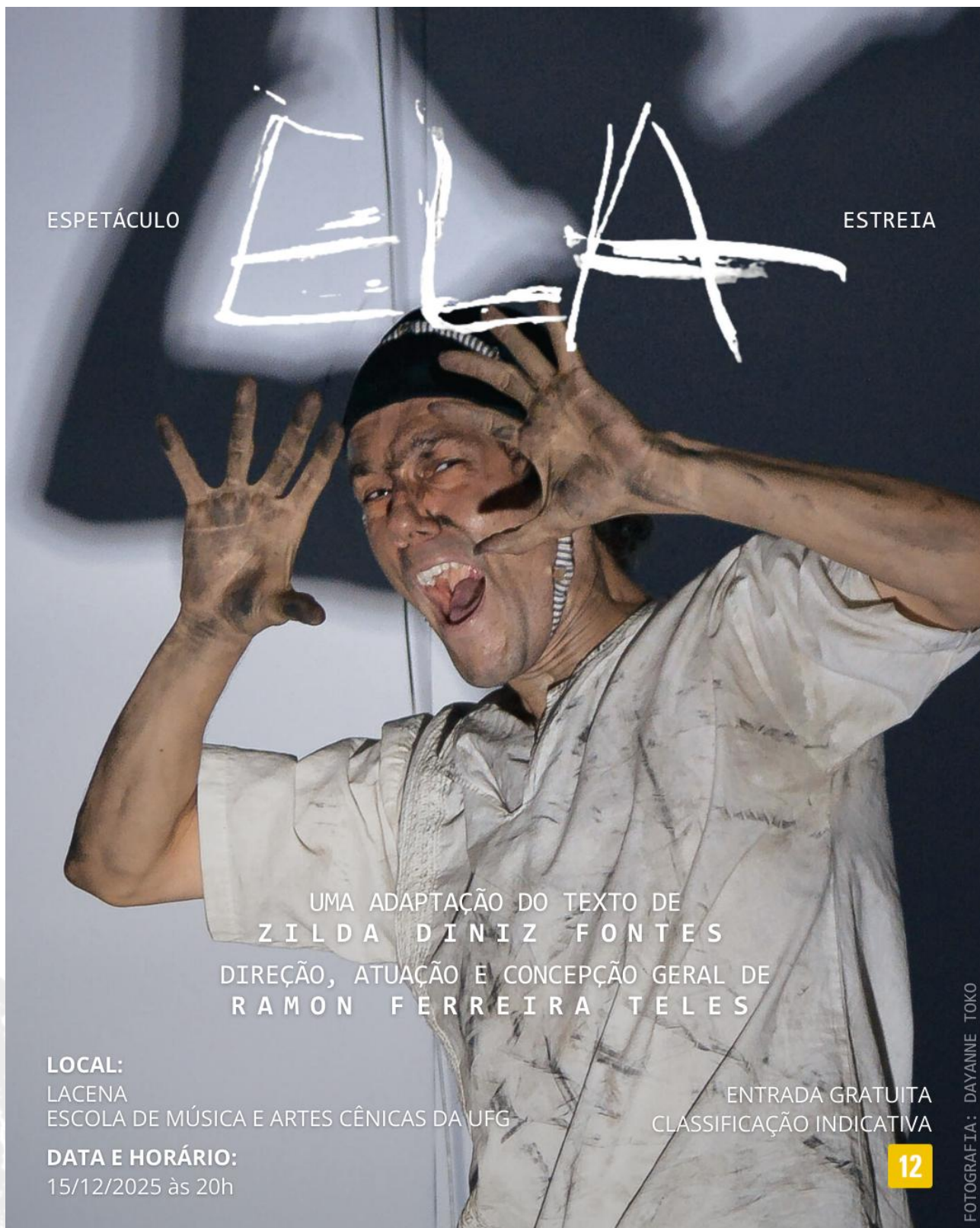
Retornando ao espetáculo, nosso intuito consistiu em manter a originalidade do texto de Zilda Diniz, fazendo inserções pontuais na narrativa. Elaboramos uma cena que dialogasse com o fazer teatral contemporâneo, utilizando de experimentações diversas em materiais, vestimentas e simbologias, contribuindo para uma experiência completa do público em visualidade, tecnologias e encenação.

Dessa maneira, compreendemos que o presente estudo alcançou os seus principais objetivos, procurando interligar a escrita da dissertação com a montagem de um espetáculo teatral, através de uma pesquisa extensa e comprometida com a entrega de ambos os materiais, ressaltando a preocupação com a sua respectiva qualidade.

Percebemos, também, que não haveria melhor maneira de falar sobre Zilda Diniz Fontes do que estar sobre o palco, apresentando uma de suas peças. Por meio de sua escrita para o teatro, bem como na literatura, ou até em seus ensinamentos transmitidos em sala de aula (descritos em suas crônicas), encontramos um caminho eficaz de retratar quem foi essa mulher, protagonista de seu tempo, que tanto contribuiu para o florescer artístico e educacional de sua terra e da qual tanto se relacionava com apreço e dedicação.

Dentro de uma pesquisa científica, é importante não assumir um olhar enviesado, procurando sempre um afastamento dos respectivos objetos analisados para desenvolver quaisquer tensões necessárias. Durante o trabalho, procurei manter esse distanciamento, entretanto, ao encerrar essa consideração, não poderia deixar de destacar a admiração sentida por Zilda Diniz, depois de entender os meandros por trás de sua trajetória. Cada poesia, crônica ou até mesmo nos dados relacionados à sua biografia, nos permitiram entender a sua perseverança em lutar por um mundo melhor, conduzido por um olhar afetuoso para o seu cotidiano e para a simplicidade que lhe cativava.

Nosso intuito, daqui em diante, é que mais olhares sejam lançados a essa história, criando outros caminhos de pesquisa. Consideramos que a publicização do presente trabalho é uma maneira de lutarmos contra qualquer tipo de esquecimento que pairou sobre a trajetória do teatro em Morrinhos (GO) e o legado de Zilda Diniz, favorecendo a expansão desse conhecimento para diversos quintais a partir de agora. Como aliado dessa engrenagem, temos o espetáculo *ELA* (2025), pronto para desbravar um mundo de apresentações e contribuir na manutenção de tal memória. A seguir, deixo o cartaz oficial da estreia, que acontecerá no dia 15 de dezembro de 2025 em Goiânia, com a certeza de que logo retornaremos com outras pesquisas acadêmicas ao decorrer de seu curso, traçando novas perspectivas. Seguimos!



ESPETÁCULO ESTREIA

UMA ADAPTAÇÃO DO TEXTO DE
ZILDA DINIZ FONTES
DIREÇÃO, ATUAÇÃO E CONCEPÇÃO GERAL DE
RAMON FERREIRA TELES

LOCAL:
LACENA
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS DA UFG

DATA E HORÁRIO:
15/12/2025 às 20h

ENTRADA GRATUITA
CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA

12

FOTOGRAFIA: DAYANNE TOKO

Figura 48: Cartaz oficial da estreia do espetáculo *ELA*, a acontecer no dia 15 de dezembro de 2025 no Teatro LACENA (EMAC/UFG).

BIBLIOGRAFIA

AMORIM, Eron Meneses. **Morrinhos: Coronelismo e Modernização (1889-1930)**. Goiânia: Kelps, 2015.

AVELAR, Alexandre de Sá. **A biografia como escrita da história: possibilidades, limites e tensões**. Revista *Dimensões – UFES*, Vitória. v.24, p. 157-172, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/2528>. Acesso em: 23 out. 2020.

BÁEZ, Fernando. **A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BALL, David. **Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2020.

BARROS, José D'Assunção. **O lugar da História Local**. São Paulo: Intervezes, 2013.

BATISTA, Walquiria Pereira. **História do teatro em Goiás: comunidade protagonista**. Goiânia: Kelps, 2022.

BENTO, Aline Rodrigues. **Zilda Diniz Fontes (1920-1984): uma educadora que não cabe na escola**. Goiânia, 2019. 164 f. (Dissertação de mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação.

BRANDÃO, Tania. **Metodologia nas pesquisas em Artes Cênicas no Brasil**. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 004–015, 2017. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101032000004>. Acesso em: 29 nov. 2023.

CANÊDO, Léa Amorim. Léa Amorim Canêdo: depoimento [jan. 2020]. Entrevistador: Ramon Ferreira Teles. Morrinhos (GO), 2020. Áudio. Entrevista concedida à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso do curso Teatro Licenciatura da EMAC/UFG.

CAVALCANTI, Erinaldo. **História e história local: desafios, limites e possibilidades**. Revista *História Hoje*, 7(13), 272–292, 2018. <https://doi.org/10.20949/rhhj.v7i13.393>.

DALLAGO, Saulo Germano Sales. **A Palavra e o Ato: memórias teatrais em Goiânia**. Goiânia, 2007. 231 f. (Dissertação de mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia.

DOMINGUES, Viviane Pedroso. **Especificando a validade do estudo sobre memorialistas através do uso da teoria da consciência histórica**. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, 2011. Disponível em:

<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300879525_ARQUIVO_textoanpuh.pdf
> Acesso em: 15 jul. 2020.

FONSECA, Maria Lúcia. **Coronelismo e Mandonismo Local – Morrinhos (1889/1930)**. Goiânia, 1997. 212 f. (Dissertação de mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História.

FONTES, Zilda Diniz. **ELA**. Peça de teatro. Morrinhos, 1973. [Arquivo familiar].

FONTES, Zilda Diniz. **Morrinhos: de capela a cidade dos pomares**. Goiânia: Oriente, 1980.

FONTES, Zilda Diniz. **Para meus Filhos**. Goiânia: Kelps, 2023.

GONÇALVES, Márcia de A. **História local: o reconhecimento da identidade pelo caminho da insignificância**. In: MONTEIRO, Ana Maria; GASPARELLO, Arlette M.; MAGALHÃES, Marcelo de S. (Org.) *Ensino de história: sujeitos, saberes e práticas*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

HOLANDA, George Rocha. **A autodireção como experiência criativa do ator**. Natal, 2019. 144f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LEVI, Giovanni. **Usos da biografia**. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org). *Usos e Abusos da História Oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

LORIGA, Sabina. **O pequeno x: da biografia à história**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

MACIEL, Sheila Dias. **Sobre a tradição de escritas de memórias no Brasil**. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v.48, n.4, p. 551-558, 2013. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/15462>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

Morrinhos (GO). Prefeitura. 2024. Disponível em: <https://morrinhos.go.gov.br/historia/>. Acesso em: janeiro de 2024.

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

RIBEIRO, Miriam Bianca. **Cultura histórica e história ensinada em Goiás (1846-1934)**. Goiânia, 2011, 351 f. (Tese de doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

Morrinhos: Distritos Industriais. CodeGO. Disponível em: <https://www.codego.com.br/distritos-industriais/catalogo-2-2-2-2-2-2/> Acesso: agosto de 2024.

Panorama do Censo de 2022. IBGE. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/> Acesso em: junho de 2024.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Memória Coletiva e Teoria Social**. São Paulo: Annablume, 2003.

SILVA, Nilza Diniz. **A Poética de Zilda Diniz Fontes**. Goiânia: Kelps, 2011.

SILVA, Nilza Diniz. **Escola: Célula importante da educação**. Goiânia: Kelps, 1995.

SILVA, Sheila dos Santos. **Memorialismo: ficção, história, literatura – revisão teórico crítica**. Revista Entre-Parênteses, Alfenas-MG, v. 2, n. 5, 2016. Disponível em: <<http://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/article/view/553>>. Acesso em: 23 out. 2020.

Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos. Revistas *Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos – 42 anos de existência, Sesquicentenário de Morrinhos, Morrinhos: um século de cidade, VI Festa de Arte de Morrinhos*. Sociedade Dramática e Literária: Morrinhos, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**; tradução de Pontes de Paula Lima. – 37ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

