

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

SAULO GERMANO SALES DALLAGO

A PALAVRA E O ATO:
MEMÓRIAS TEATRAIS EM GOIÂNIA

GOIÂNIA - 2007

Saulo Germano Sales Dallago

A PALAVRA E O ATO:

MEMÓRIAS TEATRAIS EM GOIÂNIA

Dissertação apresentada à Banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em História, sob orientação do prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha.

Área de concentração:

Culturas, fronteiras e identidades

Linha de pesquisa:

História, memória e imaginários sociais

GOIÂNIA - 2007

SAULO GERMANO SALES DALLAGO

***A PALAVRA E O ATO:
MEMÓRIAS TEATRAIS EM GOIÂNIA***

Dissertação defendida no Curso de Mestrado em História da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Mestre, aprovada em _____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Márcio Pizarro Noronha (UFG)
Presidente

Prof. Carmelinda Guimarães (UFG)

Prof. Rosemary Fritsch Brum (UFRGS)

Prof. Marcos Antônio Meneses (UFG)
Suplente

DEDICATÓRIA

Aos meus avós, Jurema e Izaías, por toda dedicação, carinho e amor altruísta.

Por me ensinar que praticar o bem vale a pena.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, por possibilitar que este grãozinho de areia do universo esteja aqui agradecendo a Ele!

A minha família, por me fazer sentir a pessoa mais especial da face da terra. Aos meus pais, por ter me doado muito do melhor deles, desde seus genes, até suas sábias palavras, seus exemplos, seu amor. Aos meus irmãos distantes (uns mais do que os outros, não é Bia?), por sempre me enviarem seu carinho e sua atenção sem nunca esperar nada em troca, aos quais muitas vezes não consigo retribuir a altura pelos atropelos da vida de ator-pesquisador-professor. Aos meus tios e primos de Cuiabá, pelas inúmeras festas e risadas. Ao meu tio Junior, por um dos ensinamentos mais poéticos que aprendi na vida: “Se você está no inferno, abraça o capeta!”.

Ao meu eterno companheiro Bruno César, por sempre estar ao meu lado desde a infância compartilhando comigo os momentos de alegria e tristeza. Por ser a prova de que uma amizade sincera, profunda e eterna ainda é possível nos dias de hoje. A toda família do Bruno, minha família também, Selma, Tia Maria, Márcio, Maurão...

Aos meus amigos companheiros de teatro, Daniela, Andréydsa, Wesley, Karine, Luciano, pelas lutas em conjunto, conquistas e decepções, cervejas e “tombações”. Por me fazer acreditar que determinadas pessoas nascem predestinadas a se encontrar um dia e desenvolver muita coisa bonita e importante juntos.

Ao meu orientador, Márcio Pizarro, por me ensinar através de sua prática que o saber é algo dinâmico, flexível e extremamente prazeroso.

A todos os professores com quem cursei disciplinas no mestrado, Maria Elizia, Luiz Sérgio, Noé Sandes, por me apresentar conhecimentos importantíssimos para o desenvolvimento de meu projeto e de minha vida acadêmica.

As professoras Carmelinda Guimarães e Isabela Debem, por suas importantes contribuições na banca de qualificação deste projeto.

Ao professor Robson, maior incentivador de meu ingresso no mestrado.

A todos os artistas que gentilmente me concederam suas memórias, através das entrevistas realizadas, e que serão devidamente citados ao longo do projeto. Ao Mauri de Castro e ao Hugo Zorzetti, por além de suas recordações, me abrirem também seus acervos fotográficos.

A Neuza e ao professor Hélio, do programa de Pós-Graduação da História, sempre atenciosos e cordiais.

Ao CNPQ, pela bolsa de pesquisa.

Ao Estúdio Cinematográfico (na pessoa do meu grande amigo Wesley Martins), pela transposição da gravação em vídeo para Dvd.

A todos os colegas de mestrado e do grupo Interartes, Miguel, Luciana, Weslany e tantos outros que não cito aqui por muito esquecimento e pouco espaço!

RESUMO

O projeto A PALAVRA E O ATO: MEMÓRIAS TEATRAIS EM GOIÂNIA é fruto de pesquisa bibliográfica, orientada pelo professor Márcio Pizarro Noronha, na construção de um corpo teórico para análise de entrevistas orais colhidas junto a artistas e colaboradores do grupo Teatro Exercício, de Goiânia, e principalmente de seu maior nome, Hugo Zorzetti, diretor e dramaturgo da trupe. As teorias levantadas ao longo do trabalho perpassam os estudos de memória, narrativa e relações Arte-História, por um lado, e da comunicação não verbal, performance do ator social, e narrativa como performance, por outro, tendo como pano de fundo constante as relações entre artista e cidade, buscando as influências entre ambos e a expressão do meio a partir da obra de arte. A discussão teórica é feita num primeiro momento à parte dos resultados empíricos, e, num segundo momento, acontece concomitantemente a exposição das memórias dos entrevistados, que narram a trajetória do grupo desde seu nascedouro, na década de 70, em plena vigência da Ditadura Militar brasileira, passando pela experiência da inclusão dos principais artistas da companhia num órgão público de cultura e indo até a tentativa da abertura do Teatro da Liberdade por parte da companhia, já em fins da década de 80. A análise das entrevistas procura buscar o enfrentamento destes artistas com a cidade de Goiânia, local de realizações artísticas do grupo, partindo da análise de suas memórias tanto em relação ao viés narrativo, em relação a todos, quanto ao viés performático, em relação ao já citado Hugo Zorzetti, cruzando teorias histórias, artísticas, literárias e sociológicas.

ABSTRACT

The project “A Palavra e o Ato: Memórias Teatrais em Goiânia” (“The Word and the Act: Theatral Memories in Goiânia”) is the result of a bibliographical research, directed by professor Márcio Pizarro Noronha, building a theoretical body for the analysis of verbal interviews collected from the artists and collaborators of the group “Teatro Exercício” from Goiânia and mainly from its major member, Hugo Zorzetti, director and dramatic writer of the trupe. The theories raised along their work go throughout the studies of memory, narrative and Art-History relations, on one side, and the studies of the non-verbal communication, performance of the social actor and the narrative as performance, on the other side, taking for scenery the constant relationship between the artist and the city, searching for the influences between them both and the expression of the environment through art. The theoretical quarrel happens, at a first moment, aside the empirical results. At a second moment the narrative of the memories of the interviewed individuals takes place while they tell the trajectory of the group since it was born, in the decade of the 70’s, during the fullness of Brazilian Military Dictatorship, going through the experience of the inclusion of the main artists of the company in a public cultural agency, finally reaching the attempt of the opening by the company of the “Teatro da Liberdade” (“Liberty Theater”), already in the end of the decade of the 80’s. The analysis of the interviews intends to search for the confrontation of these artists with the city of Goiânia, place of artistic accomplishments of the group, beginning with the analysis of their memories focused on the bias of the narrative, including all subjects and also to the bias of performance, in the case of previously cited Hugo Zorzetti, by the interlacement of historic, artistic, literary and sociological theories.

SUMÁRIO

Resumo	p. 6
Abstract	p. 7
Introdução	
O Prólogo	
Relações Arte-História na Construção Historiográfica	
de Cunho Memorialístico	p. 11
1) O Enredo	p. 13
2) O Método	p. 24
Capítulo 1	
O cenário: breve contextualização político-cultural	p. 26
Capítulo 2	
Ato I	
A Palavra: História, Memória e Narratividade	p. 35
Capítulo 3	
Ato II	
O Ato: O Ator Social e a Performance Gestual-imagética	p. 50
Capítulo 4	
Ato III	
Teatro Exercício: um exercício de expressão de seu meio	p. 63
Conclusão	p. 112
Referências Bibliográficas	p. 114

ANEXOS

LISTA DE FIGURAS

Fotografias do vídeo-entrevista com Hugo Zorzetti (ao longo do corpo do texto)

Imagens 1, 2 e 3	p. 65
Imagens 4, 5 e 6	p. 72
Imagens 7, 8 e 9	p. 81
Imagens 10, 11 e 12.....	p. 86
Imagens 13, 14 e 15.....	p. 99

Fotografias de montagens do Teatro Exercício

Figura 1	p. 118
Figura 2	p. 119
Figura 3	p. 120
Figura 4	p. 121
Figura 5	p. 122

Matérias Jornalísticas

Figura 6	p. 123
Figura 7	p. 124
Figura 8	p. 125

Transcrições das entrevistas

Hugo Zorzetti	p. 126
Nilton Rodrigues	p. 160
Robson Camargo	p. 174

Mauri de Castro	p. 181
Venerando Ribeiro	p. 200
Marcelo Benfica	p. 208
Ilson Araújo	p. 215
Jaci Siqueira	p. 226

Hugo Zorzetti (foto-cópia da transcrição da entrevista realizada por Vera Gomes)
- Consta apenas na versão impressa da dissertação, por tratar-se de fotocópia do original.

1.0 INTRODUÇÃO

O PRÓLOGO:

RELAÇÕES ARTE-HISTÓRIA NA PRODUÇÃO HISTORIOGRÁFICA DE CUNHO MEMORIALISTICO

“No passado, podiam-se acusar os historiadores de querer conhecer apenas as “gestas dos reis”. Hoje, é claro, não é mais assim.”

Carlo Ginzburg

Nada mais apropriado que a citação de Carlo Ginzburg para iniciar a descrição desta dissertação de Mestrado de cunho artístico-histórico, cruzando a experiência de um aspirante a artista (graduado em Artes Cênicas pela UFG) com os conhecimentos teóricos adquiridos ao longo de dois anos de estudos no Programa de Pós-Graduação em História – UFG, através das disciplinas cursadas, das participações em congressos, dos textos produzidos e da orientação do professor Dr. Márcio Pizarro Noronha. Isto porque, tal como o historiador italiano, não tenho a ambição de me prender a nenhuma história oficial, factual, mas sim, também tal como Ginzburg, articular informações que me permitam construir uma micro-história que, de forma benjaminiana, pretende “escovar a contrapêlo” a história (um tanto escassa historiograficamente) sobre o teatro goianiense, partindo das memórias de artistas teatrais que iniciaram suas trajetórias, principalmente, na década de 70 (GINZBURG, 1987).

E, por tratar-se de uma pesquisa que envolve um iniciante na lida teatral enquanto pesquisador e artistas teatrais como principais “fontes”, torna-se também extremamente apropriada a opção, feita por aluno e orientador, pela utilização da linguagem dramático-teatral para dar nome às diferentes etapas da estrutura desta dissertação, numa meta-linguagem que intenta estreitar ainda mais os laços que unem os conhecimentos teóricos artísticos e históricos no

âmbito deste trabalho, estabelecendo um “jogo” que procura relacionar minha formação (ainda em construção), nos campos artístico e histórico, na produção desta dissertação. Sendo assim, inicio esta “peça histórica” com o Prólogo (Introdução), que, na dramaturgia clássica, tem a função de proporcionar um panorama geral e resumido do que acontecerá em todo espetáculo. Neste Prólogo teremos também, logo abaixo, uma explicação sobre os capítulos que compõem este “drama”, baseados na bibliografia e no material empírico relacionado. O Enredo (demonstrando alguns caminhos teóricos, os personagens e seus universos) e o Método (metodologia utilizada) serão as últimas partes inclusas ainda nesta introdução.

Após o Prólogo, então, farei uma descrição do Cenário (Capítulo I) onde se desenrolará o drama, ou seja, uma breve contextualização histórica do período em que estes artistas iniciaram suas atividades junto a seus grupos teatrais, enfocando os acontecimentos políticos locais e nacionais e, principalmente, os acontecimentos teatrais, com destaque para o teatro paulista (como reflexão de nível nacional), além de uma pequena explicação sobre a cidade de Goiânia de então, palco das realizações destes artistas teatrais, procurando sempre a inter-relação entre o material teórico e o empírico (principalmente, a memória).

O próximo passo será o início, de fato, do espetáculo, com seu Primeiro Ato (Capítulo II), intitulado “A Palavra”, onde abordarei questões relativas a memória e a narratividade, crítica textual e semântica das entrevistas. A bibliografia discutida baseia-se principalmente nas teorias de Walter Benjamin envolvendo o “Narrador” e a memória coletiva, além de vários desdobramentos e relações estabelecidas com o ato de reviver e relatar experiências passadas e as possíveis interpretações deste ato, tomado num sentido que se ocupa não somente das informações contidas nestes relatos, mas também da forma e retórica utilizadas para fazê-lo, procurando relacionar discussões literárias e historiográficas na construção de um corpo teórico capaz de dar conta da análise da comunicação verbal do entrevistado enquanto performance narrativa. As memórias narradas através das entrevistas ganham peso especial, por outro lado, se levamos em conta o fato de que, como já citado, a transmissão se dá entre fazedores de teatro (entrevistador, iniciando sua trajetória, e entrevistados, com carreiras consolidadas), possibilitando um estreitamento entre as

experiências passadas e presentes e estabelecendo um paralelo com trabalhos de análise de obras de artistas por outros artistas (como no brilhante ensaio “*Proust*”, de Samuel Beckett), salientando a importância e a especificidade da análise da memória artística sendo levada a cabo por alguém do mesmo campo de atuação, embora, no caso específico desta dissertação, com cargas de experiência um tanto quanto desiguais entre o aluno que aqui escreve e os mestres que concederam suas entrevistas.