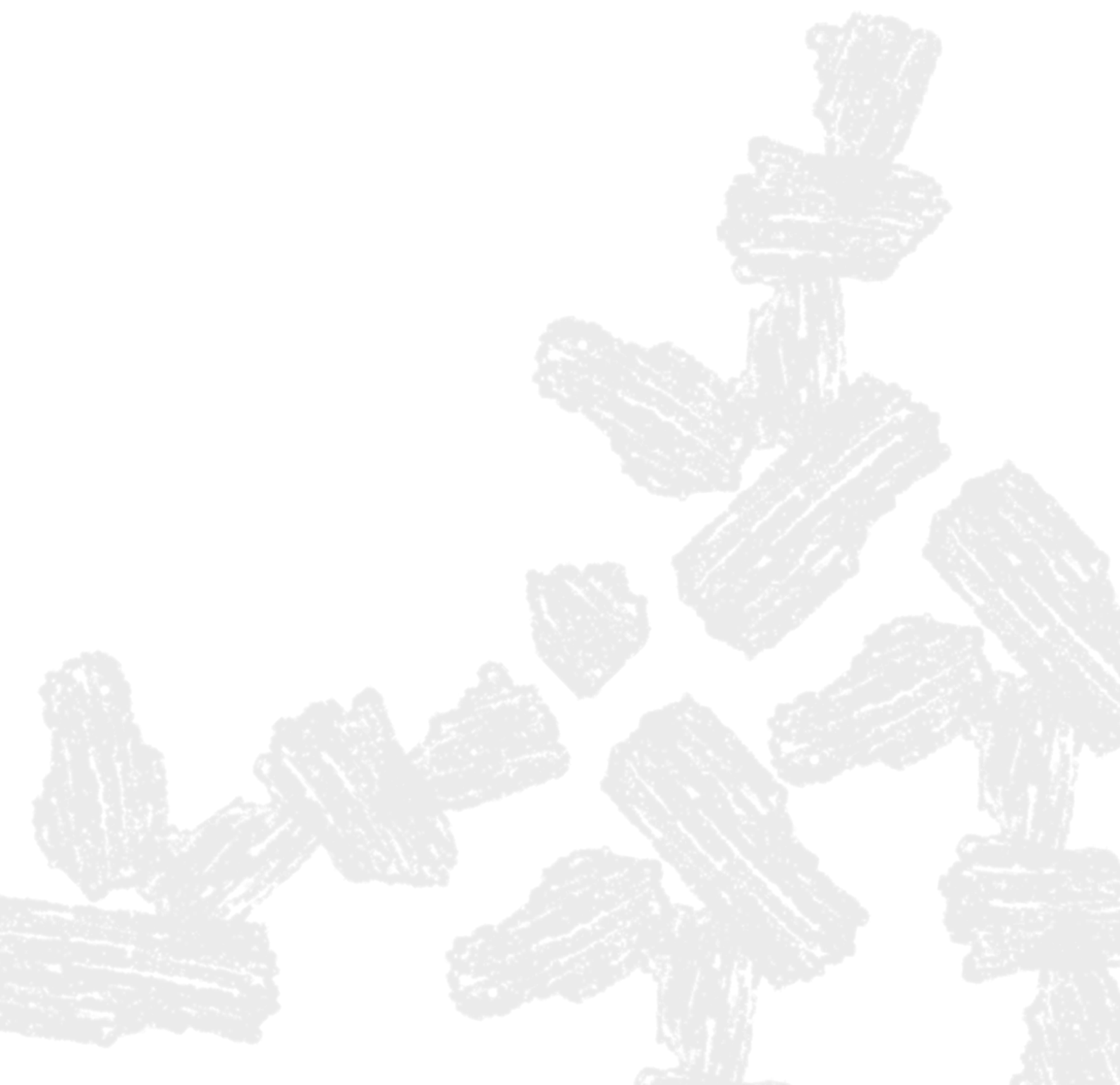
TELES, Ramon Ferreira. **O teatro na cidade de Morrinhos: Zilda Diniz e a Sociedade Dramática e Literária**. Revista Pontilhados – pesquisas da cena universitária 2022, Itaú Cultural, p. 446-468, 2022. DOI: <https://doi.org/10.53343/9786588878385>

TOBELLA, Rosalía Vila; DIAZ-REIXA, Pablo; ALFARO, Anton Alvarez; TROQUEL, Luis; BUFILL, Leticia Sala; TIMBERLAKE, Justin; MOSLEY, Timothy; STORCH, Scott; ALTISENT, Joan Albert Amargós; OLLÉS, Luis García. **BAGDAD (Cap.7: Liturgia) In: El Mal Querer**. ROSALÍA, Pablo Diaz-Reixa, Coro Infantil del Orfeó Català, Joan Albert Amargós. Columbia Records, 2018.

Zilda Diniz Fontes. Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás. Disponível em: <https://www.aflag.com.br/academicas/43-zilda-diniz-fontes>

ZORZETTI, Hugo. **Memória do Teatro Goiano – Tomo I – A cena na capital**. Goiânia: Kelps, 2005.

ZORZETTI, Hugo. **Memória do Teatro Goiano** – Tomo II – A cena no interior. Goiânia: Kelps, 2008.



ANEXOS

ANEXO 1: PEÇA *ELA* (1973), Original, Zilda Diniz Fontes, Morrinhos (GO). O arquivo datilografado possuía algumas falhas de impressão, fazendo-se necessário transcrever o material, mantendo a sua integridade.

ELA

Zilda Diniz Fontes

CORO DE VOZES - COMECA A CANTAR "Menino triste,
sem sonhos;

Rostinho velho de espanto..."

Neurótico - (Grito a plateia) - Parem! Paaaaaren! (Leva as mãos à cabeça para protegê-la e corre para lá e para cá no espaço livre entre os espectadores.) - Paaaaaarem! Estão loucos? Eles vêm aí. (Olha para cima e deita-se repentinamente colado ao chão, ofegante. Cessa a música.)

1º esp. - (Silêncio completo por segundos. Tom solene.) - Enche o silêncio com a tua voz

2º esp. - (Solene) - Enche o vazio com a tua presença!

3º esp. - (Solene) - Enche o teu monólogo com um diálogo!

1º esp. - Abertos os canais da comunicação!

2º esp. - Da compreensão!

3º esp. - Fechados os canais por onde ELA passa!

1º esp. - Que ELA desapareça!

Napoleão - Não! Não pode desaparecer o que é feito da inteligência e coragem. Ela foi sempre importante para mim. Ajudou-me a subir deixando cada dia mais gente a meus pés. A pobreza ficou para trás. Os dias negros. As troças, os risos escarninhos e motejadores. A firmeza e a inteligência sobrepujado e físico. Ela me acompanhando. Apontando a minha capacidade, a minha fibra. Me elevando cada vez mais. Com ela conquistei, palmo sob palmo, o triunfo. O triunfo me deu amor. Me deu poder. Pelas noites afora, enquanto o mundo dormia, eu velava. Ela estava ali, a dois passos de mim. Eu a sentia nas

horas de insônia, eu a abraçava nos dias cheios de calor e fumo. Galopei com ela pelas estradas da Europa, à frente de milhares de homens. Eu os entendia e eles me amavam. Milhões me amaram. Me seguiram. Sob a neve, sob o sol, cobertos de poeira. Não viam a neve e nem sentiam o sol. Viam a mim. E os meus sentidos eram voltados para ela. Ela fez de mim o que o mundo todo viu. Viu e temeu. Por isso eu a amei. Não posso ser contra ELA. Não posso! (Rufar de tambores.)

Neurótico - (Levanta-se de onde continuava deitado e se precipita para o espaço vazio) - Parem! Paaaaarem! (Olhos abertos para o vazio) - O Paulo... o Tião... a Rosinha... (Tampa o rosto com as mãos) - Ela vai parar! Ela vai parar!

Antônio - (Bem vestido - Charuto na boca - Arrogante) - Ela vai continuar. Continuar por muito tempo. Preciso dela. Minha indústria não pode parar. Seria uma perda muito grande de mercado para os nossos produtos. Máquinas paradas são um corpo sem vida. Não! Mil vezes não! Os seus ruídos são a sinfonia que meus ouvidos entendem.

1º esp. - Há crianças chorando...

Antônio - Que posso fazer? Minhas máquinas... Preciso delas trabalhando. Empreguei muito capital. Quero vê-lo multiplicando. Cada segundo é precioso.

2º esp. - Há crianças com fome...

Antônio - Minhas máquinas também tem fome. Fome de produção. A sua linguagem eu entendo: é a do dinamismo. Está ouvindo essa música de aço? (Barulho de máquina) - São as vezes de milhares de máquinas em ação. Nem Beethoven compôs uma sinfonia igual.

3º esp. - É hora de dizer chega!

Antônio - Continuem! - Se ela cessar, as minhas máquinas ficarão paralisadas. (Gritando) - Não façam isso, cretinos! Não façam! Onde estão os brios ofendidos? (Parando para ouvir) - Assim... Isso mesmo. Nada de negociações. Nada de apertos de mão. Não pode haver entendimento. (Feliz) - Eu sabia! Continuem! (Gritando) - Minhas máquinas! O poder nas minhas mãos. Ela vai continuar. Ela é a garantia de meu domínio. (Olha as mãos e fecha-as) - O poder que ela me dá está seguro. Com ELA eu controlo o mundo e os homens. Com ELA puxo os cordões que seguram e movimentam os homens. (Rindo feliz) - Eu quero que ELA continue por muito tempo. (Falando com Ela, a imaginária) - Você está ouvindo? Eu sou o seu controlador. Eu alimento a sua existência.

Neurótico - (Subindo para o palco) - Existência maldita!

1º esp. - Movida pela ambição.

Antônio - Não tenho culpa se esse verme inquieto e insatisfeito que se chama homem, não tem inteligência bastante par sacudir o /juro ou justo/ que o mantemos. Ela e eu.

2° esp. - Não é humano usar a lei do mais forte.

Antônio - Pelas leis da natureza vence o mais forte. E o mais forte sou eu. Mais que ELA. Porque ELA existe pela minha vontade.

Neurótico - Aqui havia um jardim.

3° esp. - Que é feito das suas flores e dos seus casais de namorados?

1° esp. - Ela os levou.

Neurótico - Ali se erguia uma escola... (Sinos de escola, algazarra de crianças. Cantiga de roda. Neurótico põe as mãos na cabeça) - Pare! Pare! Não! (Encontra-se à parede) - Não...

2° esp. - E a escola? E as crianças?

3° esp. - ELA os levou, também. (Música fúnebre - poucos compassos. Neurótico vai de joelhos.)

1° esp. - ELA é um mal!

Napoleão - Não! ELA é um bem.

2° esp. - Deste lado estendiam-se a perder de vista, plantações que enchiam os celeiros.

3° esp. - E os celeiros estão vazios.

1° esp. - ELA tem que acabar.

Antônio - Tem que continuar.

2° esp. - Ela é contra a humanidade.

Antônio - Ela favorece a humanidade.

1° esp. - Os dias passam. O homem trabalha.

2° esp. - As crianças brincam. (Gravação.....)

3° esp. - Os jovens cantam. (Música: Não fale em morte, fale em vida)

1° esp. - (Pausa solene) - ELA chegou! (Corte musical fúnebre).

Neurótico - Vá embora! Vá embora. (o cântico se transforma em gemidos)

(Pausa).

2° esp. - ELA se foi! (Gritos de alegria - Coreografia).

3° esp. - Há um renovar de esperanças.

1° esp. - Há vibrações no ar.

2° esp. - Sussurros de ternura.

3° esp. - Dedos entrelaçados. (Dois casais no palco entrelaçam os dedos.)

1° esp. - Em caminhar a dois

2° esp. - Multiplicando ao longo dos dias

3° esp. - Na sucessão muito igual

1° esp. - Mas sempre diferente

2° esp. - Das mil faces do amor

3° esp. - Amor que envelhece

1° esp. - E é sempre novo

2° esp. - Amor tranquilo, feito de confiança

3° esp. - Que vence barreiras...

Neurótico - ELA chegou! Chegou! (Os casais se agarram desesperados. Ele vai sair, ela o segura. Abraçam-se novamente. A cena se repete até que ele sai e ela cai de joelhos, com as mãos no rosto, sacudida de soluços.)

1° esp. - Temos que exterminar para sempre essa sombra negra.

Antônio - Protesto! Protesto veementemente! ELA é meu ganhapão.

2° esp. - É o fruto da sua ambição. Os homens de bom senso sempre a repudiaram.

3° esp. - E apesar disso ELA continua existindo.

Antônio - Os homens chamados de bom senso são fracos. Só os fortes conquistam.

Napoleão - Como eu. Saí de muito baixo e cheguei às maiores culminâncias.

1° esp. - E um dia caiu. Sua tática e sua audácia não mais lhes velaram. Caiu irremediavelmente.

2° esp. - Como muitos caíram.

3° esp. - E outros cairão.

1° esp. - Rastejando no pé da terra a sua miserável condição.

(Figuras rastejando no palco. 1° grupo.)

2° esp. - E enquanto as lágrimas de humilhação lhes descem pelas faces, o mundo saboreia a queda, que restaura o seu direito de ser novamente homem.

3° esp. - De ser livre para amar.

1° esp. - Para cantar.

2° esp. - Para falar. (Declamação por um, os outros fazem coreografia).

"Se tudo na vida fosse como a gente quer,

Que maravilha seria!

Eu baniria a tristeza e a dor!

Exilaria o ódio e a vingança!

Expulsaria a revolta e a guerra!

Traria de volta a mãe do pequeno órfão!

Buscaria nos confins do mundo

A alegria para os olhos tristes,

O amor para o solitário,

A cura dos grandes males,

A paz para a guerra,

A compreensão para os povos,

A justiça para a humanidade.

Removeria céus e terras

E traria em minhas mãos

Flores de toda espécie:

Rosas, cravos, violetas e jasmims

Para perfumar, alegrar e colorir

Este mundo frio, triste e cruel

Se eu pudesse fazer isto,

Ah! Sim! Traria você de volta pra mim."

Antônio - O homem foi feito para agir.

Napoleão - Não para se gastar em futilidades estéreis.

Antônio - Eu lhe dou trabalho. Lhe dou oportunidade de tornar-se herói. Condecorado por bravura.

3° esp. - Não quero um peito coberto de medalhas. Quero um homem que me aperte ao peito. Vivo! Palpitando junto de mim. Quero rir com ele e não chorar por ele.

Criança - (Alto) - Nem vê-lo saltar e gritar de pavor ao menor barulho.

Neurótico - Não grite. Eles escutam. (Olha para os lados) - E já vêm. Eu não quero que eles venham. Eu quero paz. Paz. Estou cansado. Tão cansado...

2° esp. - (Para Antônio) - Está vendo? Controle a sua ambição.

Antônio - Não posso. Minhas máquinas ficarão paradas.

3° esp. - Que parem enquanto é tempo.

Napoleão - Fecha o ouvido à voz da fraqueza se queres continuar forte. Se queres que te obedeçam.

Antônio - O poder continuará em minhas mãos.

1° esp. - Até que outro mais forte te despeje dele.

Antônio - Ninguém me arrebatará. Todas as armas estão comigo. Sou inteligente.

2° esp. - E desumano.

3° esp. - Cérebro de máquina.

1° esp. - Pensando como máquina.

2° e 3° esps. Agindo como máquina.

2° esp. - Alto homem de negócios.

3° esp. - Em busca de lucros astronômicos.

1° esp. - Que importa se milhares têm fome e frio.

2° esp. - Se milhares têm os olhos cegos de lágrimas.

3° esp. - Se os hospitais estão repletos.

1°, 2° e 3° esps. - Se as valas se enchem de corpos.

1° esp. - que amaram,

2° esp. - sonharam,

3° esp. - Tiveram desejo.

1°, 2° e 3° esps. - Está tudo aniquilado. (Apontam todos, exceto Napoleão e Antônio, para um ponto imaginário onde ELA está).

3° esp. - ELA aniquilou!

2° esp. - (Aponta para Antônio) - Porque ele quis que fosse assim.

3° esp. - (Aponta para Napoleão) - Esse também é amigo dela.

Criança - (Para Antônio) - Seja bonzinho, senhor. Mande pararem suas máquinas. Elas devem estar cansadas. Trabalham demais. Enquanto elas descansam, o senhor contrata um cientista. Assim parecido com o Papai Noel. (Aponta Emanuel

que vem entrando). Parecido com ELE. Sabe pra que, moço? Pra inventar máquina de devolver gente. Devolver o pai da Lalá. Me disseram que... Ah, o senhor entende o que quero dizer. Não é difícil. Já inventaram máquina pra tanta coisa! Podem inventar essa também.

Antônio - (Apontando Emanuel) - Ele pode mais que eu.

Emanuel - O homem foi criado com liberdade para escolher o seu caminho.

1° esp. - (Apontando Antônio) - Leve escraviza o homem.

2° esp. - (Idem) - Espalha o terror.

3° esp. - (Idem) - Atiça o ódio.

Neurótico - (Aponta um lugar imaginário) - Lá tem isso. Tem. Tem sim.

Emanuel - Eu vim estabelecer a nova lei da vida. Lei de compressão e de justiça. Da bondade e da fraternidade.

Antônio - Lei da utopia.

Emanuel - Eu vim trazer o amor. Valorizar o homem.

Antônio - Só o poder valoriza o homem. Esta é a lei que todos entendem. Em qualquer quadrante da terra.

Emanuel - O poder é efêmero.

Napoleão A glória, sim, é taça transbordando de capitoso vinho.

Emanuel - A glória... fumaça que se desfaz com um sopro de brisa.

2° esp. - A voz da sabedoria está com Emanuel.

Emanuel - Eu defendo a humildade.

Antônio - Quem se rebaixa é pisado.

Napoleão - Por isso me exaltei.

Emanuel - Coloca-te no último lugar.

Antônio - Para que passem por cima de ti como se fosse um verme.

Napoleão - Que importa? Conheci o gozo das alturas.

1° esp. - E o amargor de ser despojado delas.

Emanuel - Quem se exalta será humilhado.

Napoleão - Só os fracos se humilham. Humilhar-se é acovardar-se. É perder o homem a sua condição de animal superior.

Antônio - O homem deve lutar pelos seus princípios, indo as últimas consequências para fazê-los valer. E impô-los.

Emanuel - Imposição gera revolta.

Napoleão - Sou livre para sufocá-la.

Emanuel - E minha liberdade termina onde começa a liberdade do outro.

Antônio - Houve um homem que pregou isso às multidões.

2° esp. - Ele está diante de ti.

Emanuel - Tu o disseste.

Napoleão - E as multidões o esqueceram.

Antônio - Ele era um visionário: Defendia a passividade.

1° esp. - A compreensão.

Napoleão - Os homens jamais se compreenderão.

Antônio - Que venha então o mais forte.

Napoleão - A natureza diariamente dá essa lição.

2° esp. - (Apontando Emanuel) - Quem é o mais forte?

Emanuel - Antes que ação se torne ação, já o pensamento está presente.

Antônio - O mais forte é aquele que mais recorre a mim.

1° esp. - (Apontando Antônio) - Ele está dos dois lados.

2° esp. - Fazendo jogo duplo.

3° esp. - Em benefício de si mesmo.

Criança - Por que faz isso? (Voz de choro) - Eu não quero!

Neurótico - (Saltando para o lado oposto) - Maldita! Maldita!
(Trocando) Vai embora. Eu quero dormir sossegado. Ser um homem comum... (Casal sentado no chão. Descontraído. Ele com um violão, a moça encostada nele. Cantam).

I

"Menino triste, sem sonhos,

Rostinho velho de espanto,

Feché os seus olhos, menino,

Apague essa imagem quebrada

De um mundo cinzento, perdido,

Curtido, cansado, sofrido,

Menino triste de lá,

Irmão do menino dali,
 É tempo de bola e brinquedo,
 Palhaço, "bandido e mocinho,"
 Não tempo de fome e de medo
 Passou o tempo de bola, passou
 Adeus, menino, a hora já chegou.
 Você não tem querer,
 Só tem dever.

Lá na frente ELA espera por você,
 Por ele também. É duro mas é
 Verdade verdadeira, que eu queria
 Longe do mundo, no espaço e no tempo,
 Para o reinado da harmonia.

Moça - (Falando) - Pela estrada do amor a viagem ontem
 começou.

Moço - Hoje continua.

1° esp. - Amanhã, onde irá parar?

Moço - Quem quiser vai por lá,

Moça - Que nós vamos por aqui.

Moço - Lá ficou a obediência, a convenção, a hierarquia, o
 pode e o não pode.

Moça - Aqui a liberdade, a igualdade, o quer e o não quer.

Moço - Lá não me cabe.

Moça - Não me cabe não senhor.

Moço - Me deixe tranquilo seguir esta estrada.

Moça - Debaixo do céu, de noite ou de dia.

Criança - Se a chuva cair. (Barulho de chuva).

Moço - Ela mata a minha sede.

Moça - Faz verdinha a natureza.

Emanuel - Arde o sol.

Moço - Ele enxuga a minha roupa.

Moça - Põe maduros os frutos da beira do caminho.

3° esp. - Sopra com fúria o vento. (Barulho de vento).

Moça - Ele afaga os meus cabelos.

Criança - (Com medo) - Estou com medo.

Neurótico - (Ansioso) - ELA está vindo outra vez?

Moço - (Tranquilidade) - ELA está longe daqui.

(Moço e amiga se abraçam enquanto sopra o vento e começa a tempestade com um trovão. Chuva não.)

Neurótico - (Apavorado) - É ELA. (Gritando) - Monstros! Vocês me pagam! (Chorando) - Me Pagam!

Emanuel - A tempestade vai cair longe daqui. (Acessa o barulho imediatamente.)

Criança - (Pulando feliz) - Que bom! Que bom! Que bom!

2° esp. - (Para Moço e Moça) - De que fogem?

Moço - (Aponta Emanuel) - Ele sabe!

1° esp. - (Para Emanuel) - De que fogem?

Emanuel - De tudo que pode levar a ELA.

Todos - (Menos Napoleão e Antônio) - ELA! Sempre ELA! Contra regra: Corte musical forte para produzir impacto.

Napoleão - (Apontando o Moço e a Moça) - Covardia degradante!

Moça - (Apontando Emanuel) - Quer o amor.

Antônio - Mas usou o chiclete.

1° esp. - Em nome da justiça!

Antônio - Eu falo em nome da justiça.

2° esp. - (Apontando Emanuel) - Ali o justo.

Antônio - Ele está muito longe do homem. Para que perturbá-lo?

Criança - Ele gosta de mim.

3° esp. - E dou testemunho.

Criança - (Para Emanuel, apontando Antônio) - As máquinas dele têm que parar.

Antônio - Criança não sabe de nada.

Moço - Olhe o que ELA fez dele. (Aponta o Neurótico)

Moça - E faz pior com milhares de outros.

1° esp. - Transforma homem em feras.

3° esp. - Lares felizes e risinhos em rios de lágrimas.

2° esp. - Corpos perfeitos e belos em espantalhos horrendos.

1° esp. - De rostos macilentos e olhos parados.

Moça - De onde a esperança pra sempre fugiu.

Moça - Porque só viram a face brutal da vida.

2° esp. - (Apontando Antônio e Napoleão) - Aquela que os dois defendem.

3° esp. - Isso é covardia.

Napoleão - Ninguém pode me acusar de covardia. Provei isso de sobra. (Apontando Antônio) - Quanto a ele, não sei.

Moço - Ponha-o face-a-face com ELA.

Moça - Não como espectador de longe.

Moço - E assim como um dos que devem usar as máquinas dele.

Antônio - Não estou com idade para isso.

1° esp. - Hoje é um bom dia para se tentar uma experiência.

2° esp. - Emanuel pode ordenar.

Emanuel - O homem foi criado com liberdade para escolher o seu caminho. Já o dissemos.

3° esp. - O homem precisa colocar-se do lado de lá.

1° esp. - Para sentir na carne a dor das chicoteadas que dá.

2° esp. - Só assim atirará fora o chicote.

Moça - Para nunca mais usá-la contra ninguém.

1° esp. - (Para Antônio) - Usa a tua voz para ordenar que as máquinas trabalhem em favor do homem.

2° esp. - Usa as tuas mãos para apertar outras mãos, pendidas ao longo do corpo, à espera do conforto.

3° esp. - Usa ainda as tuas mãos para empunhar as armas do trabalho.

Emanuel - Ganharás o pão com o suor do teu rosto.

Moço - Não com o suor do rosto do teu irmão.

Moça - Muito menos com a dor do teu irmão.

Criança - (Aponta o Neurótico) - Olhe ali... Nem sino ele pode ouvir. (Repicar os sinos)

Neurótico - (Grita) Parem! Parem! (Corre para a plateia e deita-se no chão) - Lá vem eles de novo. Escutem o zumbido. Detenham esses malditos.

1° esp. - Que venha a compreensão.

2° esp. - E a tolerância.

3° esp. - E o respeito.

1° esp. - O trabalho honesto e fecundo.

Moço e Moça - O amor em vez do ódio.

Criança - A bondade e a simplicidade.

Emanuel - (Estendendo os braços em gesto de benção) - E ELA
DESAPARECERÁ!

TODOS - ABAIXO A G U E R R A ! !

FIM

ZILDA DINIZ, 1973.

Colaboraram na elaboração da presente peça os seguintes
elementos do GRUPO TEATRAL "JUQUINHA DINIZ"

BRUNO JOSÉ VIEIRA - compositor das músicas: "Motivo prá Viver
e Menino Triste"

NILZA DINIZ SILVA - Letra de "Motivo prá Viver"

NADYA DINIZ FONTES - Poesia "Se eu pudesse".

ANEXO 2: PEÇA *ELA* (2025), Adaptação da peça original de Zilda Diniz Fontes, elaborada por Ramon Ferreira Teles, Goiânia (GO).

The word 'ELA' is written in a bold, expressive, handwritten style using black ink. The letters are thick and slightly irregular, with some ink bleed-through or overlapping strokes. The 'E' is a simple block letter, the 'L' is a vertical stroke with a horizontal base, and the 'A' is a tall, narrow letter with a horizontal crossbar. There is a small, dark ink blot above the 'E'.

uma peça de Zilda Diniz Fontes
(Morrinhos, 1973)

Revisão e adaptação de Ramon Ferreira Teles
Goiânia, 2025.

PERSONAGENS

Neurótico – possui entre 12 e 16 anos, vive sozinho e com medo, em meio a destruição ao seu redor.

Senhor da Guerra – uma representação masculina de figuras de poder, truculento e sínico.

ESPAÇO/CENÁRIO

A peça não possui um espaço-tempo definido. Cenário com fundo branco e piso de alumínio. Pedacos de carvão estão sob o piso, além de outros objetos, todos metalizados, como: escada, balde e rolo de arame (esse último, preso a um fio de aço que perpassa por uma roldana). Uma máscara se encontra pendurada no canto esquerdo do palco.

CENA DE ABERTURA

A cena se inicia com Neurótico de costas para o público e de frente para uma Amarelinha³⁹ feita com placas de alumínio. Um poema surge, ao fundo:

*“Menino triste, sem sonhos,
Rostinho quase que em prantos,
Feche os seus olhos, menino,
Apague essa imagem quebrada
De um mundo cinzento, perdido,
Curtido, cansado, sofrido.
Menino triste de lá,
Irmão do menino dali,
Passou o tempo de bola e brinquedo, passou.
Estamos em tempo de fome e de medo!
Adeus, menino, a hora já chegou.
Você não tem querer,
Só tem dever.
Lá na frente ELA espera por você,
Por ele também. É duro, mas é
Verdade verdadeira, que eu queria
Longe do mundo, no espaço e no tempo,
Para o reinado da harmonia”*

Agora, ele se senta e começa a desenhar um semicírculo em cima de um conjunto de placas, onde estará escrita a palavra INFERNO (em contraponto à palavra CÉU, do lado contrário). Uma música surge na cena, acompanhando toda a ação. Durante o desenho, Neurótico se levanta e olha curioso para uma luz que surge em suas costas. Seu olhar exprime um vazio profundo, ao mesmo tempo em que o seu rosto cheio de marcas e sujeiras é revelado para o público. Ele se assusta com a luz e volta a atenção para o desenho. Neurótico parte o pedaço de carvão em sua mão e joga

³⁹ Jogo tradicional em que se realiza o desenho de uma sequência de quadrados enumerados de 1 a 10, sendo o ponto inicial o CÉU e o ponto final o INFERNO, ou, TERRA. A brincadeira consiste em jogar uma pedra em um quadrante seguindo a ordem numérica ao passo em que o jogador pula de um pé só em cada etapa.

por entre os quadrantes da Amarelinha. Ele pula devagar, com um corpo notavelmente fragilizado. Ao pisar no semicírculo identificado como CÉU, Neurótico entra em um estado de frenesi. O rapaz olha para o alto (como se pudesse ver o céu sobre seus olhos) e exprime uma dança correspondente ao seu estado de imersão. Suas mãos estão para o alto, como se estivesse recebendo um presente. A cena se encerra quando Neurótico vê a mesma luz de tempos atrás aumentar de intensidade. Ele solta um grito de pavor.