O Segundo Ato (Capítulo III), intitulado “O Ato”, traz questões relativas a análise sócio-estética dos entrevistados, tomando suas entrevistas como performances sociais e observando as técnicas de sua “representação” durante estas. Nesse capítulo algumas teorias sociológicas sobre a análise da comunicação não-verbal são abordadas, principalmente àquelas retiradas do livro “*A Representação do Eu na Vida Cotidiana*”, do sociólogo Erving Goffman, procurando enxergar toda interação social (em geral) e a entrevista (especificamente) como uma espécie de “atuação”, onde o indivíduo comunicante se faz valer de técnicas, conscientes ou não, de “retórica gestual” para enfatizar e dar crédito às suas informações. Esta abordagem não ignora minha já referida formação superior (em Teatro) e procura, como várias outras discussões ao longo do projeto, relacionar questões artísticas ao fazer historiográfico, ou, como neste capítulo, pressupostos de análise formal (estética) aplicados à análise da ação social, cotidiana.

O quarto e último capítulo (Ato III), intitulado “Teatro Exercício: um exercício de expressão de seu meio”, é onde se desenrolará, de fato, a história do grupo Teatro Exercício e de seu personagem principal, o diretor e dramaturgo Hugo Zorzetti (história esta que será brevemente introduzida logo abaixo, no Enredo), através da análise das entrevistas realizadas, da relação entre o artista e a cidade, bem como da intersecção dos desdobramentos deste capítulo com todo o corpo teórico construído nos capítulos anteriores, sobre narrativa e performance.

1.1) O ENREDO

No que diz respeito à época considerada pela pesquisa, não é de se

ignorar que aquele período e, portanto, os artistas que nele produziram sua arte, estão englobados no contexto de um governo brasileiro exercido pelos militares (1964 a 1985). Marcada pela censura à imprensa e controle dos órgãos de comunicação, perseguições a artistas, políticos e intelectuais, prisões, torturas, assassinatos e deportações, foi uma época onde pensar diferente das autoridades ou, pelo menos, manifestar este pensamento, era proibido, o que, certamente, teve alguma influência sobre a arte produzida naquele contexto de terror, uma vez que:

“todo o terror consiste em conduzir a diversidade à unidade, em suprimir tudo aquilo que comprova a universidade impossível.” (DUVIGNAUD, 1983, p. 159)

Todavia, minha pesquisa não pretende partir da conjuntura política daquela época para pensar sobre o teatro nela produzido mas, pelo contrário, levantar as memórias dos homens que lutaram pela sobrevivência desta arte aqui, em Goiânia, investigando suas experiências, dificuldades, conquistas e decepções para que, assim, elas possam refletir o panorama político, social e cultural que Goiânia, Goiás e o Brasil atravessavam. Partir do indivíduo micro-social e de suas memórias, seu grupo social e sua relação com a cidade, tendo como pano de fundo teórico desta relação, por um lado: as reflexões benjaminianas sobre Baudelaire e Paris, ou seja, sobre a “rua de mão dupla” de influências entre artista e cidade, estruturando pensamentos que vão desde o crescimento populacional da metrópole, suas transformações arquitetônicas e o olhar artístico/filosófico do “flâneur” sobre tudo isto (BENJAMIN, 1989); e, por outro, as teorias de Georg Simmel sobre a acomodação da personalidade individual no bojo coletivo da metrópole, na luta contra seu nivelamento e uniformização pelos mecanismos sócio-tecnológicos e, ao mesmo tempo, vivendo uma intensificação de seus estímulos nervosos, resultante da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores (SIMMEL, 1979). Buscar as memórias dos ensaios dos grupos teatrais, os locais onde estes eram realizados (bem como as apresentações), os locais de efervescência cultural, de manifestação artística, como forma de chegar ao teatro, a cultura e, por fim, a política de toda uma época: este é meu intento.

Ao longo da história das artes, a cidade foi (e continua a ser) um objeto

privilegiado de inspiração para diversos artistas na composição das mais variadas obras de arte. Entretanto, mais do que fonte de inspiração, a cidade é ela própria uma composição, pois construída por pessoas e, ao mesmo tempo, compositora, pois influi de maneira decisiva na formação da personalidade daqueles que nela residem: a construindo e sendo construídos por ela.

A identidade do lugar funda a identidade do grupo: é no lugar que os “nativos” habitam e ali deixam sua marca social (SELMA, 1996). Conforme afirma Jean Duvignaud:

*“Relevante é o espaço geográfico que define a área de expansão dos povos e o domínio das pátrias e, **sobretudo, a extensão interna triturada, manipulada, trabalhada pela atividade das sucessivas gerações que se torna praça, templo, lugar de culto ou de mercado e em lar. Se cada civilização revela por tais meios a sua originalidade é porque existe uma relação constante entre a imagem que as coletividades humanas formulam do seu “eu” e da natureza.**”* (DUVIGNAUD, 1993, p. 36. **Grifo meu**)

A cidade, então, torna-se local de importância ímpar para o estudo das diferentes civilizações que a habitaram, bem como dos cidadãos que atualmente a povoam. Nos monumentos, igrejas, edifícios, ruas e praças, lares e comércio, estão contidas muito mais do que pedra, argamassa, madeira e ferro: a cidade, em sua exterioridade, comporta a subjetividade de seus moradores. Subjetividade esta entendida não apenas como pensamento, mas também como sonho, desejo, inconsciente, como se houvessem duas cidades superpostas, uma real e outra imaginária, num trânsito constante entre si (PELBART, 2000).

Como diria Peter Pál Pelbart:

“Todo objeto, pessoa, grupo, singularidade com a qual ela cruza já carrega consigo um meio em constante germinação, já está rodeado de uma névoa de virtualidade que o acompanha, já habita uma espécie de inconsciência que o povoa, já pode ser a ponta de um cristal de inconsciente.” (PELBART, 2000, p. 44)

Subjetividade inerente ao concreto, à exterioridade; virtualidade em

potencial embutida no real: são conceitos chave para entendermos a cidade como um bloco de sensações, com potencial incrível para provocar diferentes estados de espírito em seus indivíduos.

Os indivíduos habitantes das metrópoles, das grandes cidades e centros urbanos, trazem em si características muito particulares em relação a todos os outros habitantes das diferentes cidades ao longo da história universal. Segundo Georg Simmel:

*“O tipo metropolitano de homem – que, naturalmente, existe em mil variantes individuais – **desenvolve um órgão que o protege das correntes e discrepâncias ameaçadoras de sua ambientação externa, as quais, do contrário, o desenraizariam.** Ele reage com a cabeça, ao invés de com o coração. Nisto, uma conscientização crescente vai assumindo a prerrogativa do psíquico. A vida metropolitana, assim, implica uma consciência elevada e uma predominância da inteligência no homem metropolitano. **A reação aos fenômenos metropolitanos é transferida àquele órgão que é menos sensível e bastante afastado da zona mais profunda da personalidade.** A intelectualidade, assim, se destina a preservar a vida subjetiva contra o poder avassalador da vida metropolitana.”*
(SIMMEL, 1979, pp. 12 e13. **Grifos meus**)

O homem metropolitano, então, age e reage de maneira mais impessoal, fria, pois torna o intelecto, a razão, a lógica seus principais guias frente ao caos de sensações e informações produzidos pela metrópole. Diferentemente do habitante rural, que possui um ritmo de vida e um conjunto sensorial de imagens mentais que fluem mais lentamente, de modo mais habitual e uniforme, dando o tempo necessário para que estes sejam absorvidos e enraizados nas camadas mais profundas de seu psiquismo, o homem da metrópole mantém o intelecto como seu principal eixo de comunicação com o mundo externo, deixando seus mais profundos sentimentos resguardados em seu inconsciente (SIMMEL, 1979).

Se pensarmos no intelecto como o ponto de contato do homem metropolitano com as influências externas e, nos sentimentos, como aquilo que

permanece dentro, com o contato com o mundo exterior mediado pelo intelecto, podemos traçar um paralelo bastante interessante com dois deuses da mitologia grega: Héstia e Hermes.

Segundo Jean Pierre Vernant, no livro *“Mito e pensamento segundo os gregos”*, a dupla Héstia e Hermes simboliza a oposição entre interior e exterior, sendo Héstia o símbolo do centro da casa, do espaço fechado sobre si mesmo, enquanto Hermes é o Deus do umbral, da porta, como também das encruzilhadas e entradas das cidades (SELMA, 1996). Na conjugação entre Héstia, simbolizando os sentimentos, o inconsciente (pois fechados sobre si, interiores) e Hermes, como símbolo do intelecto, do consciente (porta de entrada, em contato com o mundo exterior), podemos arriscar a afirmação de que obtêm-se a identidade humana.

Conforme explica José Vicente Selma, a dupla Héstia/Hermes é símbolo também de outra coisa: dos monumentos. Os monumentos guardam em si aquilo de particular que possui um povo e, ao mesmo tempo, o expõe ao caráter público; não possuem, assim, nenhuma utilidade prática, funcional, a não ser para a memória do grupo, para a identidade do lugar (SELMA, 1996).

Entretanto, em oposição aos monumentos, tidos como “lugares”, pois são locais de identidade, relacionais e históricos, existem aqueles locais que não podem ser definidos em tais termos: estes seriam, portanto, os “não-lugares”. “Lugar” é identidade, memória, território, frente ao “não-lugar”, definido pela imediatez, pela transitoriedade, pelo olhar fugaz, pela contemplação sem consciência. Residências, praças, museus, monumentos, edifícios históricos, bibliotecas, etc., podem ser considerados como “lugares”; por outro lado, os “não-lugares” podem exemplificar-se em trens, aviões, estações, aeroportos, shoppings e supermercados (SELMA, 1996).

Nas grandes cidades proliferam, em torno aos lugares de identidade, aos centros históricos, os “não-lugares”. A metrópole é palco privilegiado para a relação e interpenetração de “lugares” e “não-lugares”. O público e o privado se misturam e, por vezes, se confundem, fazendo com que o homem permaneça fechado sobre si mesmo e, ao mesmo tempo, aberto a quase infinitas possibilidades proporcionadas pelo centro urbano. É no contexto de expansão desenfreada de uma grande cidade, Paris, que encontraremos uma das mais

belas leituras sobre a influência da metrópole sobre o artista: os escritos de Walter Benjamin sobre Charles Baudelaire.

Segundo Benjamin, é exatamente na mistura entre público e privado, na expansão do privado para o público e na penetração do segundo pelo primeiro, que surgiu o artista Baudelaire: o *flâuner*. Nas galerias (caminhos cobertos de vidro e revestidos de mármore, entre blocos de casas) abertas em Paris no século XIX, o *flâuner* passeia, observa a multidão e os estabelecimentos comerciais enquanto fuma, sem nunca se entediar, pois uma galeria constitui-se por si só quase que em uma cidade, um mundo em miniatura – ali o *flâuner* está em casa. Conforme as palavras de Benjamin:

“As galerias são um meio-termo entre a rua e o interior da casa [...] A rua se torna moradia para o flâuner que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente.” (BENJAMIN, 1989, p. 35)

É no contato com a cidade, com a multidão, que Baudelaire faz nascer sua obra poética. É dela que ele extrai sua inspiração. Passeando pelas galerias, observando, sendo afetado pela cidade, pelas pessoas (ou mesmo pela massa disforme da multidão), pelas luzes e letreiros do comércio, pelas zonas do jogo e da prostituição, Baudelaire colhe ou, antes, “se choca” com aquilo que refletirá em sua poesia. Para Benjamin, se bem observadas, há grande quantidade de passagens na poesia de Baudelaire que:

“nos informa sobre a íntima relação existente em Baudelaire entre a imagem do choque e o contato com as massas urbanas. Além disso, informa o que devemos entender propriamente por tais massas. Não se pode pensar em nenhuma classe, em nenhuma forma de coletivo estruturado. Não se trata de outra coisa senão de uma

multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas. Essa multidão, cuja existência Baudelaire jamais esquece, não foi tomada como modelo para nenhuma de suas obras, mas está impressa em seu processo de criação como uma imagem oculta” (BENJAMIN, 1989, p. 113)

O artista, em meio a multidão, desfruta de uma liberdade ímpar, uma vez que nela ele se dissolve, desaparece. Nas grandes cidades os cidadãos guardam entre si uma certa reserva (o que, inclusive, faz parecer o cidadão metropolitano um tanto quanto “frio” para os habitantes de pequenas cidades); mesmo os grupos com ideais afins, pelo seu excessivo número de participantes, não conseguem controlar a individualidade latente que se expressa em seus participantes, ganhando uma liberdade pessoal de movimentos sem qualquer analogia sob outras condições. Por outro lado, como explica Simmel, esta liberdade em meio à multidão traz para o indivíduo um sentimento constante de solidão. Ele explica:

“...a reserva e a indiferença recíprocas e as condições de vida intelectual de grandes círculos nunca são sentidas mais fortemente pelo indivíduo, no impacto que causam em sua independência, do que na multidão mais concentrada na grande cidade. Isso porque a proximidade física e a estreiteza de espaço tornam a distância mental mais visível. Trata-se, obviamente, apenas do reverso dessa liberdade, se, sob certas circunstâncias, a pessoa em nenhum lugar se sente tão solitária e perdida quanto na multidão metropolitana.” (SIMMEL, 1979, p. 20)

Esta liberdade ímpar, só conseguida na solidão da multidão, inspirava não somente Baudelaire, mas outros grandes artistas. É o que nos conta Walter Benjamin, quando afirma:

“...[E.T.A.] Hoffmann era da família de um [Edgar Alan] Poe e de um Baudelaire. Nas notas biográficas da edição original de suas últimas obras, consta o seguinte: ‘Hoffmann nunca foi amigo especial da natureza. O ser humano – comunicar-se com ele, observá-lo, simplesmente vê-lo – era

para ele mais importante do que tudo. [...] [Charles] Dickens se queixará da falta do barulho da rua, que era indispensável para sua produção. ‘Não saberia dizer como as ruas me fazem falta [...] É como se as ruas me dessem ao cérebro algo de que não pode prescindir se quiser trabalhar.’ [...] Entre as várias coisas que Baudelaire censura à detestada Bruxelas, uma lhe traz rancor especial: “Nenhuma vitrine. A flânerie, que é amada pelos povos dotados de fantasia, não é possível em Bruxelas. Não há nada a ver, e as ruas são inutilizáveis.’ Baudelaire amava a solidão, mas a queria na multidão.” (BENJAMIN, 1989, pp. 46 e 47)

A experiência do artista solitário em meio a multidão, livre e anônimo, transpondo para suas obras a paisagem que vê diante de si, lembra a experiência particular do viajante de trem moderno, que se transforma numa forma de solidão e numa tomada de posição: a experiência daquele que, ante a paisagem que se promete contemplar e que não se pode contemplar (pela alta velocidade do meio de transporte, que não permite distinguir a paisagem), se põe em pose e obtém a partir da consciência desta atitude um prazer raro e às vezes melancólico (SELMA, 1996).

Rostos indistintos no meio da multidão e paisagens incontempláveis no transcurso da viagem. Solidão em meio ao conglomerado de pessoas e sentimento de não-lugar em meio à rápida passagem por diversos lugares. A experiência do choque com aquilo que se promete e não se cumpre: companhia em meio às pessoas, novas paisagens em meio à viagem. Sentimento e intelecto, interior e exterior, “Lugar” e “não-lugar”: a subjetividade não como algo internalizado, mas tendo sua essência na exterioridade. E, como forma máxima de exterioridade, a cidade:

“a cidade é a exterioridade por excelência, ou a forma da exterioridade. Daí porque pensar a cidade e a subjetividade deveria ser uma e mesma coisa, desde que ambas fossem remetidas à dimensão de exterioridade que lhes é comum.” (PELBART, 2000, p. 44)

A cidade, então, como paisagem: contemplável, mas não descritível. Descritível, até, mas não objetivamente – apenas através da arte. A arte como mediadora estética entre aquilo que o artista vê e aquilo que chega ao espectador. O artista é um contemplador antes que um criador e fala aos outros contempladores de sua visão. Contemplar se converte em um passo prévio para estetizar a paisagem, que significa, entre outras coisas, a projeção sentimental do caráter fugidio da nova experiência de tempo; frente a permanência, via mutabilidade da natureza – no caso, da cidade (SELMA, 1996)

A experiência da metrópole contemporânea (a chamada “megalópole”) e da tecnologia virtual, entretanto, traz-nos alguns questionamentos em relação ao poder de “subjativação” da cidade levantados com muita propriedade por Peter Pál Pelbart:

“O que nos acontece quando a cidade é reconfigurada pelos fluxos de informação e os novos espaços de agrupamento tecnosocial? Quais viagens são ainda possíveis, viagens do pensamento, viagens intensivas, quando toda a cidade virtual foi literal e exaustivamente tomada pela realidade virtual? Como reintroduzir o movimento numa cidade omnipolitana em que a flânerie e a deriva já não existem mais?” (PELBART, 2000, p. 48)

Logo abaixo, todavia, o próprio Pelbart sugere um caminho bastante interessante como modo de responder à estas questões:

*“voltar a pensar a cidade como um universo dissonante e pluralista, mundo do perspectivismo nietzschiano onde já não se trata de múltiplos pontos de vista sobre a mesma coexistência de cidadãos, **mas múltiplas cidades em cada ponto de vista**, unidos por sua distância e ressoando por suas divergências. Em vez do homem unidimensional e cosmopolita, **detectar a cada esquina os forjadores de pluriversos, de multimundos**. Como diz Rajchman, somos sempre interiores e exteriores à cidade, o que nos faz sair dos possíveis estocados para afrontar outros mundos, outras histórias, outros agrupamentos virtuais, sempre*

recriando espaços lisos, reinventando singularidades de espaço-tempo, reabrindo em nosso cérebro e na cidade, as passagens, os sulcos, seus escapes, suas novas conexões.” (Pelbart, 2000. p. 48. **Grifos meus**)

Buscar não mais o homem na cidade, nem a cidade nos homens, mas sim, a cidade no homem, no ponto de vista particular, a cidade imaginária de cada um. E, a meu ver, como Benjamin, buscar a cidade no artista – aquele capaz de refletir a paisagem, como um “forjador de pluriversos, de multimundos”, de dizê-la não apenas com palavras, sons, imagens, ou gestos, mas com aquilo que extrai destes: Arte.

Para tanto, pretendo destacar e me concentrar na trajetória de um dos maiores nomes da história do teatro goiano e também, como será demonstrado nesta pesquisa, do teatro brasileiro: Hugo Zorzetti.

Já 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 que, infelizmente, não vingou. 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. Para a obtenção de um panorama mais abrangente e detalhado sobre a importância histórica do trabalho de Hugo Zorzetti, destacarei e me concentrarei na análise da trajetória do principal grupo dirigido por este artista, o Teatro Exercício, do qual também era o principal dramaturgo, compreendendo o período que vai desde o nascedouro deste grupo (por volta de 1974) até a malfadada experiência da abertura do Teatro da Liberdade (1986), período este, como veremos adiante, de maior produção de espetáculos de toda a história da referida trupe (que, aliás, labuta no meio teatral goianiense até os presentes dias).

Além de todos os motivos supra-citados, a escolha deste grupo como eixo principal da pesquisa não ignora o fato da articulação social que a sua trajetória possui com a manifestação de uma cultura de caráter popular, sendo sempre vinculado a um teatro estudantil, um tanto quanto panfletário, politicamente engajado, de críticas e denúncias sociais, e que inclusive nos remete, em nível nacional, a experiências como as dos grupos Arena e Opinião, ligados ao Partido Comunista, e também do grupo de Teatro Oficina, oriundo do meio universitário.

Entretanto, recordando-me das idéias iniciais contidas nesta proposta de estudo, devo salientar que este estudo memorialístico não pretende limitar-se a investigar a trajetória do grupo já citado sobre o prisma dos principais envolvidos, ao longo dos anos, nestas experiências teatrais. Para não incorrer na possibilidade de, ao não fazer de meu intento a produção de uma “história oficial”, acabar por substituí-la por uma não muito distante “memória oficial”, ou seja, ligada apenas aos grandes personagens envolvidos nesta trajetória, pretendo preencher esta pesquisa com memórias produzidas por pessoas menos diretamente ligadas ao fazer teatral daqueles grupos. Estes indivíduos, com suas “micro-memórias” (em parte, mesmo por sua “micro” participação ou envolvimento com o grupo), poderão contribuir, com seus olhares que partem de prismas diferentes, para uma melhor compreensão da produção dos artistas em questão, principalmente do já citado diretor-dramaturgo Hugo Zorzetti, e de seu trabalho artístico e intelectual.

É importante salientar que os capítulos teóricos (Primeiro e Segundo Ato) não têm a pretensão de estabelecer “modelos fechados” para o material empírico (as entrevistas) coletado, mas apenas indicar de antemão referências (e preferências) teóricas que serão utilizadas para a análise destas entrevistas. Vale ressaltar também que, em dados momentos, a reflexão teórica se fará presente concomitantemente à crítica dos entrevistados (e de seu discurso), não ficando restrita aos já citados capítulos mas, ao contrário, se fazendo presente também nos capítulos posteriores da pesquisa.

Antes de adentrar as descrições sobre a metodologia utilizada para realização das entrevistas, é válido ressaltar a importância e o peso que o material memorialístico tem neste trabalho, informando que todo material colhido nestas entrevistas (transcrições de entrevistas em áudio, em vídeo e o próprio

vídeo) encontra-se disponível na parte de Anexos e que, caso o leitor assim escolha, poderá efetuar a leitura deste material antes de concentrar-se nos capítulos que analisam e discorrem sobre os depoimentos destes artistas teatrais. Feito este breve esclarecimento, aproveito agora, ainda como parte desta introdução, para descrever algumas opções metodológicas já estabelecidas para a análise das entrevistas, uma vez que este Prólogo deve cumprir sua função de introduzir tudo que se seguirá deste ponto em diante.

1.2) O MÉTODO

As entrevistas com todos os participantes das memórias desta pesquisa (principais artistas, outros artistas envolvidos, etc.), foram feitas em caráter individual e narrativo, com um segundo momento episódico. A opção por entrevistas individuais prende-se ao fato de que

“com um entrevistado apenas, podemos conseguir detalhes muito mais ricos a respeito de experiências pessoais, decisões e seqüência das ações, com perguntas indagadoras dirigidas a motivações, em um contexto de informação detalhada sobre circunstâncias particulares da pessoa.” (BAUER e GASKELL, 2002, p. 78).

Quanto a escolha da forma de entrevista narrativa, acredito que permitir a estes entrevistados a produção de uma narração como forma de detalhar suas experiências teatrais foi extremamente enriquecedor à pesquisa, mesmo porque este tipo de entrevista é indicado em

“projetos que combinem histórias de vida e contextos sócio-históricos. Histórias pessoais expressam contextos sociais e históricos mais amplos, e as narrativas produzidas pelos indivíduos são também constitutivas de fenômenos sócio-históricos específicos, nos quais as biografias se enraízam.” (BAUER e GASKELL, 2002, p. 104).

Entretanto, sempre ao final das narrativas produzidas pelos entrevistados, um segundo momento fez-se presente, onde, questionados mais objetivamente

sobre os temas relevantes para a pesquisa, a entrevista ganhou um caráter episódico, como forma de complementar a narrativa memorialística já produzida. Por outro lado, uma importante precaução sempre tomada foi a de se traduzir questões exmanentes em questões imanentes, ou seja: relacionar questionamentos anteriores às entrevistas com as informações contidas nas falas dos entrevistados, com suas experiências e vivências narradas para, desta forma, responder às dúvidas do entrevistador sem perder o foco nas informações dadas pelo narrador (BAUER e GASKLELL, 2002).

CAPÍTULO 1

O CENÁRIO:

BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO POLÍTICO-CULTURAL

Ao contrário de algumas peças teatrais (sobretudo aquelas de caráter naturalista/realista) onde, antes que se inicie o texto propriamente dito, há uma minuciosa e excessiva descrição de todos os pormenores cenográficos, faço uso deste espaço apenas para apontar algumas partes do mosaico histórico a ser construído, mesmo porque a maioria destas partes será acrescentada pelos entrevistados ao longo de suas contribuições memorialísticas. Essa contextualização parte, principalmente, de documentação textual (livros, estudos, etc.), mas traz também, em menor medida, algumas informações fornecidas pelas entrevistas, que serão mais demoradamente levantadas em capítulos posteriores.

Tomando como referência o ditado popular que afirma que “a vida começa aos 40”, poderíamos dizer que a cidade de Goiânia, no início da década de 70, estava ainda em seu nascedouro. Fundada em 24 de outubro de 1933 (data do lançamento da pedra fundamental), era ainda uma capital bastante jovem, mas já começava a constituir-se definitivamente enquanto metrópole e centro urbano, principalmente se tomarmos, como exemplo, seu crescimento populacional: entre o início da década de 60 e o início da década de 70, Goiânia saltou de 153.505 habitantes para 389.784, um crescimento de cerca de 178% (SABINO JUNIOR, 1980).

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 às entidades culturais e estudantis. Entretanto, como também acontecia em outras capitais, Goiânia contava com um

foco de resistência à Ditadura muito ativo, conforme nos conta o próprio Hugo Zorzetti:

“a gente vivia num encanto, era uma época interessantíssima, politicamente efervescente, todo momento a gente estava tendo contato com o movimento estudantil, os elementos que formavam a política estudantil de Goiânia [...] eram onipresentes dentro das salas de aula, dentro dos corredores das escolas agitando, quantas e quantas passeatas nós fizemos, quantos e quantos ônibus nós não quebramos nessa Goiânia” (ZORZETTI, 2007)

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, sendo a última composta pela aliança entre militares (grupo dirigente do Estado) e a chamada “tecnocracia” (MACIEL, 2004).