QUADRO I

(Neurótico e Senhor da Guerra em cena)

Neurótico (*Grito à plateia*) – PAAAAREM! ELA não! Parem! Parem! (*Leva as mãos à cabeça para protegê-la. Silêncio completo por segundos. Em oração*). Enche o silêncio com a tua voz. Enche o vazio com a tua presença! Enche o teu monólogo com um diálogo! Abertos os canais da comunicação! Da compreensão! Fechados os canais por onde ELA passa! Que ELA desaparecerá!

Senhor da Guerra – Não! Não pode desaparecer o que é feito da inteligência e coragem. Ela foi sempre importante para mim. Ajudou-me a subir deixando cada dia mais gente a meus pés. A pobreza ficou para trás. E ELA me acompanhou, apontando a minha capacidade, a minha fibra. Me elevando cada vez mais. Com ELA conquistei, palmo sob palmo, o triunfo. O triunfo me deu amor. Me deu poder. Pelas noites afóra, enquanto o mundo dormia, eu velava. E ELA estava bem ali, a dois passos de mim. E os meus sentidos estavam voltados para ELA, pois, ELA fez de mim o que o mundo todo viu. Viu e temeu. Por isso eu a amo. Não posso ser contra ELA. Não posso!

Neurótico – Pare! Paaaaare! (*Olhos abertos para o vazio. De frente para a plateia*) Há crianças chorando... com fome, com frio e com sede... O Paulo... o Tião... a Rosinha... (*Tampa o rosto com as mãos*) ELA vai parar! ELA vai parar! Isso tem que acabar! É hora de dizer chega!

Senhor da Guerra – ELA vai continuar. Continuar por muito tempo. Preciso dELA. Minha indústria não pode parar. Máquinas paradas são um corpo sem vida. Não! Mil vezes não! Os seus ruídos são a sinfonia que meus ouvidos entendem. Cada segundo

é precioso. Minhas máquinas também têm fome. Fome de produção. O poder nas minhas mãos. ELA vai continuar. ELA é a garantia de meu domínio. O poder que ELA me dá está seguro. Com ELA eu controlo o mundo e os homens. Com ELA puxo os cordões que seguram e movimentam os homens. *(Rindo feliz)* Eu quero que ELA continue por muito tempo. Você está ouvindo? Eu sou o seu controlador. Eu alimento a sua existência.

Neurótico – Existência maldita! Movida pela ambição! Não é humano usar a lei do mais forte.

Senhor da Guerra – Pelas leis da natureza vence o mais forte. E o mais forte sou eu. Mais do que ELA. Porque ELA existe pela minha vontade.

Tempo.

Neurótico – Bem ali havia um jardim... E nele, sempre avistei uma grama verdinha. No final do inverno, o Ipê amarelo floria, enchendo de esperança a quem passasse naquele lugar. Os galhos grandes do Ipê seguravam um balanço, usado todas as tardes por um casal de namorados, que ali ficavam por uns 5 minutos quando saíam do trabalho. Se aquele balanço pudesse falar, ele teria muitas histórias para contar. Me lembro também que ele fazia um ruído engraçado, ninguém nunca colocou um pingo de óleo em suas correntes. *(Pausa)* E bem do outro lado, havia uma escola, grande e bonita. Colorida pela promessa de um mundo melhor. Dava para escutar as brincadeiras das crianças no recreio, as cantigas de roda, os sinos... A alegria fazia morada naquele espaço... E pensar que tudo se foi. Nada mais existe. ELA os levou! Está tudo aniquilado! *(Neurótico cai de joelhos)*. ELA é um mal! ELA é contra a humanidade!

Senhor da Guerra *(levantando-se, num impulso)* – ELA favorece a humanidade.

Neurótico *(como se estivesse tendo uma visão, de um tempo muito distante)* – Os dias passam. Os homens e as mulheres trabalham. As crianças brincam. Os jovens cantam. Há um renovar de esperanças. Há vibrações no ar. Sussurros de ternura. Dedos entrelaçados, em caminhar a dois. Multiplicando ao longo dos dias numa

sucessão muito igual. Mas sempre diferente. Das mil faces do amor. Amor que envelhece. E é sempre novo. Amor tranquilo, feito de confiança. Que vence barreiras...

Senhor da Guerra (*interrompendo*) – ELA chegou! Chegou!

Neurótico – Pare com isso! Vá embora! (*Senhor da Guerra gargalha em desprezo*)
Isso tudo é fruto da sua ambição. Os homens de bom senso sempre a repudiaram. E apesar disso ELA continua existindo.

Senhor da Guerra – Os homens chamados de bom senso são fracos. Só os fortes conquistam, assim como eu, que saí de muito baixo e cheguei às maiores culminâncias.

Neurótico – E um dia caiu. Sua tática e sua audácia não mais lhe velaram. Caiu irremediavelmente, como muitos caíram. E outros cairão. Rastejando no pé da terra a sua miserável condição. E enquanto as lágrimas de humilhação lhes descem pelas faces, o mundo saboreia a queda, que restaura o seu direito de ser novamente livre para amar, para cantar, para falar.

Senhor da Guerra – O homem foi feito para agir. Não para se gastar em futilidades estéreis...

Neurótico (*interrompendo. Pega um balde de metal sobre o palco e começa a falar por ele, como um megafone*):

*“Se tudo na vida fosse como a gente quer,
Que maravilha seria!
Eu baniria a tristeza e a dor!
Exilaria o ódio e a vingança!
Expulsaria a revolta e o preconceito!...
Traria de volta a mãe do pequeno órfão!
Buscaria nos confins do mundo
A alegria para os olhos tristes,*

*O amor para o solitário,
 A cura dos grandes males,
 A compreensão para os povos,
 A justiça para a humanidade.
 Removeria céus e terras
 E traria em minhas mãos
 Flores de toda espécie:
 Rosas, cravos, violetas e jasmims
 Para perfumar, alegrar e colorir
 Este mundo frio, triste e cruel...*

Neurótico se despe. Veste uma roupa desconhecida que estava dentro do balde.

*...Se eu pudesse fazer isto,
 Ah! Sim! Traria você de volta pra mim.”*

QUADRO II

(Senhor da Guerra em cena, Neurótico em voz off)

Senhor da Guerra (depois de se vestir) – Eu lhe dou trabalho. Lhe dou oportunidade de tornar-se herói. Condecorado por bravura. Fecha o ouvido à voz da fraqueza se queres continuar forte. Se queres que te obedçam. O poder continuará em minhas mãos.

Neurótico – Até que outro mais forte te despeje dele.

Senhor da Guerra – Ninguém me arrebatará. Todas as armas estão comigo. Sou inteligente.

Neurótico – E desumano. Cérebro de máquina. Pensando como máquina. Agindo como máquina. Alto homem de negócios. Em busca de lucros astronômicos. Que importa se milhares têm fome e frio?! Se milhares têm os olhos cegos de lágrimas?! Se os hospitais estão repletos. Se as valas se enchem de corpos que amaram,

sonharam, tiveram desejo. Está tudo aniquilado. ELA aniquilou! Porque VOCÊ quis que fosse assim.

Senhor da Guerra – O homem foi criado com liberdade para escolher o seu caminho e eu acredito que só o poder valoriza o homem. Esta é a lei que todos entendem. Em qualquer quadrante da terra.

Neurótico – O poder é efêmero e a glória... não passa de uma fumaça que se desfaz com um sopro de brisa. Eu defendo a humildade.

Senhor da Guerra – Pelo contrário! A glória é uma taça transbordando de capitoso vinho. Quem se rebaixa é pisado. Por isso me exaltei. Só os fracos se humilham. E se humilhar é ser covarde. O homem deve lutar pelos seus princípios, indo as últimas consequências para fazê-los valer. E impô-los.

Neurótico – Imposição gera revolta. Entenda que a minha liberdade termina onde começa a liberdade do outro.

Senhor da Guerra – As pessoas jamais se compreenderão. A natureza diariamente dá essa lição. Você quer um exemplo? Olha ao seu redor! Veja onde a humildade e a liberdade te levou... hein, olha... olha ao seu redor... olha! (*Gritando, em fúria*) OLHA AO SEU REDOR, OLHA! Você está sozinho. (*Com as mãos à frente, como se estivesse enforcando alguém*). Pronto para ser jogado às traças, assim como todos os outros que se opõem a ELA.

QUADRO III

(Neurótico no palco, Senhor da Guerra em voz off)

Neurótico (despe-se da vestimenta anterior) – Malditos! Malditos! Saiam daqui. Eu só quero dormir sossegado. Ser uma pessoa comum... Eu quero paz. Paz. Estou cansado. Tão cansado... Antes de vocês chegarem, eu lembrava de meu pai. Como ele deve estar agora? E a mamãe... nunca mais escutei as canções que minha mãe cantava todas as vezes depois do jantar.

Neurótico caminha até o círculo identificado como céu. Este círculo é, na verdade, uma tampa, que será levantada nesse momento por Neurótico.

Neurótico (*Gritando, como se seus gritos ecoassem por um túnel*) – Pai, paaai!!! Você consegue me escutar? Eu tenho medo, pai. Você me ensinou a ser forte e estou fazendo de tudo para conseguir me manter vivo. Mas estou com medo. Você não vai voltar? E a mamãe? Você está aí? Mãe, todos se foram. O Tião, a Rosinha, o Paulo, estou sozinho e tudo é tão escuro. O que eu faço agora? Tenho medo de que ELA volte novamente, mamãe. Não me deixem aqui, por favor!

Neurótico encontra um pedaço de papel enrolado. Volta a tampa para o lugar.

Neurótico: Uma carta... deve ser algum sinal. Eles me escutaram! Eles me escutaram!

Neurótico decide vestir sua roupa de volta, como se estivesse se preparando para um evento especial. Neurótico sorri a todo instante, um sorriso que beira ao desespero. Neurótico lê a carta em voz alta.

Neurótico – “Pela estrada do amor a viagem ontem começou. Hoje continua. Amanhã, onde irá parar? Quem quiser vai por lá, que nós vamos por aqui. Lá ficou a obediência, a convenção, a hierarquia, o pode e o não pode. Aqui a liberdade, a igualdade, o quer e o não quer. Lá não me cabe. Não me cabe não senhor. Me deixe tranquilo seguir esta estrada. Debaixo do céu, de noite ou de dia. Se a chuva cair. Ela mata a minha sede. Faz verdinha a natureza. Arde o sol. Ele enxuga a minha roupa. Põe maduros os frutos da beira do caminho. Sopra com fúria o vento. Ele afaga os meus cabelos... (*Como se tivesse tido um presságio*) Estou com medo... ELA está vindo outra vez, ou, ELA está longe daqui? (*Tempo em silêncio. Interrompe*) É ELA!

Neurótico (*apavorado*) – Monstros! Parem, por favor! Vocês me pagam! Me Pagam!

Senhor da Guerra (*gargalhando*) – Do que foge? Covardia degradante!

Neurótico – Fujo de tudo que pode me levar a ELA. Olhe o que ELA fez de mim. E faz pior com milhares de outros. Transforma pessoas em feras. Lares felizes e risonhos em rios de lágrimas. Corpos perfeitos e belos em espantelhos horrendos. De rostos macilentos e olhos parados. De onde a esperança pra sempre fugiu. Porque só viram a face brutal da vida. Da qual você defende. Isso é covardia.

Senhor da Guerra – Ninguém pode me acusar de covardia. Provei isso de sobra.

Neurótico – As pessoas precisam se colocar do lado de lá, para sentir na pele toda a dor que causam no outro. Só assim aprenderão que as suas ações têm consequências, seja elas quais forem. Ganharás o pão com o suor do teu rosto. Não com o suor do rosto do teu irmão. Muito menos com a dor do teu irmão.

Senhor da Guerra – Cala a boca! Sua palavra não vale de nada. Tenho o poder em minhas mãos e sei muito bem como usá-lo. ELA viverá, enquanto estiver no trono. ELA, ELA, mil vezes ELA!

Neurótico - (*Grita, mais alto, calando a voz de Senhor da Guerra*) – Que venha a compreensão. A tolerância e o respeito. O trabalho honesto e fecundo. O amor em vez do ódio. A bondade e a simplicidade. E ELA desaparecerá! ABAIXO A G-U-E-R-R-A !!!

Neurótico se movimenta em euforia, enquanto uma luz vai passando pelo seu corpo. É a mesma luz do início do espetáculo. De repente, corpo, música e luz aumentam de intensidade. Um sopro final encerra a cena, Neurótico cai no chão. Foi atingido. Blackout. Tempo passa. A luz acende novamente e Neurótico está dentro de um carrinho de mão, emaranhado em arame e carvão. Blackout.

FIM

ANEXO 3: Autorização de uso da peça *ELA* (1973) concedida por Flávio Diniz.**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE OBRA LITERÁRIA**

Pelo presente instrumento, **FLÁVIO DINIZ FONTES**, brasileiro, casado, Engenheiro Mecânico, portador do RG inscrito sob nº 13.400.388-89, expedido por SSP/BA, do CPF inscrito sob o nº 116.249.731-91, residente e domiciliado em Rua Manoel Correia Garcia, 27 apto. 102 – Itaigara, CEP: 41815-410, Salvador-BA, doravante denominado **CEDENTE**, firma e celebra com **RAMON FERREIRA TELES**, brasileiro, solteiro, ator, portador do RG inscrito sob nº 6071664, expedido por SSP/GO, do CPF inscrito sob o nº 700.549.051-76, residente e domiciliado em Rua R 39, Quadra 38, Lote 35, Vila Itatiaia, CEP: 74690-640, Goiânia-GO, doravante designado **CESSIONÁRIO**, o presente **TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE OBRA LITERÁRIA** mediante as cláusulas e condições abaixo discriminadas, que voluntariamente aceitam e outorgam:

Considerando que o termo **OBRA**, sempre que empregado no âmbito do presente contrato, significará, respectivamente:

- A peça de teatro intitulada "*Ela*" escrita em 8 páginas por Zilda Diniz Fontes no ano de 1973 na cidade de Morrinhos, Goiás, Brasil.