Houve, então, profundas alterações nas relações entre Estado e sociedade civil, com

“o desmantelamento e/ou tutela dos aparelhos privados de hegemonia ligados a uma perspectiva contra-hegemônica – sindicatos, entidades estudantis, entidades culturais, imprensa alternativa, partidos de esquerda –, particularmente os que defendiam um projeto de reformas do capitalismo e a ampliação da participação política dos trabalhadores e das classes subalternas, mesmo que nos marcos do populismo” (MACIEL, 2004, p. 32)

Uma das razões que levou ao “endurecimento” do regime e da prática de uma política anti-moderadora, ao final da década de 60 (principalmente a partir de 67), foi a luta contra a expansão do comunismo no Brasil. Segundo Maciel:

“o anticomunismo era uma noção ampla o suficiente para abarcar os setores políticos vinculados à tradição comunista ou ao marxismo, bem como toda e qualquer ação ou articulação desestabilizadora da ordem social numa

perspectiva contra-hegemônica. Nesse arco, entravam o sindicalismo urbano e rural mais combativos, os partidos de esquerda ou vinculados ao nacionalismo e ao distributivismo, o movimento estudantil, as entidades culturais e setores da intelectualidade.” (MACIEL, 2004, p. 43. **Grifo meu**)

Como referido na citação acima, tanto partidos de esquerda quando entidades estudantis, culturais e a intelectualidade sofreram com o patrulhamento ideológico anticomunista proposto pelo Governo militar e a conseqüente repressão advinda deste. No que diz respeito ao movimento teatral brasileiro, podemos destacar dois grupos que vinham exercendo importante liderança intelectual no plano das renovações estéticas e discussões políticas ao longo da década de 60 e que, após o golpe de 64 e a instalação da Ditadura militar, acabaram exercendo um papel ainda mais importante na proposição de novos parâmetros político-estéticos para o teatro brasileiro: o Arena e o Oficina, de São Paulo.

O grupo Teatro de Arena, nascido em 1953, surge com propostas inovadoras e com um enfoque voltado às problemáticas do homem brasileiro, encaminhando, assim, uma ruptura com o teatro e a dramaturgia brasileiros de até então, tidos como “aburguesados” e tendo o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) como principal representante. Mudando a estrutura cênica do palco italiano para a forma de arena, possibilitou uma maior proximidade com a platéia e revelou para a dramaturgia brasileira grandes autores, como Oduvaldo Viana Filho, Roberto Freire, Edy Lima, Augusto Boal, Flávio Migliacio, Francisco de Assis e Benedito Ruy Barbosa (SILVA, 1992).

O Oficina surge em 1958 da classe média estudantil paulistana (Faculdade de Direito do Largo de São Francisco), patrocinado pelo Centro Acadêmico XI de Agosto, que viabilizou economicamente as primeiras montagens do grupo. Com espetáculos de caráter psicológico e bastante influenciados pela filosofia existencialista (Jean-Paul Sarte, Albert Camus, Gabriel Marcel, entre outros) o grupo deixa claro já em suas primeiras montagens sua perspectiva de teatro de acurada pesquisa estética, através da realização de laboratórios, oficinas, discussões, etc., além de altamente intelectualizado e provocador, tendo desde já

José Celso Martinez Corrêa como principal figura (MOSTAÇO, 1982).

Quando do golpe de 64, o Arena levava a cena um texto de Molière, “*O Tartufo*”, clássico da dramaturgia mundial e que, apesar do conteúdo crítico, não conseguia (nem pretendia) dizer tudo aquilo que o grupo realmente gostaria então. A próxima montagem do grupo, “*Arena conta Zumbi*” (1965), constitui-se no maior sucesso de público já levado à cena pelo Arena. No que diz respeito às características estéticas da encenação, segundo Edécio Mostaço:

“Em cena, os atores eram atores mesmo, “vestindo” a personagem nos momentos indispensáveis; a narrativa era pontuada de slides demonstrando fotografias; e nas descritivas sobrepunham-se a outras de caráter dramático, ou paródico, ou ficcional, ou ainda interrompidas bruscamente e declaradas incompletas pela falta de material ou de referências sobre a consecução de episódios. Dessa mistura, o resultado assemelhava-se a um seminário universitário, uma dramatização feita pelos alunos da classe para os colegas.” (MOSTAÇO, 1982, p. 82)

Quanto ao Oficina, foi surpreendido pela ascensão da Ditadura em plena temporada de “*Pequenos Burgueses*”, de Máximo Gorki. Devido ao clima de suspense e medo que se instalou no elenco, as apresentações foram suspensas e o grupo decidiu encenar a despreziosa e inofensiva comédia “*Toda Donzela tem um Pai que é uma Fera*”. Seguiu-se, ainda em 64, a montagem de “*Andorra*”, de Max Frish, como parábola sobre os tempos duros vividos naqueles primeiros tempos do regime militar – a peça é uma fábula sobre a delação (MOSTAÇO, 1982).

Já em 1965, após uma excursão de José Celso Martinez pela Europa (onde estagiou no Berliner Ensemble, na Alemanha), o Oficina monta “*Os Inimigos*”, de Gorki, dirigido pelo próprio José Celso. Sobre este espetáculo, afirma Mostaço:

“O texto, ao ser traduzido por Fernando Peixoto e pelo encenador, já tomara certas liberdades de conotação com os tão próximos acontecimentos da realidade brasileira. Reforçado por uma encenação que misturava

arbitrariamente elementos épicos e realistas, Os Inimigos punha a nu o pacto burguesia/Estado em se tratando de coibir o avanço do proletariado. Optando por enfatizar a crônica histórica dos acontecimentos envolvidos no espetáculo, elegeu igualmente a óptica da burguesia para a narração destes fatos. Pela inclusão explícita de antagonismos de classe, surge um outro posicionamento do grupo, distante daqueles pressupostos da hegemonia cultural. Ao eleger a óptica da burguesia (que era, afinal, o público), o Oficina põe em xeque o ideário solapador de distinções classistas da hegemonia cultural.” (MOSTAÇO, 1982, p. 88)

O Arena, após o sucesso de “Arena conta Zumbi”, decide investir na utilização do *coringa* (personagem que “apresenta” a peça e pode assumir diferentes papéis) e produz em 1967, seguindo os moldes da montagem anterior, o espetáculo “Arena conta Tiradentes”.

Sobre o sistema *coringa*, de Augusto Boal, escreve Mostaço:

“O caráter estético do sistema é justificado pelas inúmeras vezes anteriores em que se usou um mesmo ator para representar dois ou mais personagens, numa linha de teatralidade ascendente em relação ao desenvolvimento da dramaturgia recente.” (MOSTAÇO, 1982, p. 91)

Em relação ao espetáculo, Mostaço vê uma declaração de princípios tático-políticos muitos mais voltados para a afirmação ideológica do que propriamente para as resoluções estéticas no espetáculo do Arena. Segundo ele:

“Relegando as categorias estéticas para bem longe, inclusive das relações antes estabelecidas entre arte/política, Boal prevê validade apenas nas obras que resultem em algum saldo político organizacional imediato, como os comícios e as assembléias, ou que se assemelhem a uma contenda onde alguém perde ou ganha, como no futebol, nas lutas de box. Este seria o

caráter desalienador de um texto, de provocar um salto de qualidade que resulte eficiente e acertado, onde não importam os meios empregados.” (MOSTAÇO, 1982, pp. 92 e 93)

No mesmo ano da montagem acima referida pelo Arena, o Oficina estréia “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade. Fazendo-se valer de um texto vinculado à estética do Modernismo de 22 (Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922), José Celso e o Oficina lançam as bases daquele que seria um novo momento estético destinado a revolucionar os padrões brasileiros de até então: o tropicalismo. Conforme nos conta Mostaço:

“O Rei da Vela não deixaria mais o mesmo teatro brasileiro na consciência das novas gerações. Se a montagem, dedicada ao Glauber [Rocha] de Terra em Transe, capitalizou uma série de inquietações [geracionais] que andavam pelo ar, representou por tudo e para todos o nascimento do tropicalismo. Caetano Veloso confessou ter escrito Tropicália sob a influência da montagem, bem como inúmeros outros criadores culturais passaram a referenciar-se em antes e depois de O Rei da Vela” (MOSTAÇO, 1982, p. 103)

Após o “O Rei da Vela”, o Oficina leva a cena, em 1968, “Roda Viva”, de Chico Buarque, aprofundando sobremaneira questões levantadas no espetáculo de 67 e consolidando a estética tropicalista. Sobre esta montagem:

“O texto, que numa leitura corrida não ultrapassa quarenta minutos, foi recheado pelo encenador [José Celso] de inúmeras cenas em laboratório com o elenco, de expressivas conotações visuais do cenógrafo Flávio Império, atingido quase três horas de encenação. Espetáculo agressivo, tudo que poderia chocar a platéia foi buscado como recurso expressivo: palavrões, gestos obscenos, nus, um fígado cru devorado em cena a respingar sangue nas primeiras filas, uma cena de longo silêncio em que os atores fixavam um espectador olhando-o

insistentemente, uma passeata estudantil onde os atores jogavam-se literalmente sobre o público, etc. Esta estética de porrada (como a chamou José Celso), efetivamente perturbava a placidez costumeira da relação palco-platéia. Se O Rei da Vela limitou-se a conter-se no palco (apenas numa cena a lésbica João-dos-Divãs descia para as poltronas para brincar com o público), Roda-Viva era praticamente seu oposto: o local privilegiado de representação era a platéia, restando ao palco o início e o desfecho das cenas.” (MOSTAÇO, 1982, pp. 112 e 113)

Naquele mesmo ano o grupo Teatro de Arena realizava o espetáculo “1ª Feira Paulista de Opinião”, sendo o manifesto “O que pensa você da arte de esquerda?” (por Augusto Boal) sua suma. Reunindo diversos textos dos mais variados autores (entre eles, Plínio Marcos, Lauro César Muniz e Gianfrancesco Guarnieri), além de músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, etc., e até mesmo obras de artistas plásticos, espalhadas pelo saguão e pelas paredes do teatro, buscava Boal uma síntese artística e união das estéticas de esquerda. Segundo Mostaço:

“Mais do que uma almejada união da arte de esquerda em geral e do teatro em particular, que Boal intimamente sabe impossível neste momento de radicalização generalizada (suas palavras finais no citado texto não levam a outra conclusão sobre a abrangência do projeto da Feira: “consequimos fotografar nossa realidade, consequimos premonitoriamente vislumbrar seu futuro, mas não consequimos surpreendê-la em seu movimento”), o texto e o espetáculo aprofundam a perspectiva do Arena quanto à opção estético-política que havia adotado, distribuindo bordoadas a todo lado, para chegar à síntese que o movia: o texto-elogio de Boal sobre “Che” Guevara. Encampando a luta guerrilheira como única alternativa válida para a liberdade nacional, a Feira referia-se, todo o tempo, à luta armada que se articulava no país.” (MOSTAÇO, 1982, p.

112)

O envolvimento destes dois grupos com a política e, principalmente, com a política estudantil, no sentido de levar até os estudantes suas idéias, posições e ideologias através de seus espetáculos, fica claro no depoimento do professor Robson Corrêa de Camargo, então estudante de 2º grau em São Paulo na década de 60, quando este nos conta:

“a escola sempre fazia atividades, a gente ganhava ingressos ou ia assistir as peças no Arena e no Oficina, né, eles faziam... o Oficina tinha... era interessante porque haviam... eles tentavam atingir os estudantes, por exemplo, eu fui assistir Rei da Vela, Rei da Vela tinha 30, 40 pessoas na platéia. Eu fui assistir várias peças do Arena, todas, Arena conta Zumbi, Arena conta Tiradentes, todas as peças do Arena, todas as peças do Oficina, com 30, 40, 50 pessoas. Muito das pessoas que levavam essas atividades eram estudantes que se mobilizavam de uma certa maneira, em defesa, ou pela cultura...” (CAMARGO, 2007. **Grifo meu**)

Após esta breve explanação sobre o contexto teatral brasileiro ao longo da década de 60, voltemos para o objeto desta pesquisa: a trajetória de realizações teatrais da cidade de Goiânia sobre a ótica de um importante grupo local, certamente em alguma medida influenciada pelas experiências dos grupos acima referidos, experiências estas imediatamente anteriores ao surgimento do grupo de Teatro Exercício (década de 70). Durante a década de 60, vários nomes surgiram para o teatro goianiense e, entre eles, é claro, o já elencado personagem principal desta história a ser contada: Hugo Zorzetti. Em seu livro *“Memórias do Teatro Goiano”*, Hugo nos conta sobre uma outra experiência, esta local, ocorrida na década de 60, com forte vinculação ao contexto nacional e com a participação direta de outro grande nome do teatro goianiense: Carlos Fernando Magalhães. Trata-se do CPC (Centro Popular de Cultura) da UEE (União Estadual do Estudantes, braço da UNE) em Goiás.

Segundo nos conta o grande personagem desta história, Hugo Zorzetti, o grupo do CPC goiano contava com amplo apoio do então Governador do Estado

de Goiás, Mauro Borges Teixeira, e, em maio de 1963, levava a cena o espetáculo *“Mutirão em Novo Sol”*, uma coletânea de textos de Nelson Xavier, Augusto Boal, Hamilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito Araújo que demonstravam situações de exploração do homem do campo pelos coronéis donos de terras. Nos créditos do programa de uma apresentação do espetáculo, datada de 25 de maio de 1963, aparece, como um dos protagonistas da montagem, o nome de Carlos Fernando Magalhães (ZORZETTI, 2005).

Segundo afirma Hugo:

“Mutirão em Novo Sol conclamava os trabalhadores rurais a criar um sindicato para uma luta conjunta contra o regime de servidão a que estavam mergulhados. A cidade de Jaraguá [interior de Goiás] foi escolhida para dar o pontapé inicial nesse projeto. O propósito era depois estendê-lo para o resto do estado, sempre usando a peça como mote provocador para depois desfilarem os inflamados discursos dos militantes” (ZORZETTI, 2005, p. 191)

Por todas as experiências relatadas, tanto no âmbito nacional quanto local, podemos inferir o quanto o teatro produzido por Hugo Zorzetti esteve sob a influência de realizações engajadas politicamente, com forte apelo social, objetivando sempre o esclarecimento e a conscientização das camadas populares e mantendo forte relação com o contexto político da época, principalmente através dos movimentos ligados a política estudantil. Mas até que ponto a influência destas experiências pode ser encontrada nos desdobramentos futuros de sua arte? A resposta a esta pergunta e a muitas outras será dada pelo próprio Hugo Zorzetti e seus “comparsas”, nas questões relativas à trajetória artística do grupo de Teatro Exercício.

CAPÍTULO 2

ATO I

A PALAVRA: HISTÓRIA, MEMÓRIA E NARRATIVA

Como explicado anteriormente no Prólogo deste projeto, este Ato I, intitulado “A Palavra”, trará à tona as discussões sobre memória e narratividade, tendo como mote a geração de uma análise do discurso memorialístico dos entrevistados. Desde já, então, irei desenvolver aqui uma idéia que perpassa toda a pesquisa: aquela que defende e vê como extremamente positivas as aproximações entre Arte e História na construção de uma historiografia.

Esta idéia, entretanto, não é de forma alguma recente. Conforme nos explica Mario Perniola, o historiador alemão Wilhelm Dilthey, no século XIX, já defendia que:

“No fundo, o poeta e o historiador, o artista e o filósofo procedem do mesmo modo: através da elaboração de conexões dinâmicas, eles descobrem o significado da vida. A experiência estética tende assim a identificar-se com o trabalho do narrador.” (PERNIOLA, 1998, p. 18. **Grifos meus**)

Dilthey acredita que a forma mais elevada de compreensão é o reviver: só através dele podemos subtrair o presente ao desaparecimento e transformá-lo numa presença sempre disponível (PERNIOLA, 1998). Sendo assim, a narração e, concomitante a ela, a auto-interpretação que o entrevistado faz de si mesmo e de sua história durante uma entrevista, como uma construção a posteriori dos fatos (um reviver), pode dar significação a trajetória de toda uma vida.

Por outro lado, é importante salientar que:

“A medida que transcorrem os diversos episódios que compõem a vida de alguém, o sujeito vai modificando

***permanente* a identidade do “si mesmo”, não só no que diz respeito a sua visão em relação ao futuro, **mas também ao passado**. Isto se refere a um processo contínuo mediante o qual cada pessoa reinterpreta a totalidade de sua existência, **reconstrói o “si mesmo” a partir de sua atualidade**.” (PIÑA, apud DÍAZ, 1999, p. 41. **Grifos meus**)**

Como já citado nas justificativas metodológicas, as entrevistas de caráter narrativo ocupam boa parte (melhor dizendo, a parte principal) deste estudo. Embora exista a presença de uma parte episódica sempre ao final das entrevistas narrativas, as questões ali encontradas também se colocaram a serviço da produção de narrativas, mesmo que de menor extensão e sobre pontos mais específicos, por parte dos entrevistados.

A opção pela utilização de narrativas como eixo principal desta pesquisa traz importantes implicações teóricas. Uma delas, provavelmente entre as principais, são os escritos de Walter Benjamin com suas teorias sobre o poder do Narrador e da narrativa, discutindo a pobreza de experiências comunicáveis na modernidade e o desaparecimento da figura do velho Narrador, perpetuador de narrativas ricas em experiências que ajudam a compor uma memória coletiva. Em Benjamin, o narrador retira da experiência aquilo que ele conta, podendo ser sua própria experiência ou de outrem; e, por outro lado, ele sabe incorporar sua narrativa à experiência de seus ouvintes (BENJAMIN, 1994).

Segundo Benjamin a narrativa

“não está interessada em transmitir o ‘puro em-si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.”
(BENJAMIN, 1994, p. 205)

Sendo assim, a narrativa e o Narrador estão intrinsecamente ligados ao conceito de experiência e seus possíveis desdobramentos. Seguindo esta direção, o sociólogo Maurice Halbwachs acredita que é sobre o passado vivido, “experenciado”, e não sobre o passado aprendido através da história escrita, que

se apóia a memória. Entretanto, afirma que:

“a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se.” (HALBWACHS, 1997, p. 71)

Desta forma percebemos que o passado, evocado pela memória através das lembranças, não é retomado “exatamente” como acontecera, mas na medida de sua relação com os acontecimentos posteriores (como as reconstruções) até o momento presente da evocação. O passado e a experiência que nele vivemos, neste sentido, só chegam até nós através dos olhos do presente, guardando sempre uma forte vinculação com este, uma vez que o que está sendo vivido no presente, ou fora vivido em passados posteriores ao passado evocado, influenciam sobre a leitura deste passado.

Neste sentido, as reflexões benjaminianas ganham ainda mais força se recordarmos que este Narrador é alguém capaz de “dar conselhos”, conselhos estes retirados de sua experiência passada mas que, por guardar fortes relações com sua perspectiva presente, são extremamente úteis às novas gerações. A experiência acumulada por este Narrador não é um depositário de histórias antiquíssimas sem a menor relação com a realidade atual de seus ouvintes mas, pelo contrário, experiências que interligam-se com práticas e acontecimentos presentes.

No artigo *“Memória e temporalidade: diálogo entre Walter Benjamin e Henri Bergson”*, de Silvia Helena Simões Borelli, a autora afirma, acerca do conceito de experiência:

*“Acumular experiências implica ter o passado como dimensão ideal de temporalidade, fazer do presente o intermitente resgate das referências originais. Realizar experiências passa pela possibilidade de trocar palavras, transmitir mensagens e efetuar de forma recíproca a comunicação. Finalmente, a experiência depende da presença de **velhos personagens** que, com sua autoridade consentida e desejada, garantem a*

perpetuação das tradições, pela recomposição permanente da memória coletiva” (BORELLI, 1992, p. 79. **Grifo meu**)

Estes “velhos personagens” citados por Borelli seriam os Narradores que, através de suas narrativas, retiradas de suas próprias experiências (ou de outrem), ensinam, orientam e dão conselhos segundo ensinamentos vinculados ao sentido próprio do experimentando.

À luz dessas afirmações, o interesse de Walter Benjamin pelo romancista francês Marcel Proust torna-se muito claro se levarmos em conta que

*“A grandeza das lembranças proustianas não vem de seu conteúdo, pois a bem da verdade a vida burguesa nunca é assim tão interessante. O golpe de gênio de Proust está em não ter escrito “memórias”, mas, justamente, uma “busca”, uma busca das analogias e das semelhanças entre o passado e o presente. Proust não reencontra o passado em si – que talvez fosse bastante insosso –, mas a **presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado, ou seja, uma semelhança profunda, mais forte do que o tempo que passa e que se esvai sem que possamos segurá-lo.**”* (GAGNEBIN, apud BENJAMIN, 1994, p. 17. **Grifo meu**)

Aí está contida a chave para compreendermos a figura do Narrador, não como um decrépito contador de histórias desinteressantes, mas como alguém que, tal como Proust em sua busca por analogias entre presente e passado, soube ler as linhas do presente no passado e, por outro lado, retirar da experiência passada as palavras contidas nas histórias que estão sendo escritas no presente.

Conforme afirma Benjamin, a respeito da narrativa e dos conselhos contidos nela:

“Ela [a narrativa] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de

qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (...)Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada.” (BENJAMIN, 1994, p. 200)

Após tudo que foi dito a respeito do Narrador, segundo Benjamin, podemos ir adiante nesta reflexão, fazendo uso de um artigo que trata das diferenças entre o “narrador” grego Heródoto e o “intérprete” heleno Tucídides, escrito pela professora Jeanne Marie Gagnebin e intitulado “*O Início da História e as Lágrimas de Tucídides*”.

Neste artigo, Jeanne Marie ressalta que, para Heródoto, todo o poder de sua narrativa está intrinsecamente ligado ao caráter testemunhal de seus relatos. Para isso, ele evidencia sempre sua presença diante dos acontecimentos, seja como testemunha física e visual deles, seja como aquele que colheu os depoimentos deste tipo de testemunha. Fazendo um pequeno salto e buscando uma referência em outro artigo, trago à presença o hermeneuta norte-americano Clifford Geertz que, assim como Heródoto na produção de suas narrativas, acreditava na importância do caráter testemunhal do antropólogo para elaboração de seus estudos, como na citação abaixo de um trecho do artigo de Guilherme Simões Gomes Junior, intitulado “*A Hermenêutica Cultural de Clifford Geertz*”.

“Por outro lado, é sintomática a eleição por Geertz de Tristes Trópicos como centro da obra de Lévi-Strauss, pois apenas nesse livro vemos confirmar-se a tese de Geertz de que a característica fundamental do discurso antropológico é sua dimensão testemunhal, o ‘Estar Ali’ etnográfico que o autoriza. Pois apenas nas viagens relatadas em Tristes Trópicos Lévi-Strauss esteve em algum lugar fora de seus gabinetes universitários.”
(GOMES JUNIOR, 1992, p. 42)

Continuando com Clifford Geertz, há um outro trecho na análise empreendida por Guilherme Simões que nos remete novamente à Heródoto. Cito:

“Na introdução de O antropólogo como autor [“E]

*antropólogo como autor”, trad. de Alberto Cardin, Barcelona, Paidós, 1989, livro de Geertz utilizado no artigo de Guilherme Simões] repõe a idéia do tratamento do relato etnográfico como ficção que também aparecia na introdução de A interpretação das culturas [trad. Fanny Wrobel, Rio de Janeiro, Zahar, 1978, idem]. Nessa primeira introdução dizia serem os textos antropológicos ficções: “... ficções no sentido de que são ‘algo construído’, algo modelado – o sentido original de fictio – não que sejam falsas, não factuais, ou apenas experimentos do pensamento” (IC, pp. 25-26)” (GOMES JUNIOR, 1992, pp. 40 e 41, **Grifos meus**)*

Em Gagnebin, podemos ver que a posição privilegiada do Narrador, que, como admite o próprio Heródoto, pode revelar certos fatos e ocultar outros, omitindo-os, nos remete à idéia de “construção e modelação” no discurso antropológico, presente nos escritos sobre antropologia de Geertz.

Entretanto, levando ao extremo esta “construção e modelação” do discurso, encontraremos não em Heródoto o exemplo mais adequado, mas sim, em seu sucessor Tucídides que, indo além de seu anterior, admite que não reproduz os discursos com as mesmas palavras de seus emissores, mesmo porque não confia na memória como instrumento infalível para reprodução do passado. Como nos conta Gagnebin:

*“Tucídides não conta as várias versões possíveis do mesmo fato, para deixar o leitor livre de escolher a que mais lhe apraz. O seu texto resulta de uma escolha prévia a partir de um material que não é nem sequer mencionado, e segundo critérios cujos detalhes desconhecemos. **A inteligência de Tucídides já decidiu por nós a versão racional a ser adotada. A sua narrativa se desenvolve de maneira coerente, com uma lógica que nos convence das suas hipóteses e das suas interpretações**” (GAGNEBIN, 1992, p. 20. **Grifo meu**)*

Se, como afirma Gagnebin, Tucídides interpretou os fatos e nos deu a sua versão, “a mais racional a ser adotada”, possivelmente ele o fez através de argumentos bastante razoáveis, não apenas apresentando os fatos, mas dando a eles uma explicação. Estes argumentos e o modo como são apresentados constituem sua retórica, imprescindível para convencer aqueles que lêem suas obras da veracidade dos acontecimentos ali narrados.

O historiador Arthur C. Danto, falando sobre as narrativas históricas, também salienta o caráter explicativo, empírico, contido em toda e qualquer narrativa, quando afirma:

“Na medida em que os historiadores descrevem o que aconteceu por meio de narrações, se encontram implicados em algo que se poderia denominar ‘dar uma interpretação’, uma vez que a narração mesma é uma forma de organizar as coisas e, por isto, vai mais além do que é dado” (DANTO, 1989, p. 95. **Grifo meu**)

Indo além, podemos mesmo chegar ao ponto de equiparar e encontrar vários pontos em comum entre narrativas históricas (e, presumivelmente, reais) e ficcionais, principalmente se levarmos em conta que:

“A Narrativa, quer seja a reafirmação da realidade ou a afirmação da virtualidade, é sempre uma representação. Contar uma história envolve o efeito de revezamento do estabelecimento de um “texto exposto”, e a distinção entre relato e ficção é menos importante que o fato de que ambos são objeto da fantasia seletiva do narrador, do efeito estruturante do ponto de vista, e das necessidades da coesão narrativa.” (MACLEAN, 1988, p. 72)

Todavia, mesmo valorizando devidamente a dimensão retórica do conhecimento histórico (ou seja, a narrativa enquanto transmissão de conhecimento histórico), um grande risco a que os estudiosos das ciências humanas, principalmente os historiadores, estão sujeitos nos dias presentes é o de uma hiper-valorização desta dimensão, ao assumir uma hipotética impossibilidade de conhecimento histórico, tornando-se adeptos das teses cépticas baseadas na redução da historiografia à sua dimensão narrativa ou

retórica, equiparando-se completamente narrativas de ficção com narrativas históricas (GINZBURG, 2002).