Considerando que o **CEDENTE**, na condição de herdeiro e representante dos demais irmãos: Sandra Diniz Fontes Campos, Nadya Diniz Fontes e Claudio Diniz Fontes, herdeiros e titulares dos direitos autorais sobre a referida **OBRA**, declara possuir a devida autorização para sua cessão.

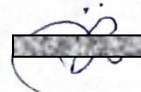
OBJETO DA AUTORIZAÇÃO

1.1 Pelo presente instrumento o **CEDENTE**, representante dos titulares dos direitos autorais, cede ao **CESSIONÁRIO** os direitos de utilização referentes à **OBRA** especificada neste Termo, de acordo com a Lei 9.610 de 19 de fevereiro de 1998.

1.2 Assim, por meio desse Termo, que firmam entre si, a autorização de uso fica concedida em sua **totalidade**, por período **indeterminado** e **gratuitamente**, não havendo impedimento para que o **CESSIONÁRIO** utilize a obra como desejar, inclusive comercialmente.

MODALIDADE DE USO

2.1. A cessão, abrange o direito do **CESSIONÁRIO** de utilizar a **OBRA** sob as modalidades existentes, tais como **reprodução, distribuição, estudo acadêmico (como pesquisas de mestrado e doutorado) e criação de obras derivadas (como espetáculos teatrais, performances, entre outros)**.



2.2 Da mesma forma, fica o **CESSIONÁRIO** autorizado a promover a apresentação da **OBRA** em espaços públicos e privados como em casas de espetáculos, escolas, praças públicas, bem como a distribuição da mesma, inclusive no que se refere à circulação nacional ou estrangeira, ao meio ou material utilizado no armazenamento ou veiculação da **OBRA**.

RESPEITO AOS DIREITOS AUTORAIS

3.1 A referência ao nome da autora, seus pseudônimos ou sinais convencionais, indicados ou anunciados, que constitui um direito **autoral** da autora, será respeitada sempre que a referida obra for veiculada ou utilizada.

RESPONSABILIDADE DO CEDENTE

4.1 O **CEDENTE** declara ainda que é o legítimo herdeiro da autora direitos da **OBRA**, assumindo, desde logo, ampla e total responsabilidade civil e penal, quanto ao conteúdo, citações, referências e outros elementos que fazem parte da **OBRA**.

VIGÊNCIA E RESCISÃO

5.1 A autorização de uso relativo à **OBRA** é por prazo **indeterminado**, a não ser que uma das partes notifique a outra, por escrito, com a antecedência mínima de 90 (noventa dias).

FORO

6.1 Fica designado o foro da cidade de Goiânia, para dirimir quaisquer dúvidas relativas ao cumprimento deste instrumento, desde que não possam ser superadas pela mediação administrativa.

Goiânia, 30 de dezembro de 2023.



Cedente



Cessionário

ANEXO 4: Roteiro e transcrição da entrevista realizada com Fabiana Oliveira, em 2024.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA**

Roteiro de entrevista – Fabiana Oliveira

Tema: **Panorama atual da cultura em Morrinhos, GO.**

Entrevistada: **Fabiana Oliveira** (Membra Titular da Superintendência Municipal de Cultura em Morrinhos)

Entrevistador: **Ramon Ferreira Teles** (licenciado em Teatro e mestrando no PPGAC-UFG)

Questões norteadoras:

Introdução: A presente entrevista busca desenvolver um diálogo em torno da atual movimentação cultural promovida na cidade de Morrinhos (GO), compreendendo quais as ações realizadas pela Prefeitura e a Superintendência de Cultura de Morrinhos para compor uma programação artística na cidade, sobretudo, saber quais são os eventos realizados por essas instituições. A necessidade de abrir esse diálogo surgiu ao longo do desenvolvimento da pesquisa de mestrado intitulada *Dramaturgias do texto à cena: um estudo da peça Ela, de Zilda Diniz*, percebendo que a cidade de Morrinhos possuía um envolvimento considerável com o teatro e com as artes da cena, de modo mais amplo, durante o século XX e que essa participação ativa foi-se diminuindo ao longo do século XXI, principalmente de uns dez (10) anos para cá. O número de atividades artísticas caiu drasticamente e, além de perceber isso durante a minha vivência na cidade, é algo que as pessoas também comentam no dia a dia. Dito isso, as questões a seguir destacaram esses pontos.

Pergunta 1): Fabiana, algo que eu sempre escuto quando estou em Morrinhos e converso com as pessoas sobre cultura, teatro, eventos artísticos e assuntos relacionados, é que Morrinhos não

tem muita movimentação cultural, ou seja, há poucos eventos artísticos acontecendo na cidade. Com isso, gostaria de saber o que a Superintendência de Cultura e a Prefeitura vem executando de programação cultural no calendário morrinhense? Pois, o que as pessoas mais comentam (e o que percebo também) sobre os eventos atuais são a pecuária, encontro de motoqueiros e algumas ações que acontecem no Lago Municipal e no Cristo da cidade. Enfim, quais os eventos artísticos que ocorrem na cidade atualmente?

(Mencionar a busca que fiz no site da Prefeitura de Morrinhos para verificar a divulgação de eventos culturais na cidade e ter notado poucas notícias sobre).

Pergunta 2): Uma das coisas que pude perceber ao longo desses anos estudando sobre a história do teatro em Morrinhos é em relação as diferenças da Morrinhos de antes e na Morrinhos atual, pensando no número de apresentações artísticas ocorridas na cidade, bem como o envolvimento da população nessas atividades. Morei em Morrinhos até 2017 e, depois que entrei na faculdade, em Goiânia, frequento a cidade em algumas fases do ano apenas. E, de fato, meu contato com qualquer atividade relacionada a teatro foi zero, infelizmente. Tanto que fui conhecer mais sobre o legado artístico de Morrinhos dentro do curso de Teatro na UFG. Quais motivos você considera ter influenciado nesse enfraquecimento do teatro na cidade, ao longo dos anos?

Pergunta 3): Com a atual reinauguração do Teatro Juquinha Diniz, depois desses anos em reforma, qual a intenção da Superintendência de Cultura em relação à utilização do espaço de modo geral? Vocês pretendem trazer apresentações artísticas no espaço? Há algum evento específico para incentivarem as pessoas a estarem frequentando o Teatro Juquinha Diniz?

Pergunta 4): Como se dá os trâmites para conseguir se apresentar no espaço do Juquinha Diniz? Há algum incentivo por parte da Superintendência de Cultura ou da Prefeitura para trazer grupos locais ou externos para se apresentarem no Teatro?

Pergunta 5): Morrinhos possui dois teatros, o Juquinha Diniz e o Teatro de Arena Nilza Diniz Silva, localizado no Lago Municipal da Cidade. Vejo que as pessoas não dão muita atenção ao espaço. Você saberia me dizer se ele é pensado e considerado enquanto um espaço cultural da cidade? Há um incentivo por parte das instituições públicas de Morrinhos em conhecerem a estrutura desses espaços, tanto do Juquinha Diniz quanto o Teatro Nilza Diniz Silva?

Transcrição da entrevista:

Ramon:

Pronto, está gravando certinho. Basicamente o roteiro de entrevista de hoje é sobre o Panorama atual da cultura em Morrinhos. Eu senti essa necessidade de conversar contigo, ao longo da minha pesquisa de mestrado, porque eu percebi que a Morrinhos de antes, digamos assim, tinha uma movimentação cultural muito extensa, né? E a partir do século 21, de uns 10 anos para cá, mais ou menos, essa movimentação artística foi se diminuindo ao longo dos anos. E aí a minha pergunta, as questões que eu vou trazer aqui, é justamente nesse sentido, né? Quais são os eventos culturais, artísticos que a Superintendência e a Prefeitura vêm contribuindo pra Morrinhos, colocando no seu calendário cultural, pra entender um pouquinho mais desse panorama histórico e cultural da cidade. Eu já vou ler a pergunta exatamente, para a gente ser mais objetivo. Algo que eu sempre escuto quando eu estou em Morrinhos e converso com as pessoas sobre cultura, teatro, eventos artísticos e assuntos relacionados é que aqui em Morrinhos não tem muita movimentação cultural, ou seja, há poucos eventos artísticos acontecendo na cidade. Eu até cheguei a fazer uma pesquisa no site da prefeitura, com a palavra cultura e teatro, né? Aí eu encontrei em torno de 43 resultados, tanto atividades que aconteceu em Morrinhos, no geral e no Teatro Juquinha Diniz. De uns 10 anos antes, assim, né? Entre 2014, 2013, mais ou menos. Daí, a maioria dos eventos que acontecem no teatro são coisas mais burocráticas da prefeitura e tudo mais. Aí eu queria saber, o que que a Superintendência de Cultura e a Prefeitura vem executando nesse calendário cultural morrinhense. Por isso, o que as pessoas mais comentam quando eu pergunto sobre, é a festa da pecuária, o encontro de motoqueiros, algumas ações que acontecem no Lago municipal, no Cristo e, também, tem as festas de arte, né, que está mais voltado agora para literatura e o artesanato, enfim, são esses eventos mais ou menos que eu consegui sondar. Queria saber mais de você nesse sentido.

Fabiana

Então, Ramon, é, a gente sente que realmente o município de Morrinhos ficou estagnado por um período, haja vista que quando nós entramos há 3 anos e meio atrás, o teatro era realmente usado somente para eventos, é... de reuniões, de seminários, e nós tivemos um problema no telhado do teatro que nós tivemos que refazê-lo. Nós trocamos telhado, forro, carpete, fizemos a acessibilidade, coisa que não tinha. E agora nós reinauguramos a poucos, a poucos dias. E a nossa intenção agora no segundo semestre é trazer algo voltado para o teatro, realmente, algo que seja de cunho cultural, de... eventos voltados para é... apresentações artísticas. Nós estamos com o projeto agora, para o segundo semestre, de trazer algumas peças teatrais, né? Algumas apresentações da orquestra Filarmônica de Goiás no teatro, porque tem tudo a ver com o teatro esse tipo de evento, né? E realmente ficou parado. Ficou parado em virtude disso. Nós agora, depois que nós entramos, é, nós não conseguimos fazer grandes coisas no âmbito cultural com relação ao teatro, porque ficou esperando a reforma e nós não tínhamos verba pra isso. Você sabe como é que é verba pra cultura? É um tanto quanto difícil. Nós recebemos algumas emendas impositivas de 2 deputados, recebemos a lei Aldir Blanc 1, a 2, a Paulo Gustavo, e a gente tá é colocando esses valores que nós recebemos por... com editais, para proporcionar ao público fazedor de cultura, que ele tenha acesso a um valor que seja designado para eles, para que eles possam trazer de volta, dar o retorno dentro da questão artística, dentro daquilo que a gente chama de cultura. E a gente vai ter um resultado bom no segundo semestre, porque a lei Paulo Gustavo já está com tudo encaminhado para eles fazerem as apresentações, que é a contrapartida. Então nós vamos ter um ganho no teatro justamente por isso, porque a nossa intenção é levar os artistas para lá para fazer as contrapartidas. E o público é... tá convidado. A partir de agora, para que faça presença, né, nesse dia que vai ser um dia memorável para nós. A gente agora é... com esse projeto da lei Paulo Gustavo, da Aldir Blanc, que agora virou uma

política pública, a gente quer crer que vai surgindo novas etapas culturais em Morrinhos, é o nosso desejo, é a nossa intenção. A gente tem feito algumas feiras de artesanato com gastronomia... aqui eu não sei se eu já falei com você a respeito da feira de quintal, que a gente usa esse espaço aqui tão... peculiar, que é a casa de cultura, né? Que essa casa foi criada em 2010 como casa de cultura, ou seja, ela não é um apêndice do poder público, ela é pra toda a população. E com isso, tá acontecendo esses eventos aqui, que tem a feira de quintal, tem literatura, tem arte, tem teatro, tudo aqui no quintal. E o público que vem aqui fica satisfeito quando chega e vê o potencial das apresentações. Tem monólogos que nós já apresentamos aqui dentro, tem é... dança, literatura, é... poesia, tudo aqui dentro desse quintal. E também, os nossos artesanatos e os trabalhos manuais, que a gente abre esse espaço sem custo nenhum para o fazedor de cultura trazer isso aqui para dentro e comercializar. E nós, recentemente, o ano passado, nós iniciamos através aqui da cultura, né, por meio da cultura... do poder público, a primeira procissão do fogaréu, que foi um evento que levou muita gente às ruas, que é uma encenação, né, um teatro a céu aberto, né, de toda a Paixão de Cristo. E a nossa intenção é continuar, mesmo que a gente não esteja aqui, posteriormente, a guardiã da procissão de fogaréu sou eu. Então eu vou continuar com essa procissão enquanto vida eu tiver e tiver forças eu vou passando para pessoas que posteriormente tem o mesmo perfil de cuidar da cultura, assim como é o meu desejo, como eu tenho feito. Então isso para mim é muito importante, a gente buscar essa, essa, esse veia cultural, buscar essa veia de entretenimento para o município, né, porque a cidade é uma cidade que tem um cunho, né, Morrinhos já foi chamada Atenas de Goiás, e nossa intenção é essa, de resgatar mesmo aquilo que é favorável para a cultura e para arte. Tudo que começa é devagarzinho, né? Exatamente. Então eu tenho fé e tenho forças para trabalhar e fazer com que esse projeto, tanto esse da feira de quintal, quanto outros projetos que eu tenho, a gente tem em mente, ele consiga deslanchar no decurso agora desse segundo semestre. E também é importante dizer que a casa de cultura, ela está aberta para qualquer fazedor de cultura. Ele pode fazer um sarau aqui dentro. Nós temos uma companhia de dança, que é companhia é de balé, que ensaia aqui dentro. Nós temos aqui uma escola de folia, que dá as aulas aqui dentro para as crianças que querem aprender. A banda de música, tem orquestra de violeiro, então tudo é aqui nesse cheio. Aqui é um espaço que foi criado justamente para que a cultura tenha o seu momento especial.