Admitindo que é impossível determinar com precisão “a verdade” histórica, muitos historiadores consideram que toda e qualquer produção historiográfica está sujeita a ser comparada a uma ficção e, sendo assim, a melhor forma de interpretar um discurso histórico é examinar suas construções narrativas e seu poder retórico de convencer sobre a verdade dos fatos, relegando a um plano menos privilegiado os próprios fatos narrados.

Como artista e leitor das teorias de História, vejo como extremamente apropriadas e importantes as aproximações entre Arte e História colocadas por muitos teóricos (como Hayden White e Peter Gay) quando da análise do discurso historiográfico, principalmente no que diz respeito ao seu caráter narrativo. Mas apesar de existir regiões fronteiriças de contato entre ambas (Arte e História), há também limites que, se bem observados, nos impedem de confundi-las. Conforme nos conta a historiadora Márcio Mansor D’Álessio, no artigo “*Arte e Ciência na Construção Historiográfica*”, onde analisa o livro “*O Estilo na História*”, de Peter Gay:

*“Assim, a reivindicação da **condição de ciência** permeia, implícita ou explicitamente, toda a obra do autor [Peter Gay], tanto quanto a **reivindicação de arte**, atributo manifesto na fase de exposição. O discurso historiográfico – sugere o autor – é específico. Ele não tem a aridez do discurso das ciências exatas. ‘A história tem estilo’. Este alerta é quase uma afirmação de identidade. A revalorização atual da narração pode ser uma manifestação deste desejo.”* (D’ÁLESSIO, 1992, p. 120. **Grifos meus**)

Conforme nos demonstra a citação, admitir que a História (e, portanto, a historiografia) possui um caráter de subjetividade artística, presente naquilo que a aproxima de uma construção artística ficcional (utilização de uma forma, uma retórica, um estilo, enfim, de uma estética), não exclui, por outro lado, seu estatuto de ciência.

Outra importante argumentação neste sentido pode ser encontrada nas palavras de Helena Bomeny, no artigo intitulado “*Encontro Suspeito: História e*

Ficção”:

*“Os compromissos de ambas são distintos (...) História e ficção são semelhantes na medida em que são stories e narrativas de eventos e ações. Mas, para a História, tanto a estrutura da narrativa como seus detalhes são representações da realidade passada. E mais: fundamentalmente **pretende que a narrativa seja uma representação da verdade** (...) A ficção não tem tal pretensão”* (BOMENY, 1990, p. 89. **Grifo meu**)

Carlo Ginzburg, em seu livro *“Relações de força”*, também nos mune de importantes argumentos no sentido de enfraquecer as (intituladas por ele) “teses cépticas” que defendem a equiparação entre ficção e história. Ele explica:

*“No século XIX, o entusiasmo pelos progressos científicos e tecnológicos se traduzira numa imagem do conhecimento (inclusive o historiográfico) baseado no espelhamento passivo da realidade. No século XX, pelo contrário, um entusiasmo análogo sublinhou os elementos ativos, construtivos do conhecimento. [...] As fontes não são nem janelas escancaradas, como acreditam **os positivistas**, nem muros que obstruem a visão, como pensam **os cépticos**: no máximo poderíamos compará-las a espelhos deformantes. A análise da distorção específica de qualquer fonte implica já um elemento construtivo. Mas a construção, como procuro mostrar nas páginas que se seguem, não é incompatível com a prova; a projeção do desejo, sem o qual não há pesquisa, não é incompatível com os desmentidos infligidos pelo princípio de realidade. O conhecimento (mesmo o conhecimento histórico) é possível.”* (GINZBURG, 2002, pp. 44 e 45. **Grifos meus**)

Assim, de um lado, Ginzburg critica os chamados “cépticos”, sem, por outro lado, cair na armadilha de um positivismo empiricista, o que me parece ser o caminho mais adequado a ser seguido nesta discussão. Ainda em *“Relações de Força”*, analisando a Retórica de Aristóteles, Ginzburg nos fala sobre o conceito

do núcleo essencial da historiografia contido nestes escritos do filósofo grego. Ao fazer isso, nos dá uma clara demonstração de como a construção narrativa e a empiria (ou, nas palavras dele, a retórica e a prova) podem caminhar juntas em busca do conhecimento histórico, formulando os seguintes conceitos:

*“a) a história humana pode ser **reconstruída** com base em rastros, indícios, semeia;*

*b) tais reconstruções implicam, implicitamente, uma série de conexões naturais e necessárias (tekmeria) que **tem caráter de certeza**: até que se **prove** o contrário, um ser humano não pode viver duzentos anos, não pode encontrar-se, ao mesmo tempo, em dois lugares diferentes, etc. e*

*c) fora dessas conexões naturais, os historiadores se movem no âmbito do **verossímil** (eikos), às vezes do **extremamente verossímil**, nunca do certo – mesmo que, nos seus textos, a distinção entre “extremamente verossímil” e “certo” tenda a se desvanecer.*

*As dúvidas sobre o exato significado (é natural? é verossímil?) da expressão hos heikós, usada por Tucídides, não têm razão de ser. **De Tucídides até os dias de hoje, os historiadores têm preenchido, tacitamente, as lacunas da documentação com o que é (ou a eles parece) natural, óbvio, e, conseqüentemente, (quase) certo.**” (GINZBURG, 2002, pp. 57 e 58. **Grifos meus**)*

Após a exposição de todas estas teorias e referências, posso realizar, com mais chances de sucesso, um entrelaçamento entre tudo que foi dito até aqui neste capítulo e sua relevância para a realização do meu estudo sobre as memórias das trajetórias de importantes fazedores de teatro dos palcos goianienses. Entretanto, começarei este entrelaçamento pelo fim, partindo das palavras de Ginzburg que falam sobre o preenchimento, por parte dos historiadores, das lacunas da documentação com aquilo que é (ou pelo menos parece) natural, verossímil.

Se, como dito até aqui, as construções narrativas e a empiria (ou a retórica

e a prova, ou a Arte e a História, etc.), longe de se excluírem, compõem um quadro conjunto na construção de qualquer historiografia, ambas devem ser levadas em conta no momento da análise das entrevistas, ou seja: tudo aquilo que será narrado pelos entrevistados, quando das entrevistas, terá uma dimensão objetiva, empírica, referente ao “o quê” eles dizem, e subjetiva, poética, referente ao “como” este “o quê” é dito. Consequentemente, ambos os aspectos serão levados em conta no momento da análise destas entrevistas, ou seja, no momento de preencher as lacunas das fontes (ou, nas belas palavras de Ginzburg, identificar as distorções do espelho que reflete a história) com a interpretação.

Neste estudo, como já dito, esta interpretação não irá se ater tão somente ao “o quê” é dito pelos entrevistados, mas ao “como” é dito. Este “como” levará em conta, por um lado, como será desenvolvido no próximo capítulo, a performance gestual-imagética dos entrevistados e, por outro, como desenvolvido há pouco, sua construção narrativa e sua retórica que, analisadas conjuntamente, compõe sua performance narrativa, englobando todos os meios pelo qual o ator social se expressa. Esta análise total da performance dos entrevistados trará uma melhor “háptica” sobre os acontecimentos contidos nas narrações, para que assim, segundo as palavras de Ginzburg, possa preencher da maneira mais “certa”, “natural” e “verossímil” possível as lacunas da documentação (no caso, das informações contidas nas entrevistas).

Uma imagem interessante para descrever este “preenchimento de lacunas” é descrita por Howard S. Becker em seu livro *“Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais”*, onde utiliza-se da metáfora do mosaico para classificar este procedimento científico. Afirma:

“A imagem do mosaico é útil para pensarmos sobre este tipo de empreendimento científico. Cada peça acrescentada num mosaico contribui um pouco para nossa compreensão do quadro como um todo. Quando muitas peças já foram colocadas, podemos ver, mais ou menos claramente, os objetos e as pessoas que estão no quadro, e sua relação uns com os outros. Diferentes fragmentos contribuem diferentemente para nossa compreensão: alguns são úteis

por sua cor, outros porque realçam os contornos de um objeto. Nenhuma das peças tem uma função maior a cumprir; se não tivermos sua contribuição, há ainda outras maneiras para chegarmos a uma compreensão do todo.”
(BECKER, 1999, pp. 104 e 105).

Por outro lado, transportando metaforicamente a discussão aos tempos da Grécia Antiga, pretendo colocar-me, tal qual um Tucídides, diante das narrativas produzidas por meus entrevistados, que tomariam os papéis de “Homeros”. É preciso levar em conta que, no esforço da construção historiográfica, quase sempre acabamos (os historiadores) caindo no papel de Tucídides, ou seja, o de interpretar e dar uma “possível” versão dos fatos narrados. Entretanto, é importante destacar a diferença entre produzir uma interpretação e ter em mente as várias possíveis que poderiam ser produzidas, e produzir uma única versão dos fatos, “a mais racional a ser adotada”, utilizando um “material previamente selecionado”, ao qual não temos acesso, conforme Tucídides. Sendo assim, as gravações em áudio e vídeo, registro das entrevistas, da produção da performance gestual/narrativa dos entrevistados, permanecerão incólumes enquanto “obras abertas”, passíveis das mais variadas interpretações durante incontáveis anos, tal qual as narrativas homéricas tão caras à Walter Benjamin. Entretanto, nas linhas desta dissertação, ficará registrada uma das possíveis interpretações, a minha, reflexo das minhas próprias referências, experiências e preferências, assim como as narrativas serão reflexo das de meus entrevistados.

Utilizando-me não só de suas memórias, como também de fontes documentais complementares (jornais, arquivos museológicos, fotos, livros, etc.), unindo todos os vestígios e rastros micro-históricos encontrados (ou, nas palavras de Howard S. Becker, as peças do mosaico) pretendo construir novas fontes históricas (a dissertação e os registros das entrevistas), para que, futuramente, outros historiadores com interesse em aprofundar outras questões relativas ao teatro goianiense e levantadas neste trabalho possam contar com um importante ponto de partida em suas investigações.

Finalmente, trago a tona uma reflexão que, possivelmente, pode ser identificada como não aprofundada até aqui a respeito das discussões sobre a narrativa e o Narrador benjaminianos. Ela diz respeito ao desaparecimento

destes Narradores, bem como de suas narrativas, uma vez que:

“a experiência transmitida pelo relato deve ser comum ao narrador e ao ouvinte. Pressupõe, portanto, uma comunidade de vida e de discurso que o rápido desenvolvimento do capitalismo, da técnica, sobretudo, destruiu. A distância entre os grupos humanos, particularmente entre as gerações, transformou-se hoje em abismo porque as condições de vida mudam em um ritmo demasiado rápido para a capacidade humana de assimilação. Enquanto no passado o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de uma experiência que transmitia aos mais jovens, hoje ele não passa de um velho cujo discurso é inútil.” (GAGNEBIN, apud BENJAMIN, 1994, p. 10)

Ou ainda, como afirma Sílvia Borelli:

“A experiência se dilui quando no mundo moderno se esgarça a rede que protege a vida coletiva, a circularidade temporal, os discursos agregadores e a reverência dos jovens aos mais velhos (...) A ruptura na temporalidade torna impossível a troca de experiências. O passado deixa de ser referência de continuidade.” (BORELLI, 1992, p. 80)

Tendo em vista estas colocações sobre a modernidade, que poderiam praticamente inutilizar qualquer argumentação anterior em favor da utilização de narrativas como possibilidade de transmissão de conhecimentos (históricos, no caso) nos dias atuais, lanço mão de um argumento que, seguindo os passos de Ginzburg, possui um caráter duplo: como retórica e como prova. Acredito que, indo na contramão da realidade atual, já detectada e criticada por Benjamin há mais de 60 anos, meu espaço de experiências em relação ao espaço de experiências de meus entrevistados, embora distante principalmente em relação a quantidade de experiências, tem pontos interessantes em comum e, sendo assim, suas narrativas, provérbios e (por que não?) conselhos têm grandes possibilidades de encontrar receptividade em mim, estabelecendo assim a ponte que liga o passado e o presente naquilo que eles possuem de semelhança e que

pode tanto tornar úteis experiências passadas, que podem tornar-se práticas no presente, quanto as práticas presentes, que por sua analogia com aquelas podem resgatar do esquecimento as experiências passadas.

No ensaio intitulado “*Proust*”, o escritor e dramaturgo irlandês Samuel Beckett faz uma brilhante análise da obra do romancista francês Marcel Proust, principalmente ao ler nas entrelinhas de “*Em Busca do Tempo Perdido*” discussões muito apropriadas sobre o tempo e a memória. Tendo como pano de fundo os escritos de Proust, Beckett afirma:

*“Não há como fugir das horas e dos dias. Nem de amanhã nem de ontem. **Não há como fugir de ontem porque ontem nos deformou, ou foi por nós deformado.** [...] Ontem não é um marco de estrada ultrapassado, mas um dia-mante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, dentro de nós, pesado e perigoso.”*
(BECKETT, 1986. p. 9. **Grifo meu**)

O “ontem” de Proust está intrinsecamente ligado ao passado, a experiência e, porque não, a memória, através da qual o “ontem” é acessado. Ou seria o “ontem” de Beckett, uma vez que estas reflexões são encontradas com muita força na obra literária e dramática posterior do ensaísta? Mais importante do que definir a qual dos dois pertence este e outros conceitos, é reconhecer a analogia entre suas obras, num elo onde a leitura de um artista sobre a obra de outro consegue realizar importantes aproximações entre ambos, principalmente se levarmos em conta que, conforme já levantado no início deste capítulo, a obra de Proust constitui-se numa operação de memória, numa busca por analogias entre passado e presente. Conforme palavras de Beckett:

“O que é comum ao passado e ao presente é mais essencial do que cada um deles visto separadamente. [...] Mas graças a esta reduplicação a experiência é a uma só vez imaginativa e empírica, a uma só vez evocação e percepção direta, real sem ser apenas fatural, ideal sem ser meramente abstrata, o real ideal, o essencial, o extratemporal.” (BECKETT, 1986, p. 60. **Grifo meu**)

Aquilo que é comum entre passado e presente como ponte de ligação que

os une para transmitir experiências do primeiro para alguém que não as vivenciou, mas que compartilha experiências análogas ocorridas no seu próprio passado e presente, graças a seu ponto de vista que parte do mesmo campo de realizações: entre Proust e Beckett, a literatura, transmitida pelo romancista francês, através de sua obra literária, para o escritor irlandês; entre os artistas do grupo Teatro Exercício e eu, o fazer teatral, transmitido pelos meus entrevistados, com sua vasta experiência, através da narrativa de seus feitos, para mim, um ouvinte ávido, interessado e principiante no fazer artístico dominado por eles.

Outro importante fator comum a ser destacado é o de que, além de compartilharmos (eu e meus entrevistados) o fazer teatral como ponto em comum, e a história (ou antes, a memória) do teatro local sob a ótica da trajetória de um importante grupo regional ser o objeto maior desta pesquisa, compartilhamos também o mesmo local de labor artístico: a cidade de Goiânia, pano de fundo importantíssimo nesta investigação, embora, é preciso salientar, com diferenças claras de tempo e épocas de atuação na cidade, uma vez que enquanto eles já se apresentam há mais de 30 anos nos palcos goianienses, minha vida no teatro beira a um quinto disto. Ainda neste sentido, não posso deixar de citar o fato de que o personagem principal deste projeto, Hugo Zorzetti, foi um dos fundadores e professor do curso superior em Artes Cênicas onde me graduei (UFG), tendo sido, inclusive, meu professor durante mais de um ano.

Desta forma, utilizar-me de narrativas memorialísticas para elaboração deste estudo implica não apenas uma mera preferência teórica, ou uma atitude “romântica” de retorno às práticas ancestrais ou, ainda, uma tentativa de inserção de meu estudo no movimento atual de revalorização da narrativa dentro da historiografia. Esta escolha está ligada, como já demonstrado ao longo deste capítulo, intrinsecamente a outros dois fatores, quais sejam: o primeiro, a possibilidade real de acúmulo de experiências transmitidas por meus entrevistados, na extração do essencial, do extratemporal contido em suas narrativas; e, o segundo, as discussões teóricas sobre a relação entre arte e história quando do estudo da historiografia e da construção de um aparato teórico-metodológico interdisciplinar para análise de entrevistas narrativo-memorialísticas. Estas relações, como já referido, são de importância ímpar para a elaboração deste estudo, uma vez que o seu produtor (e também o

orientador deste produtor) são pesquisadores que tiveram sua formação no entrecruzamento dos estudos artísticos com os estudos humanos, com interesses profundos nos campos de estudo das interartes e interdisciplinaridades.

CAPÍTULO 3

ATO II

O ATO: O ATOR SOCIAL E A PERFORMANCE GESTUAL-IMAGÉTICA

Dentro do campo de estudos históricos denominado História Oral, existe uma discussão a respeito de qual seria o melhor recurso técnico para se coletar memórias por meio de entrevistas: o gravador, que coletaria exclusivamente a voz, as entonações e as informações fornecidas oralmente pelo entrevistado; ou a câmera de vídeo, que fornecendo os mesmos sons emitidos pelo entrevistado, demonstra também seus gestos, posturas, tiques, além das roupas que utiliza, acessórios, modo de pentear os cabelos, etc., bem como parte do ambiente onde a entrevista ocorre.

Os mais tradicionalistas, aqueles que defendem a utilização do gravador, têm um argumento bastante plausível e razoável para sua escolha: uma vez que interessa a estes historiadores e, portanto, às suas pesquisas, muito mais “o quê” o entrevistado está falando, não há necessidade de um recurso técnico que vá além disso, tornando-se supérfluo qualquer outro dado relativo ao entrevistado que não os contidos em seu discurso verbal.

Embora os historiadores que defendem a utilização do gravador têm alguma razão em seu argumento em favor deste, uma vez que se propõe a analisar exclusivamente o fluxo narrativo, as informações contidas neste fluxo e (em alguns casos) as construções narrativo-retóricas do discurso para a realização de seus estudos, esta razão se esvai quando o interesse do historiador vai além, objetivando uma análise global da entrevista, compreendendo o discurso do entrevistado num sentido mais amplo de comunicação: tanto gestual-imagético quanto narrativo-sonoro. A ênfase, então, não recairá apenas na comunicação verbal; sem deixá-la de lado, a tentativa é de

analisá-la perante o contexto da comunicação não verbal, sempre presente e concomitante, se mantendo, assim, no campo da história mas, por outro lado, buscando argumentos teóricos de outros campos científicos para análise do discurso não verbal.

A opção metodológica escolhida, nesta pesquisa, perpassa ambas as opções técnicas para registro de entrevistas. Apenas a entrevista com o principal personagem da pesquisa, Hugo Zorzetti, foi realizada em vídeo, uma vez que seu depoimento, como principal dramaturgo e diretor do grupo Teatro Exercício, é aquele que mais carecia de uma análise global para melhor compreensão do significado do trabalho deste grupo. Os demais depoimentos, embora não menos importantes, tiveram uma função muito mais introdutória e explicativa sobre os caminhos tomados pelo grupo, servindo como suporte textual e memorialístico para a análise da trajetória do Teatro Exercício.

Uma entrevista, em primeiro lugar, é um ato de comunicação, uma interação social onde, pelo menos, dois indivíduos participam: aquele que predominantemente pergunta e o outro que, por sua vez, traz as respostas. Sabemos, entretanto, que o processo comunicacional é mais complexo do que isso, como bem nos lembra Paul Ricoeur, quando diz:

“Para uma investigação existencial, a comunicação é um enigma e até mesmo um milagre. Porquê? Porque o estar junto, enquanto condição existencial da possibilidade de qualquer estrutura dialógica do discurso, surge como um modo de ultrapassar ou de superar a solidão fundamental de cada ser humano [...] A minha experiência não pode tornar-se diretamente a vossa experiência. Um acontecimento que pertence a uma corrente de consciência não pode transferir-se como tal para uma outra corrente de consciência. E, no entanto, algo se passa de mim para vocês, algo se transfere de uma esfera de vida para outra. Este algo não é a experiência enquanto experienciada, mas a sua significação. Eis o milagre.” (RICOEUR, 1976, p. 27)

Mesmo que a transmissão do significado da experiência seja o objetivo maior do ato de comunicação, não podemos olvidar o fato de que, para que a

transmissão deste significado aconteça, outras questões estão envolvidas no processo de dizer alguma coisa para alguém. Sendo assim:

*“A performance oral não é apenas um ato de dizer alguma coisa, ela é produzida por todos os diferentes atos envolvidos em dizer alguma coisa. O quê é dito é menos importante do que o dizer, uma interação que, como temos observado, envolve **propósito, energia e efeito** tanto quanto a mensagem carrega.”* (MACLEAN, 1988, p. 7.

Grifos meus)

Segundo Marie Maclean, propósito, energia e efeito estão envolvidos, no processo de transmissão da mensagem, com três tipos de atos, respectivamente: locucionário, ilocucionário e perlocucionário. Também para Paul Ricoeur, a comunicação passa por esses três principais atos de linguagem: o ato locucionário, ligado ao significado do que dizemos, ao “o quê” é dito; o ato ilocucionário, ligado ao “fazer” de nossas palavras, ou seja, nas nossas intenções comunicacionais ao dizê-las, no que efetivamente fazemos com elas (uma promessa, uma ordem, um pedido, etc.); e, finalmente, o ato perlocucionário, ligado aos efeitos provocados em outrem do que dizemos, como um estímulo (dado por quem fala) que gera uma resposta (no ouvinte) no sentido comportamental (assustar, seduzir, convencer, etc.). Dentre estes, os atos ilocucionários e perlocucionários são aqueles mais ligados a uma comunicação não verbal, e, neste sentido, muito mais os segundos, pois os primeiros, enquanto fisionomias, gestos ou entonações de voz, ainda são passíveis de registros lingüísticos, mesmo que não completamente fiéis, através do uso de modos gramaticais como o indicativo e o imperativo, além de tempos verbais e termos adverbiais codificados, entre outros (RICOEUR, 1976).

Ricoeur, entretanto, vê outra diferença fundamental entre os atos ilocucionários e perlocucionários enquanto representantes da comunicação não verbal:

“A diferença entre o ilocucionário e o perlocucionário nada mais é do que a presença, no primeiro, e a ausência, no último, da intenção de produzir no ouvinte um certo ato mental, mediante o qual ele reconhecerá a minha intenção.”

(RICOEUR, 1976, p. 30)

Como aprofundarei a seguir, penso que Ricoeur, ao relegar os atos perlocucionários, ou seja, as reações do indivíduo ouvinte, para o terreno do não intencional, deixando apenas aos atos ilocucionários a tarefa de produzir intencionalmente no ouvinte aquilo que o indivíduo comunicante quer expressar, acaba por não levar em conta um certo poder de controle da situação comunicacional presente em toda interação sócio-linguística, principalmente no que se refere à transmissão de atos ilocucionários com intenções perlocucionárias previamente estabelecidas, ou seja, na produção de uma comunicação (verbal e não verbal) com interesses específicos nas reações do receptor da mensagem.

Comunicação verbal e não verbal. Pensando nestes dois tipos de meio de expressão do indivíduo, separados inicialmente para melhor compreensão (uma vez que, como sabemos, o indivíduo sempre se expressa gestualmente quando fala, e mesmo seu total silêncio e/ou imobilidade expressam algo), podemos afirmar que:

*“A expressividade do indivíduo (e, portanto, sua capacidade de dar impressão) parece envolver **duas espécies radicalmente diferentes de atividade significativa: a expressão que ele transmite e a expressão que emite**. A primeira abrange os símbolos verbais, ou seus substitutos, que ele usa propositadamente e tão só para veicular a informação que ele e os outros sabem estar ligada a esses símbolos. Esta é a comunicação no sentido tradicional e estrito. A segunda inclui uma ampla gama de ações que os outros podem considerar sintomáticas do ator, deduzindo-se que a ação foi levada a efeito por outras razões diferentes da informação assim transmitida. Como veremos, esta distinção tem apenas validade inicial. O indivíduo evidentemente transmite informação falsa intencionalmente por meio de ambos estes tipos de comunicação, o primeiro implicando em fraude, o segundo em dissimulação.”* (GOFFMAN, 2003, p. 12. **Grifo meu**)

Partindo do pressuposto que o indivíduo se expressa por estas “duas espécies de atividade significativa” (uma ligada ao seu discurso, sua oralidade; e outra a suas ações, gestos, imagem), é certo que, através delas, o indivíduo quer algo: comunicar-se. Quando na presença de outros o indivíduo se comunica e, por outro lado, gera naqueles que o vêem/ouvem uma relação promissória para com ele, pois as pessoas que acompanham suas expressões esperam que algo seja comunicado por este indivíduo que se expressa.

Anselm L. Strauss nos dá uma importante contribuição para esta discussão quando aborda o conceito de identidade:

*“O conceito de identidade é tão esquivo quanto o é o senso que toda pessoa tem de sua própria identidade pessoal. Mas, seja o que for, a identidade está associada às avaliações decisivas feitas de nós mesmos – por nós mesmos e/ou pelos outros. Toda pessoa se apresenta aos outros e a si mesma, e se vê nos espelhos dos julgamentos que eles fazem delas. **As máscaras que ela exhibe então e depois ao mundo e a seus habitantes são moldadas de acordo com o que ela consegue antecipar desses julgamentos.**” (STRAUSS, 1999, p. 29. **Grifo meu**)*

Tentando antecipar os julgamentos que os outros fazem através de seus “espelhos”, a pessoa molda sua “máscara” no momento em que se apresenta diante destes. Desta forma, as intenções que movem este “indivíduo comunicante” que se apresenta podem ser as mais variadas, mas toda comunicação voluntária traz sempre em si um caráter de tentativa de controle da situação. Desta forma, seja através da transmissão (verbal, oral) ou da emissão (gestual, visual), em ambas o indivíduo tenta, transmitir e emitir algo para que os outros pensem e, portanto, ajam, conforme seus interesses. Conforme afirma o cientista social Erving Goffman:

“Independentemente do objetivo particular que o indivíduo tenha em mente e da razão desse objetivo, será do interesse dele regular a conduta dos outros, principalmente a maneira como o tratam. Este controle é realizado principalmente através da influência sobre a definição da

*situação que os outros venham a formular. O indivíduo pode ter influência nesta definição expressando-se de tal modo que dê aos outros a espécie de impressão que os levará a agir voluntariamente de acordo com o plano que havia formulado. Assim, quando uma pessoa chega à presença de outra, existe, em geral, alguma razão que a leva a **atuar** de forma a transmitir a elas a impressão que lhe interessa transmitir.”* (GOFFMAN, 2003, pp. 13 e 14.