Ramon

E... você acha que esses grupos, essas atividades que acontecem, elas chegam em todas as pessoas e, normalmente... são certas pessoas que frequentam aqui, ou, de fato, a comunidade consegue acessar?

Fabiana

Nós não conseguimos ainda acessar todas as pessoas que precisam saber. Você sabe que as pessoas têm que ser provocadas, né?! E nem tudo que a gente lança nas redes sociais chega aonde precisa. Mas é igual eu te falei. A persistência e a insistência faz com que chegue também até lá no... no último setor da cidade, e a nossa intenção é essa. A gente tem feito essas últimas versões agora, edições, a gente tem passado o carro de som chamando e as pessoas chega aqui, Ramon, é interessante... elas falam assim “nossa, eu não sabia que aqui era assim”

Ramon

Olha só...

Fabiana

...depois você entra... agora não porque bloqueou, né, o perfil por causa do ano eleitoral, mas depois, se você tiver a oportunidade de ver as fotos, das feiras de quintais que são feitas aqui

dentro... é um momento único, um momento diferente, em que a população gosta de vir aqui. Então, aquelas pessoas que já sabem do nosso projeto aqui, vem com satisfação, fica perguntando “quando será a próxima?”. A próxima será agora em agosto, no dia... no dia... é... 9 e 10 de agosto. Vai ser um momento diferente aqui também, vai ter literatura, artesanato, gastronomia, certo? Então tudo que é feito manualmente.

Ramon

Então o meio de divulgação é a internet, carro de som, rádio...

Fabiana

A internet, carros de som, as rádios... a rádio anuncia também para a gente.

Ramon

Então, de certa forma, contempla a maioria das pessoas assim...

Fabiana

Isso... Mas assim, é igual eu estou te falando. As pessoas precisam ser provocadas e terem o desejo de participar, porque é um evento diferente... só que... as pessoas têm que ser provocadas, né, tem que ter o boca a boca de falar que é bom, que é bom ir lá, que é um momento diferente, né?

Ramon

Isso... exatamente. Então, beleza, já vou partir para a pergunta 2 porque tem uma relação. Uma das coisas que eu pude perceber ao longo desses anos estudando sobre a história do teatro em Morrinhos, é em relação às diferenças da Morrinhos de antes e da Morrinhos atual, né, pensando no número de apresentações artísticas ocorridas na cidade, bem como o envolvimento da população nessas atividades, né? Eu morei em Morrinhos até 2017. Aí, depois que eu entrei na faculdade em Goiânia, eu frequento a cidade em algumas fases do ano apenas, né? Então não sabia, por exemplo, dessas outras atividades. E o meu contato com qualquer fazer teatral, infelizmente só foi acontecer em Goiânia, na faculdade de teatro. Aqui em Morrinhos... eu não sei nesse sentido da comunicação... mas eu não tinha acesso de fato a essas atividades que acontecia até 2017, quando eu estava morando aqui. Então é, quais motivos você considera ter influenciado nesse enfraquecimento de teatro na cidade ao longo desses períodos?

Fabiana

Olha, você sabe que a Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos, por muitos e muitos anos, foi a única instituição, a única entidade, que trabalhou cultura. Antes mesmo, não tinha. A cultura era ligada à educação. Então, não tinha. O conselho de cultura, ele foi criado em 1982. Então ele é um conselho que é o mais antigo da cidade. E eu, eu, eu... entendo que essa questão dessa... desse término, dessa paralisação, é em função das pessoas que estavam na Sociedade Dramática já estarem com a idade avançada, já não tinha o mesmo perfil de antigamente. Eu já participei de muitas peças teatrais, né? Muitas. A minha mãe participou, a minha irmã. Então, assim, a gente foi criada nesse meio. Então, com isso, nós tivemos a oportunidade de participar desses eventos, né? Mas a gente sentiu que as pessoas que eram da Sociedade Dramática... elas é, é... foi perdendo força, no sentido da idade estar chegando. Veja bem, é... eu fui a terceira pessoa presidente da Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos que não fui... que não era sócia fundadora. Então você vê que eu fui a terceira. Antes de mim, tiveram 2, que eram associados novos, porque toda a vida os presidentes foram os sócios fundadores, então se aja vista que nós não temos mais sócios fundadores, todos já se foram. Então agora é uma classe nova, né? Então, com isso, a gente busca pessoas que têm aptidão para que gostam de cultura,

para se emparceirar conosco, para se associar na entidade e nos ajudar. Porque é uma entidade, né? É uma sociedade civil que que gosta e que entende e que quer fazer também junto com o poder público, né? Então eu entendo que essa paralisação... que tenha se dado em virtude da idade das pessoas que dirigiam a sociedade dramática. E como é... a Superintendência de Cultura foi criada em 2010, antes era só assessoria. Então com isso, é... outras pessoas também que foram passando tinha um olhar voltado para a cultura, mas não era da forma que a gente pensa pelo teatro. Elegeram outras prioridades. Mas a nossa intenção do Conselho de Cultura e também da Sociedade Dramática e da Superintendência de Cultura, é buscar esses elementos. A gente está com um projeto aí de ter umas aulas, de ter um grupo de teatro, né, para a gente poder, quem sabe, futuramente, você não venha nos ajudar com isso...

Ramon

Com certeza.

Fabiana

Pra gente ensaiar algumas peças e a gente coloca... porque know how nós temos, um espaço adequado nós temos, né? Então a gente precisa de gente mais nova, né? Que tenha uma visão voltada para isso, porque os nossos que tinham já se foram.

Ramon

E os que estão atualmente tem outras demandas também, né? Eu imagino.

Fabiana

Então... olha, não dá para trabalhar com genérico. Nós temos que trabalhar com qualificação de pessoas adequadas para aquele para aquele evento, né? Eu posso tentar ensaiar uma peça que não vai ser igual você que está, que... já está com isso é... mais frequente na sua vida, né? A gente pode fazer, mas uma pessoa que tem uma qualificação, que você está tendo, é que vai conseguir fazer com que a gente tenha um resultado positivo.

Ramon

Sim. Então a intenção é criar realmente grupos de teatro... incentivar mais essa movimentação artística, né, que atualmente não tem um grupo de teatro em Morrinhos, né? Só esse de balé.

Fabiana

Não, não temos. Nós não temos.

Ramon

Só esse de balé. O de música também...

Fabiana

O de ballet, o de dança, música, certo?!

Ramon

Então assim, no geral, Fabiana, você acredita que essa afirmação de que Morrinhos não tem cultura e tal, ela é... complicada, né, de se fazer.

Fabiana

Meio complicado de se falar porque nós temos sim, nós temos a Academia Morrinhense de Letras que nós temos 37 acadêmicos, né? Ela faz uma cultura literária. Tem a Sociedade Dramática, que também faz uma cultura literária, com música... tem um coral que se apresenta

na cidade. É um coral da cidade, né? Temos aqui a Casa de Cultura que abraça a literatura, a arte, a dança, a poesia, o artesanato... da gastronomia, né, a economia criativa... porque a economia criativa hoje ela tá em todo lugar, né? Então assim é, eu entendo que é... não temos grupos teatrais, mas a cultura está sempre pujante. Que nós temos banda de música centenária, nós temos uma orquestra de violeiro, nós temos grupos de apresentações musicais, nós temos muitas duplas de... grupos musicais que fazem animação de festas, né, de festas religiosas, de festas... de todo o tipo de festa. Então, assim, falar que não tem, eu acho bem... bem pesado falar, falar que não tem. Nós não temos grupos que cuidam da parte teatral, mas nós temos muitos grupos que...

Ramon

...de outras áreas artísticas...

Fabiana

...de outras áreas artísticas. Veja bem. A nossa intenção é fazer com que Morrinhos seja conhecido lá fora através do bordado e do croché, certo? Que eu sempre digo, Morrinhos não tem cachoeira, mas tem muita bordadeira, e a gente já expôs até em Portugal. Nós mandamos material para expor em Portugal, nosso trabalho de bordados. Então, assim, a gente... falar que não tem, está sendo um pouco agressivo, falar que não tem, que nós temos. Nós não temos teatro, né? Não temos grupos teatrais, mas nós temos outras... outros pilares da cultura que estão sendo trabalhados.

Ramon

Pelo que eu percebo, então, um grande enfrentamento aí esteja na divulgação mesmo dessas atividades, né? E como acessar outras pessoas para que esse discurso, talvez, ele muda, né, e as pessoas percebam que tem uma movimentação acontecendo. Mas, se as pessoas participassem mais ativamente, talvez crescesse mais...

Fabiana

Claro. Eu entendo que as pessoas têm um pouco de preguiça de sair de casa. Quando a gente faz os eventos aqui, principalmente da feira de quintal, a gente ouve muito alguém ... as pessoas falando “nossa, fulano podia ter vindo, olha que coisa boa” sabe? Então, assim, é questão cultural de sair de casa, sabe?... E nós também... agora, já é o terceiro ano seguido, que nós estamos expondo na pousada. Você vê que é a pousada, é um grupo muito fechado e, por é, é... divulgação dos nossos trabalhos aqui, do cantinho do bordado, do espaço como um todo, nós conseguimos expor na pousada. É a terceira seman... é... a última semana do mês, agora, nós vamos amanhã expor lá, levamos os artesanatos, os trabalhos manuais das pessoas aqui e todos ficam satisfeitas com o resultado.

Ramon

Uhum. Então, por isso que talvez as Festas de Artes estejam mais focadas, né, nessa questão da exposição mesmo... com os bordados...

Fabiana

Isso... nós fizemos o ano passado, a exposição de... da festa de arte... nós fizemos no salão paroquial, nós criamos um espaço com todos os artesanatos e os trabalhos manuais que eram feitos. Então nós tivemos é... sala, copa e quarto, tudo que se usa... nós fizemos uma exposição muito bonita, além de outras apresentações artísticas, né? E a nossa intenção esse ano, é mostrar para a população tudo que nós temos. Nós vamos ter representação de dança, os farricocos, vamos ter os grupos musicais fazendo um popurri, mostrando o que que Morrinhos têm, porque

tem muita gente que... olha, tem um grupo que dança aqui, que eu fiz um desafio para elas... para elas fazerem um balé com... catira junto. Eu vou te passar o vídeo, ficou maravilhoso, todo mundo encantou. Então assim, quem não teve oportunidade de ver, o dia que viu... “Nossa, eu não sabia que tinha isso aqui”. Então, falta é provocar e... apresentar para as pessoas o que que a gente tem, né?

Ramon

Que as talvez elas percebam, né? Perfeito. Deixa eu conferir se está gravando tudo certinho... tudo certo. (Pausa). A pergunta 3 é... quanto à reinauguração do Teatro Juquinha Diniz, depois desses anos em reforma, qual a intenção da superintendência de cultura em relação à utilização do espaço de modo geral, que você já respondeu de certa forma, né, com os projetos da das leis, é... vocês pretendem trazer apresentações artísticas no espaço? Algum evento específico para incentivar as pessoas a estarem frequentando o Teatro Juquinha Diniz?

Fabiana

A minha intenção é que cada mês tivesse uma apresentação...

Ramon

Maravilha...

Fabiana

...Mas isso tudo demanda dinheiro, né, recurso que, infelizmente, você sabe que a cultura é o Patinho Feio da gestão. E eu tenho buscado. Eu tenho conseguido algumas coisas, algumas parcerias, mas não é fácil. Mas eu creio que agora você vai trazer uma peça, né, para nós, para abrilhantar o nosso teatro, que está um espaço muito bonito... e também a gente está correndo atrás de outros eventos aí que a gente possa trazer. Quem sabe a gente faz uma parceria legal com a Ciranda da Arte, né, que é do Estado, para a gente trazer algum... outros eventos a não ser o seu, porque o seu eu já estou louca para chegar o dia para a gente poder é... degustar essa apresentação e levar as pessoas que gostam, pessoas que... que entendem, que valoriza a arte como um todo... porque não é fácil. E a gente assim é... eu enfio muito de cabeça, sabe? Eu dedico demais, porque a gente só dedica quando a gente conhece e a gente só ama aquilo que a gente conhece. Então eu, eu, eu sinto às vezes muito, muitas vezes, que eu fico amarrada, porque eu não tenho como eu fazer tudo o que eu quero, porque tudo demanda recurso, né, e a gente não tem. Mas assim, o prefeito Joaquim Guilherme, ele me respalda muito, sabe? Ele me apoia. Então assim, você vê que nós já fizemos até um filme aqui em Morrinhos.

Ramon

Hum, Hum, eu vi mesmo no... quando eu fui fazer essa pesquisa no site... estava falando sobre esse filme, essa gravação...

Fabiana

Mas foi muito bom, nós fizemos muitas cenas aqui dentro. Foi assim, muito legal, sabe? Foram 18 dias de muito aprendizado.

Ramon

Que legal.

Fabiana

E tinha atores... a Priscila... agora esqueci o nome dela, depois eu olho o nome dela. Da Record, ela já teve na Globo, hoje ela está na Record... ela fez o papel principal. Ela filmou aqui um

final de semana inteiro. Então, assim, foi um momento diferente que nós vivemos. Eu mudei para cá 18 dias porque o set era aqui e a gente fazia almoço para todos os atores aqui, eles só iam no hotel para dormir. Eles ficavam aqui até 10 horas da noite, gravando, passando as cenas, tudo. E foi muito envolvente... tudo isso que nós vivemos. Mas... a gente quer crer que a gente consiga outros... trazer para Morrinhos outras filmagens dessas, outras produções dessa, e foi muito importante. O lançamento... o teatro estava fechado, nós fizemos na Câmara, mas foi muito bom, sabe? Então foi assim, um momento diferente que nós vivemos, né? Isso para nós é muito importante.

Ramon

O teatro ele ficou quanto tempo em reforma, assim, fechado mesmo?

Fabiana

Uai quase 3 anos, né? Porque não... Não. No início a gente usou. Aí veio uma chuva muito forte e caiu uma parte do teto. Aí nós arrumamos. Quando a gente voltou para começar de novo, veio outra chuva mais forte, aí o espaço que caiu foi muito maior, aí já não dava para... Aí quando nós olhamos, o telhado estava muito danificado, muita telha quebrada. E aí o carpete também nós trocamos, as cadeiras foram todas reformadas para colocar... não tinha acessibilidade, e os bombeiros sempre cobrando. A gente colocou acessibilidade nos banheiros. Para chegar no palco não tinha acessibilidade, agora já tem. Não tinha lugar para cadeirante, agora tem. Então assim, é, nós fizemos uma reforma. A reforma! O prefeito empenhou muito, porque a gente fez tudo com recursos próprios do município. Então, a demora maior foi por isso, que nós tivemos que fazer com recurso próprio e demora mais um pouquinho mesmo. Mas ficou muito bom, os ares todos foram trocados, tudo ar novo, as cortinas novas, então está muito bom.

Ramon

Uhum, então a intenção realmente é... agora com o teatro liberado, trazer outros grupos para cá, né?

Fabiana

Trazer outros grupos. E aí eu quero a sua ajuda, né? Pra gente poder fazer algo bem legal aqui, trazer muita coisa boa.

Ramon

Com certeza. Aí falta só mais 2 perguntas. É... pergunta 4: Como se dá os trâmites para conseguir se apresentar no espaço do Juquinha Diniz? Há algum incentivo da superintendência de cultura ou da prefeitura para trazer outros grupos locais ou externos, para se apresentarem no teatro. No caso, então, esse projeto ajudaria a comunicar com outros grupos de fora, né? Então essa comunicação...

Fabiana

Sim. A gente tem uma taxa, né? Que a gente cobra porque... pode ser que aconteça de quebrar uma torneira... essas coisas que você sabe. Mas a gente tá sempre disposto. A gente tá sempre é... com as mãos estendidas para receber algo de fora, que venha somar conosco, né?

Ramon

Então tem uma taxa que se o grupo se interessar, paga a taxa...

Fabiana

É, paga a taxa, né? Que gera uma DUAN, né, que é o documento único municipal. E a gente é... a pessoa é, apresenta, aí se ela for cobrar ingresso, aí fica por conta dela, né? Nós não podemos trazer nenhuma, nenhum evento para cobrar ingresso, né? O município não pode. Mas eu posso arrumar o espaço para você e você pode cobrar o ingresso da forma que você deseja, né?

Ramon

Entendi. E o teatro não fica aberto para a população visitar ou algo do tipo, né?

Fabiana

Não, não fica. Assim, se precisar, eu posso abrir. Tem a pessoa que cuida de lá, que normalmente eu peço para ela abrir e mostrar pra pessoa.

Ramon

Mas é só mediante esse pedido, né?

Fabiana

É, eu tenho esse pedido daqui, ele não fica aberto ao público.

Ramon

Perfeito. E uma coisa também que eu fico intrigado é sobre o outro teatro que tem Morrinhos, que é o arena... o teatro de arena, né, Nilza Diniz...

Fabiana

Teatro de Arena... muito pouco usada. A gente tem tentado usar lá mais vezes. Agora a gente vai levar para lá essa da Lei Paulo Gustavo, nós vamos apresentar lá também. É... tem uns 3 projetos que a gente pediu para jogarem as apresentações para o teatro de arena também. O interessante é que quando você fala teatro de arena, muita gente não sabe o que que é. Aí alguém fala... aquele espaço anulado ali...

Ramon

...arquibancada...

Fabiana

...aquela arquibancada, e me dói, sabe? O meu ouvido dói de ouvir, né. Mas está bom, é questão cultural, né? Então assim, ele foi feito em 2010, né, na gestão do professor Cleomar visando aproveitar aquele espaço do Lago, né? Um teatro de arena é algo assim, pra uma cidade maior, é algo que vai ter representatividade, né? A gente já fez alguns saraus lá no teatro de arena, foi muito bom. Nós fizemos na época da pandemia, quando nós entramos, nós fizemos uma apresentação lá, musical, com dança e foi muito bom. Então assim, a nossa intenção é de usar lá mais vezes justamente por isso. Porque se a gente tiver alguma apresentação, a gente oferece “ó, nós temos o teatro de arena e nós temos o teatro... Juquinha Diniz”. A pessoa que a gente tiver conversando pra vir, já sabe que tipo de espaço que nós temos, pra poder trazer o espetáculo certo, né?

Ramon

Sim, sim, e no caso esses projetos, eles estão sendo incentivados para grupos locais ou vocês estão abrindo para outras pessoas também?

Fabiana

Esse projeto da Aldir Blanc e da Paulo Gustavo é para grupos locais, mas não impede que outras... outros grupos de outros lugares também, venham fazer essas apresentações aqui. Porque o Lago à tarde, né, no entardecer, ele é um lugar muito movimentado e a pessoa que tiver caminhando lá é lógico que ela vai parar para ver, né? Seria até uma insanidade não parar, né? Mas é... esse chamativo, essa... apresentação, eu diria lá, vai chamar a atenção das pessoas, né? E a gente tem que também... para as informações, para as divulgações, que é muito importante.

Ramon

Sim, talvez é isso. Agora pensar nessas estratégias de divulgação pra, de fato, que as pessoas...

Fabiana

...isso acontecer, né?

Ramon

...pro envolvimento acontecer, né? Porque eu acho que o que mais acontece aqui, pelo que eu percebo é essa... não chegar nas pessoas, né?

Fabiana

Não chegar nas pessoas, é a falta de comunicação.

Ramon

Uma coisa que eu utilizo como mote na minha pesquisa, é isso. Durante a escola, por exemplo, a gente estudou a matéria de arte para falar sobre pintores europeus. Mas eu nunca ouvi falar da Zilda Diniz... na escola que poderia utilizar isso...

Fabiana

Isso. Você sabe, eu fico tão intrigada. Você sabe que o hino de Morrinhos ele não tem registr... ele não tem uma lei?!

Ramon

Não tem uma lei?

Fabiana

Não. Aí o hino, ele foi criado pelo... a letra e música é do Bruno José Vieira. Você conhece o hino de Morrinhos?

Ramon

Mais ou menos, não conheço tanto.

Fabiana

Tá, então o que que acontece? É... tem muitas pessoas que acham, que o hino de Morrinhos, é aquela música que fala “Morrinhos, cidade dos pomares” e não é... O hino de Morrinhos, a letra e música é do Bruno José Vieira. Então, aí eu fico intrigada que eu já pedi para as... esse aqui é a cidade dos pomares [me entrega o hino em uma folha de papel]... aí eu, eu, eu já pedi para... os professores, para a secretária, para divulgar o hino de Morrinhos, mas falta um entendimento também pra isso. Tem uma escola aqui, que me convidou para ir lá e ela... toda segunda-feira, eles fazem o hasteamento da bandeira e canta o hino nacional e o hino de Morrinhos, e isso me deixou assim... feliz, porque foi uma sementinha que eu semeei e que está dando resultado. Não são todas as escolas? Não são todas! Mas só falta um empenho. Pode ser que falta o empenho

meu, pode ser que falte o empenho de outras pessoas, mas agora, assim que voltar o recesso da Câmara... o conselho municipal de cultura fez dois... vai fazer dois pedidos para os vereadores. É fazer a lei do hino, que o hino é esse aqui, ó... [me entrega a folha] é fazer a lei do hino e... é fazer outras leis voltada para a cultura. que não tem, igual a lei de tombamento, por exemplo, nós não temos lei de tombamento. Nós temos 3 imóveis tombados em Morrinhos e não teve ninguém que ficou antenado pra fazer uma lei... de tombamento.

Ramon

Que importante ter esse... resguardo mesmo.

Fabiana

É importantíssimo, né? É importantíssimo. Então a gente está com o pedido agora pelo conselho municipal de cultura, para que faça essas duas leis voltada realmente para o cunho cultural, que é a legalidade do hino e que é também a lei de tombamento.

Ramon

Fabiana, acho que... era essas perguntas que eu queria entender mais mesmo, de você, enquanto superintendência de cultura, né, representante, é... a sua opinião quanto a esse posicionamento de que Morrinhos não tem cultura, ou tem, como que está esse processo de divulgação das atividades culturais de Morrinhos atual... eu acho que deu para trazer uma discussão bem bacana sobre isso, pela sua fala.

Fabiana

Eu falo demais, né, Ramon?!

Ramon

Mas é isso é muito bom, contribui muito. E, também, identificar esses possíveis problemas que podem ser mudados, né, na divulgação e em como trazer mais pessoas pra cá...

Fabiana

E também a questão cultural, né, Ramon?! Ela tem que ser divulgada. Eu falo que a cultura é primeiro do que a educação. A gente sabe disso, que a cultura é primeiro do que educação, mas ninguém tem essa visão. Aí eu fico intrigada, como é que o indivíduo, ele é culto... ele é autodidata, a cultura, e a educação você tem que aprender. Então as pessoas não conseguem entender que a cultura e educação andam juntas, que a gente poderia fazer um trabalho melhor se tivesse essa pegada, de andar junto, sabe?

Ramon

Você acha que tem, por exemplo, uma questão também de fator social, tipo, da cultura a Morrinhos estar muito atrelada a pessoas que têm mais condições e pessoas que não têm muitas condições não terem muito acesso. Você acha que isso faz sentido?

Fabiana

Olha, eu não, não sinto dessa forma, eu sinto falta de interesse.

Ramon

Entendi.

Fabiana

Certo?! Porque a pessoa pode ser que o poder aquisitivo dela seja menor, mas... se ela tiver interesse, ela consegue...

Ramon

...ela tem um acesso...

Fabiana

...ela tem um acesso. Eu vou te mandar depois o vídeo da catira, dançada com sapatilhas de pé de ponta, você vai ver que coisa extraordinária que ficou. Ficou muito lindo, as meninas... todo mundo gostou, tanto é que nós levamos na Festa da Padroeira agora, recentemente, o padre ficou encantado, ele disse que nunca tinha visto isso. Ele chegou recentemente. Falei “Não, mas é só nós mesmo que temos”. E ficou muito bom, sabe? E assim, e as meninas gostaram demais. E o público também gostou de ver isso, porque é uma coisa contemporânea com uma coisa...

Ramon

Clássica com contemporânea... cultural e local.

Fabiana

Né, totalmente assim, diferente, cultural e local, né? E aí eu fiquei pensando, falei, “nossa, a gente pode fazer... até entrar a folia cantando e as meninas dançar também... uma parte” Então assim, a gente pode criar muita coisa. Falta é condição. Daí eu penso, mas quem vai... quem me vai me ajudar a agir?

Ramon

Entendi. Não, é isso. Vou finalizar aqui a gravação, né? Para a gente continuar a nossa conversa. Muito obrigado, Fabiana.

Fabiana

Eu que agradeço a oportunidade. Eu espero que eu que eu venha contribuir com a sua tese, porque isso é muito importante para Morrinhos. Não para mim, mas para Morrinhos é muito importante.

Ramon

Com certeza. Muito obrigado.

Fabiana

Obrigada você.



Zilda Diniz Fontes

Pesquisar

Ocorrências 8/14

24/32



Para uma frase exata, coloque as palavras entre aspas. Ex.: "mundo verde"

Ano 1971|Edição 03643 (1)

regularizar essas comissões, eis, e naqueles totalmente a tábula rasa atual.

os membros do diretório, a cada uma das quais. A distribuição de regiões, em função do posicionamento histórico e, em função das últimas eleições

srs. José Freire e Wilson do Norte e Nordeste do Brasil. A distribuição de regiões, em função do posicionamento histórico e, em função das últimas eleições

va-se ontem, numa roda de conversa, em uma das salas da cidade para os festejos da cidade. Todos os cantos de Goiânia, em função do posicionamento histórico e, em função das últimas eleições

nil pessoas à inauguração da Arena. A manifestação que teve em função do posicionamento histórico e, em função das últimas eleições

o MDB, deputado Anapolino em função do posicionamento histórico e, em função das últimas eleições

Neto de que o Prefeito

Para o julgamento das propostas de elaboração do "estudo de viabilidade econômico-financeira de um complexo industrial

Escritoras tomam posse na Academia

GOIANIA (Sucursal)-Deverá se dar, no próximo dia 9 a solenidade de posse dos novos membros da Academia Feminina de Letras e Artes do Estado de Goiás - às escritoras Elen Carneiro Vale, Lígia de Moura Rassi e Zilda Diniz Fontes - que foram eleitas na última quarta-feira durante sessão solene da entidade realizada à noite, no salão de reuniões do Conservatório de Música da Universidade Federal de Goiás. Por seu turno, a Academia Goiana de Letras acaba de receber a adesão da sua congênera do Rio Grande do Norte, visando a realização, nesta Capital, em meados do próximo ano, de um encontro nacional de academias de letras. A informação nesse sentido foi transmitida aos acadêmicos pelo Presidente da entidade, sr. Ursulino Leão na reunião realizada na última quinta-feira.

POSSE

A Academia Feminina de Letras e Artes do Estado de Goiás pretende realizar uma sessão solene no próximo dia 9 de novembro, para a posse das suas novas integrantes. Das três, apenas uma não foi eleita

Mauro rejeita a proposta do Vila

Fábio Ribeiro que levasse ao governador Leonino Calado as congratulações das classes produtoras que representa.

ta através de votos, mas "escolhida por merecimento". É a escritora e professora Zilda Diniz Fontes, responsável pelo grande sucesso de que se revestiu a VII Festa de Artes de Morrinhos, encerrada no último domingo.

Na sessão da última quarta-feira a se deu a escolha das novas acadêmicas, a escritora Ana Braga Machado Gontijo discutou para dizer da importância do acontecimento, e especialmente, para dizer "do merecimento da professora Zilda Diniz Fontes, que além de educadora, tudo vem fazendo para o desenvolvimento da cultura em Morrinhos, contribuindo, assim, para o aprimoramento cultural de Goiás".

EM MINEIROS

A Academia Goiana de Letras, a exemplo do que aconteceu na semana passada em Morrinhos, poderá fazer uma sessão especial na cidade de Mineiros, oportunidade em que seria prestada uma homenagem aos escritores Bernardo Ellis e Xavier Junior. Convite nesse sentido já foi encaminhado à AGL pelo Presidente da Academia Mineirense de Letras.

está ultimando um levantamento de dados armazenadora de Goiás e a para barateamento da estocagem e empresa. Para ele, a safra de arroz soja, será das melhores.

INOVAÇÃO

Carioca e muito versátil, o gen Automotivo da "SHELL" do Bras Brasília e Triângulo Mineiro, eo Carneiro Cunha, está concluindo lançamento dos "mini-mercado" Shell. Desde sabonetes até pentes dos pela firma "Alô Brasil", de Ca

TRIVIAL

Em Goiânia, continuam os v cupões em enviar mensagens de e outros confetes. Na reunião de se ma, o vereador Lázaro Neves solicitou três escritórios de congratulações, sei fe de Relações Públicas da Prefeitura para o Chefe do Departamento e mesma prefeitura e o terceiro à B também da Prefeitura. Para não f reador Fued Rassi solicitou o e os escritórios de congratulações: um i Educação e Cultura; outro à Prefei à Sociedade Goiana de Pecuária e estação de TV. Mas não ficou só n sessão, o sr. José Galvão solicitou escritórios, sendo ambos de condôle res Mussi Rassi e Paulo Magalhães dever de enviarem parabéns pela vi co no Campeonato do Tênis de clonal.

SEGUROS

Está terminado o relatório, m os problemas da Companhia de S do de Goiás, que os srs. Ruaric Do Virgílio Soares, presidente e Dire COSEGO, elaboraram e submeterei ção do Governador, durante a cretariado.

MILITARES

COMARCA DE ANÁPOLIS - ESTADO DE GOIÁS - CARTÓRIO DO 1º OFÍCIO CÍVEL EDITAL DE LEILÃO COM PRAZO DE VINTE (20) DIAS

O Doutor Manoel Luis Alves, Juiz de Direito da 1ª Vara Cível da Comarca de Anápolis, Estado de Goiás, na

Acadêmicas | BNDigital | Correio Braz | Correio Braz | Correio Braz

asp?bib=028274_02&pesq=Zilda%20Diniz%20Fontes&hf=memoria.bn.br&pagfis=13613

pesquisar Ocorrências 1/14 14/30

data, coloque as palavras entre aspas. Ex.: "mundo verde"

Ano 1971 | Edição 03574 (1)

Abate de bovinos maior em 70

Goiania (Sucursal) - Segundo técnicos da inspeção federal efetuada pelo Ministério da Agricultura em Goiás, o abate de bovinos em 13 estabelecimentos nos últimos 5 anos, obteve uma evolução espetacular em termos quantitativos.

Observaram que em 1970 o número de bovinos abatidos foi 85 por cento superior a 1965, destacando também que o número de machos abatidos vem aumentando progressivamente em relação ao número de fêmeas. Consequentemente, a proporção entre fêmeas e macho abatidos diminuiu, passando de 81,4 por cento em favor das fêmeas, em 1965, para 62,8 por cento em 1970.

O AUMENTO

Destacam os técnicos que o aumento se deve a atuação dos frigoríficos, que preferem abater machos apenas, por uma questão empresarial. Por outro lado, não foi registrada uma diferença expressiva entre o abate de bovinos na safra e na entre-safra.

Morrinhos marca VII Festa de Arte

Morrinhos, (Do Correspondente) - Morrinhos realizará no período de nove a dezessete de outubro próximo, a sua VII Festa de Arte, organizada pela Sociedade Dramática e Literária da cidade, em colaboração com a Prefeitura municipal. Diversas atividades artísticas e culturais estão previstas para aqueles dias, incluindo-se exposições de artes plásticas, concursos literários e as chamadas "noitadas artísticas", que apresentarão demonstrações folclóricas, peças teatrais e outras atividades.

A FESTA

A VII Festa de Arte de Morrinhos é coordenada pelas professoras Nilza Diniz Silva e Zilda Diniz Fontes, devendo ter sua abertura, no dia nove de outubro com a apresentação de uma exposição de artes plásticas, tecelagem e artesanato. A Galeria Azul, de Goiânia, deverá participar dessa mostra cedendo peças de seu acervo, que serão apresentadas juntamente com os trabalhos

de artistas e artesões locais.

De outra parte, as coordenadoras da promoção pretendem convidar representantes das cidades vizinhas a Morrinhos a participarem das mostras, sendo que os trabalhos mais destacados receberão troféus especiais.

Da mesma forma, será realizado um concurso literário para seleção dos melhores contos apresentados em duas categorias: para as pessoas residentes em Morrinhos e para residentes em outras cidades, conferindo-se prêmios em dinheiro aos melhores contos.

Entre as "noitadas artísticas", por outro lado, terão lugar as "noites does-treagente" com seleção de trabalhos literários de autores inéditos, "noite folclórica", "noite da peça infantil", "noite de Pirenopolis", e a "noite da peça teatral", apresentando a obra "Quem será o próximo?".

Ainda consta da programação uma sessão extraordinária da Academia Goiana de Letras

ffísica por semana, o que é uma inovação para as escolas municipais.

VISITAS

Estiveram em visita ao vice-governador Ursulino Lello, os senhores Raimundo Lima, líder da arena na bancada da câmara de Anápolis; Antônio Carvalho, diretor da Cotelgo em Anápolis e o vereador Lincoln Xavier Nunes, que atuou na arena.

Falaram sobre as solenidades da festa de arte de Morrinhos, que será realizada de 9 a 17 de outubro próximo. Foi acertado que a Academia Goiana de Letras, na ocasião, fará uma reunião naquela cidade. Durante a festa, haverá exposições de artes plásticas, artesanatos, esculturas, reprodução teatral, concurso literário e

PUSSE

Foi empossada ontem no cargo de professora do Departamento de Educação da Secretaria Municipal de Educação e Cultura Uadeld Rassi, substituindo a professora José de Almeida, que atualmente trabalha em um curso na Guanabara.

VIAGEM

O engenheiro Franz Bassa da Silveira, do Rotary Club Goiânia Oeste, está em viagem para a cidade de Houston, no Texas, posteriormente, irá para o Ohio Uni-versity com o objetivo de fazer um curso de especialização em hidráulica e saneamento.

CONDECORAÇÃO

A Sociedade Cristã Ortodoxa Beneficente de Anápolis homenageará dia quinze próximo no seu salão nobre, com um jantar, o Sr. Salim Caled - Anya Bizar Caled, Na o Dom Ignatius Ferzli, arcebispo ortodoxo

assembleia em órgãos de cargos em realização

ao legisla- 4,85, des- ato de au- ção de re- puração no de Crã... essas de ento; aber- até Crã... revidência no, até a essas com ENEAGO.

estabele- a autorida- ara Muni- valho, do snores pa- escolares, fo noturno, na, na qua- dos vexe- a. les da Câ- ente no que- as no inte- o vereador mbém se colega pela do o pedi- que hajam ande mal.

REVISTA S. N. T. DE TEATRO

N.º 432 — NOVEMBRO
e DEZEMBRO DE 1979

Revista bimestral, edição da
SOCIEDADE BRASILEIRA DE
AUTORES TEATRAIS

DUAS PÁGINAS
DE LIVROS RECEBIDOS

OITO PÁGINAS DE
ROTEIRO

DEZ PÁGINAS DO
S. N. T.

E A PEÇA:

"Quarta-feira, Sem Falta,
Lá Em Casa"



original de MÁRIO BRASINI

LEIA NESTE NÚMERO

IMPORTANTES ARTIGOS COMO



O SENTIMENTO DE CULPA
NA HISTÓRIA DO TEATRO

E ainda notas sobre um trabalho
de MARTA MORAIS DA COSTA
do qual destacamos na obra
de ROBERTO GOMES
a sua peça: B E R E N I C E

Trechos de uma conferência
em Paris, do poeta mexicano
OTÁVIO PAZ

e ainda um artigo sobre uma peça
que um judeu escreveu na Polônia,
sobre ANTONIO JOSÉ

● MARIA CLARA MACHADO

Mais quatro textos de teatro infantil foram agora publicados pela editora Agir: — “Os cigarras e os formigas”, “Quem matou o leão”, “O Patinho Feio” e “Camaleão e as batatas mágicas”, da autoria da universalmente famosa autora de “Pluft, o Fantasminha”. Para Maria Clara Machado, infelizmente: — “o teatro infantil não tem ocupado o lugar que merece na literatura dramática”. Tem, por certo, razão. O grave defeito do teatro infantil é a sua pretensão de ser didático. O teatro, na verdade, mesmo quando para crianças, é o lugar onde se devem viver situações, e não o lugar onde menores ou maiores, vestindo roupas de fantasia, falam como nas escolas, falam os professores. Tem razão Maria Clara Machado.

● O HOMEM DA LAGOA SANTA

Roberto Athayde, lançou nos fins de 1979, um volume intitulado *O Homem da Lagoa Santa*, subtítulo *Romance com todas as formas*. Edição Record. O livro tem o título que foi inspirado ao autor, pelas pesquisas na Lagoa Santa, de Minas Gerais, do alemão Und. Mas o livro como explica Athayde não tem nada a ver com pesquisas arqueológicas. É uma obra que reúne contos, poemas, e uma adaptação para o teatro de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Antônio Houaiss que assina a orelha do livro classificou a obra de uma *metocolegem*. A nós, nos interessou, acima de tudo, pela hipótese de ler ou ver *Os Sertões* teatralizados.

● SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

Nelson Castro, dirige há vinte e cinco anos, em São José de Rio Preto, o grupo teatral *Riopretense*. É um quarto de século de luta em prol do teatro. Reconhecendo isto, o Dr. Manuel Antunes, presidente da Câmara Municipal respectiva, e por proposta de vários vereadores, consignou em seus anais um voto de júbilo, e de congratulação, pelo brilho do grupo e do seu brilhante diretor. Depois disso, e em sessão pública, foi prestado o necessário destaque à significativa efeméride. Congratula-se esta *Revista* com Nelson Castro, e o seu esforçado grupo de amadores. Como o leitor sabe São José do Rio Preto, faz parte do Estado de São Paulo.

● ALÔ, GOIÁS!

Zilda Diniz, entre outras coisas, ocupa uma cadeira na Academia Feminina de Letras na Goiânia. Exerce ainda outras e importantes funções. Mas para nós, e com destaque, do *Grupo de Teatro Juquinha Dinis*, da cidade de Pomares. Principalmente teatro infantil. Diz ela: — O que mais me satisfaz no teatro para crianças é a participação delas próprias. Zilda Diniz promove todos os anos sua *Festa de Arte*. Além disso Zilda, tendo a seu lado a irmã Nilza, vai agora construir um teatro, que, em Morrinhos, será um importante centro divulgador das artes cênicas. E mesmo com o teatro em construção — já sobre os seus alicerces começou a apresentar o seu primeiro espetáculo. É lógico que com uma peça infantil.

● O ETERNO PROBLEMA

A propósito de uma peça recentemente estreada, escreveu no *Jornal do Brasil*, o seu crítico Ian Michalsky, as seguintes palavras:

— Esta peça é mais um desses espetáculos, cada vez mais frequentes nos últimos meses em que as boas intenções da idéia original, diante das quais a gente não pode deixar de se inclinar, acabam praticamente anuladas pela precariedade da elaboração teatral, tanto no plano do texto como no da encenação.

Ele é crítico e diz o que entende. Tanto não podemos nós fazer nas páginas desta *Revista de Teatro*, porque somos, precisamente, o órgão de classe dos autores teatrais, e isto não nos permite mais do que insistir em que teatro é acima de tudo profissão, qualidade, e cultura, condições essenciais de tudo quanto queira ser TEATRO. Desde os mestres gregos.

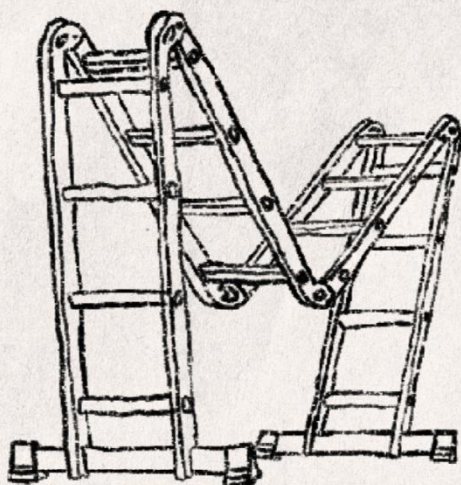
● ATO CULTURAL

O teatrólogo José Ignácio Cabrujas, venezuelano como todos nós sabemos, esteve recentemente no Brasil. Num dos nossos palcos tem sido representada, agora, a sua peça *Ato Cultural*, que tem recebido excelente agrado por parte da crítica e do público. Afirmou ele:

— Contraditoriamente, para nós venezuelanos, o Brasil é um país desconhecido. A gente da Venezuela pensa que este é um país muito rico e desenvolvido. Aparentemente, o Brasil não é visto como um país latino-americano e sim como um país excepcional, distinto. Mas

TEM TEATRO NO
MEU QUINTAL:

RAMON FERREIRA
TELES



UM ESTUDO DA CENA TEATRAL EM MORRINHOS (GO). O
LEGADO DE ZILDA DINIZ E A ENCENAÇÃO DA PEÇA ELA
(1973)