Grifo meu)

O verbo “atuar” surge com muita propriedade nesta última citação. Isto porque, a partir deste momento, iremos considerar qualquer tipo de interação social entre indivíduos presentes entre si (ou pelo menos visualizáveis e audíveis entre si) como uma “performance”, não no sentido comumente atribuído a expressão (artístico, teatral, espetacular), mas num sentido um pouco mais amplo, levando em conta múltiplas manifestações, tais como rituais, teatro, dança, esportes, jogos, drama social e vários tipos de relações entre pessoas, considerando que estes exemplos mantêm entre si certos padrões que podem leva-los a ser classificados sobre o título de performance (SCHECHNER, 1997).

Embora tendo em mente todos os tipos de manifestações presentes sobre a denominação de performance, não tentarei demonstrar as relações que todos os exemplos acima estabelecem entre si. Irei me aprofundar apenas nos modelos e padrões estabelecidos entre as manifestações de caráter teatral e aquelas ligadas ao ato de comunicação do indivíduo, seja através de suas expressões transmitidas (de natureza verbal) ou das emitidas (de natureza não-verbal). Tratarei com mais ênfase das expressões emitidas, uma vez que estas são as que mais se aproximam de um caráter teatral e contextual, além de, presumivelmente, não-intencionais (ou, pelo menos, menos controláveis).

Esta opção teórica foi feita após o contato com alguns estudos de cientistas sociais que aplicam modelos retirados das artes dramáticas ao estudo de comportamentos sociais (sobretudo o livro do sociólogo Erving Goffman, “*A Representação do Eu na Vida Cotidiana*”, mas também “*Espelhos e Máscaras*”, de Anselm L. Strauss e “*Performance: a critical introduction*” de Marvin Carlson), e pareceu (a mim e a meu orientador) bastante apropriada para um egresso do

curso de Artes, buscando uma formação interdisciplinar junto ao campo de estudos históricos, principalmente através de estudos que propiciem importantes aproximações entre ciências humanas e Arte, além, é claro, de configurar-se como uma linha diversa da convencional no campo de estudos da História Oral: aproveitando e justificando o uso de todos os recursos e possibilidades das entrevistas registradas através de câmera de vídeo.

Mesmo que, como citado acima, aja neste capítulo o levantamento de algumas teorias que relacionam as experiências sociais (cotidianas) com as artísticas (estéticas), é necessário salientar que se trata de um recorte bem específico sobre estas, uma vez que é grande o número de autores que exploram esta temática. Dentre eles, alguns entre os mais utilizados para estudos deste caráter são Richard Schechner, Paul Zumthor, ou, ainda, o filósofo norte-americano John Dewey, que em seu ensaio *“Arte como Experiência”*, procura ligar estreitamente a experiência estética à experiência ordinária, defendendo que:

“Não existe [...] uma diferença radical entre a experiência comum e a experiência estética; qualquer experiência pode tornar-se estética se, em vez de ser interrompida e abandonada (como continuamente acontece), for prosseguida e levada a termo.” (PERNIOLA, 1998, p. 125)

Além disso, a narrativa oral ou, antes, a performance oral, possui vários pontos em comum com a performance artística, teatral. Como afirma Marie Maclean:

*“A narração oral, por exemplo, envolve um estoque de motivações, formulas, e tradições retóricas as quais são trazidas à tona para produzir **um texto performático**, para usar um termo teatral. A estabilidade textual, tal com no teatro, é fornecida tanto pelas demandas da audiência quanto pela memória do narrador.”* (MACLEAN, 1988, p. 2.

Grifo meu)

Como já citado, o ator social possui, através de suas expressões transmitidas, um controle melhor destas ou, no mínimo, uma aparência deste melhor controle. Ele sabe que, por outro lado, suas expressões emitidas não

aparentam estar tão subjugadas a este mesmo controle. Assim, as pessoas que observam o indivíduo podem avaliar o grau de sinceridade ou não de suas palavras através do que este comunica através de seus gestos, ou, em outras palavras:

“procurarão avaliar os aspectos mais controláveis do comportamento por meio dos menos controláveis”.
(GOFFMAN, 2003, p. 16)

Com este dado em mãos, muitas vezes, os atores sociais podem agir tentando controlar ao máximo também suas expressões emitidas, de maneira a dar a impressão que deseja aos outros através das possibilidades de seu comportamento gestual. Entretanto, é importante acrescentar que, nesta espécie de “jogo comunicacional”, o observador quase sempre levará vantagem sobre o ator, uma vez que a capacidade de penetrar nos esforços dramáticos deste ator em geral é mais desenvolvida do que a capacidade deste em manipular calculadamente seu próprio comportamento (GOFFMAN, 2003).

Esta vantagem por parte do observador, entretanto, não adquire status de pressuposto para que o ator que se expressa tenha obrigatoriamente um compromisso com a verdade, com a sinceridade de seu ato. Sendo assim, podemos então ter dois tipos de comportamento por parte do ator em relação à sua representação: um sincero, totalmente compenetrado em seu próprio número, convencido de que a impressão de realidade que encena é a verdadeira realidade; e, no outro extremo, um comportamento cínico, onde o indivíduo não crê em sua própria atuação e não se interessa em última análise pelo que seu público acredita (GOFFMAN, 2003).

Entretanto, faço aqui esta distinção não com o objetivo de, quando da análise da entrevista registrada, classificar meu entrevistado como sincero ou cínico, não só para evitar cometer qualquer injustiça, mas também porque não é esse o objetivo desta análise. No mundo social, não temos como provar através de aparelhos tecnologicamente sofisticados a “verdade” sobre os fatos, no sentido que esta palavra toma quando do estudo das ciências “duras”. Sendo assim, em sociedade, acabamos por agir através de inferências. Em outras palavras: eu acredito no meu entrevistado, por um lado, e ele confia a mim suas memórias, por outro, e este elo de confiança será mantido a menos que algo

venha a perturbá-lo. Conforme indicou William I. Thomas:

“É também sumamente importante que compreendamos que, na verdade, na existência quotidiana, não dirigimos nossas vidas, tomamos nossas decisões ou alcançamos metas, nem de maneira estatística nem de maneira científica. Vivemos de inferências. Suponhamos que eu seja, por exemplo, seu hóspede. O senhor não sabe, nem pode determinar cientificamente se vou roubar seu dinheiro ou seus talheres. Mas, por inferência, não farei tais coisas e, por inferência, o senhor me receberá como hóspede.”
(THOMAS, apud GOFFMAN, 2003, p. 13)

Outra informação importante é que, em geral, nas performances sociais, há um pêndulo que, por vezes, encontra-se mais ao lado da sinceridade e, em outros momentos, aproxima-se mais do cinismo, o que, pelo menos a mim, desestimula qualquer tentativa de classificação global de uma performance social durante uma entrevista como sincera ou cínica, pois em todas há momentos em que o ator acredita mais ou menos em sua atuação.

Por outro lado, interessa-me mais como pesquisador os meios pelos quais este ator desenvolve sua representação de verdade, suas expressões, gestos, entonações, pausas, mudanças de postura, de humor, de tom, ou seja, tudo aquilo que configura sua atuação e a aproxima de uma performance teatral, e não qualquer julgamento sobre sua sinceridade ou cinismo. Atuando sincera ou cinicamente, este ator precisará de recursos muito semelhantes para causar uma impressão de verdade, e são estes recursos que pretendo analisar. Conforme afirma Goffman:

*“embora a representação oferecida por impostores e mentirosos seja de todo flagrantemente falsa, distinguindo-se a este respeito das representações comuns, **ambas são semelhantes no cuidado que seus atores deverão ter para manter a impressão criada.** [...] Quer um ator honesto deseje transmitir a verdade ou quer um desonesto deseje transmitir uma falsidade, ambos devem tomar cuidado para animar seus desempenhos com*

expressões apropriadas, excluir expressões que possam desacreditar a impressão que está sendo alimentada e tomar cuidado para evitar que a platéia atribua significados não pré-meditados.” (GOFFMAN, 2003, pp. 66 e 67. **Grifo meu**)

Sendo assim, não intento qualquer julgamento em relação a meu entrevistado no que diz respeito à sua sinceridade ou cinismo, mas sim aos meios que ele utiliza para transmitir-me impressões, criando uma representação de verdade (não importando o quanto esta representação se aproxime realmente desta inalcançável verdade que ele gostaria ou não de exprimir) mais ou menos convincente. Ou, usando alguns conceitos retirados de Carlo Ginzburg, já debatidos no capítulo anterior: pretendo dar grande importância à retórica de meu entrevistado, uma retórica não só verbal, mas também física, gestual, comportamental, uma vez que esta, ao contrário de excluir a possibilidade de prova, de conhecimento objetivo, pode ser um meio extremamente eficaz de fazê-los emergir.

Todavia, esta pesquisa traz algumas características particulares que precisam ser levadas em consideração. Uma delas diz respeito ao fato de que, como já dito anteriormente, o único entrevistado em vídeo, além de “ator social”, pode ser considerado também um “ator profissional”, uma vez que possui vasta experiência como ator e diretor de teatro. Surge então uma questão: até que ponto deve-se analisar as entrevistas concedidas por aqueles que, como profissionais de teatro, possuem maior domínio de sua performance verbal e gestual, como uma performance mais artística e, sendo assim, menos social (no sentido de natural, espontânea)?

A resposta para essa questão não possui grandes mistérios, uma vez que está ligada ao foco do projeto e, portanto, da análise das performances. Levando em conta que, como já dito anteriormente, não será feito nenhum julgamento sobre o grau de cinismo ou sinceridade do entrevistado e, sendo assim, este grau não terá predomínio no momento da análise, o nível de domínio da performance que o “ator social” possui pouco irá interferir na interpretação feita por mim de sua entrevista, uma vez que o que realmente será analisado serão as técnicas interpretativas, a retórica do entrevistado; estas, tomadas como serão, não serão

distinguidas entre conscientes (portanto, controláveis) e inconscientes (ou não controláveis), mas apenas analisadas enquanto expressão, comunicação não-verbal.

Outra característica peculiar nesta pesquisa leva em conta o fato de que a situação de entrevista gera algumas particularidades muito interessantes do ponto de vista da análise de performance social – uma delas, como referido no parágrafo anterior, é a consciência do registro que está sendo feito das informações que transmite e emite. Esta consciência, possivelmente, pode ter acarretado neste ator social uma maior preocupação em relação a seu comportamento durante esta interação social e, conseqüentemente, até uma possível preparação prévia mais elaborada para esta interação, visto que a entrevista foi marcada com alguns dias de antecedência. Sendo assim, este ator teve tempo suficiente para preparar um “personagem” adequado, selecionar o texto, maneiras de falá-lo, poses... enfim, teve a possibilidade de pensar e conceber melhor sua performance, mesmo que, por outro lado, possa até realmente não ter pré-estabelecido nada. De qualquer maneira, o controle sobre aquilo que foi dito por parte do entrevistado se tornou ainda maior que numa situação não previamente conhecida de interação social, o que atribui maior valor ainda a uma análise do “como” foram expressas suas memórias, ou seja, do aspecto menos controlável de sua comunicação: seu aparato gestual-imagético.

Durante uma entrevista, ocorre um duplo processo de representação: o que efetua o entrevistado para ir construindo seu personagem frente ao entrevistador, e o que os investigadores fazem ao observar este personagem que se apresenta durante a entrevista (DÍAZ, 1999). No caso específico de minha pesquisa, a postura (e, portanto, o personagem) a ser adotada por mim frente ao entrevistado no momento da entrevista é de total confiança frente às suas informações, como já explicado anteriormente, com base em inferências. Num segundo momento, quando da revisão da entrevista em vídeo e interpretação de seus pormenores, é que entrará em cena todo este aparato teórico-metodológico, através do qual tentarei estabelecer uma crítica a performance gestual e narrativa do ator social entrevistado.

No que diz respeito a meu entrevistado, devemos nos lembrar que, numa entrevista, como em toda interação social, o ator se expressará, como já dito,

através da emissão e transmissão de informações. Entretanto, ao analisarmos seus enunciados verbais, na referência semântica, não são exatamente os enunciados que tem um sentido ou significam, mas antes os próprios produtores destes enunciados que querem dizer isto ou aquilo, que querem utilizar uma expressão neste ou naquele sentido: mais um argumento a favor da importância de se analisar não só a comunicação por ele transmitida, mas também aquela por ele emitida (DÍAZ, 1999).

Além disso, a situação de entrevista reforça no ator social a necessidade da utilização de seu “eu socializado”, em detrimento a seu “eu humano”. Conforme explica Goffman:

*“A coerência expressiva exigida nas representações põe em destaque uma decisiva discrepância entre nosso **eu demasiado humano e nosso eu socializado**. Como seres humanos somos, presumivelmente, criaturas com impulsos variáveis, com estados de espírito e energias que mudam de um momento para outro. Quando porém nos revestimos de caráter de **personagens em face de um público**, não devemos estar sujeitos a altos e baixos. [...] Espera-se que haja uma certa burocratização do espírito, a fim de que possamos inspirar a confiança de executar uma representação perfeitamente homogênea a todo tempo.”*
(GOFFMAN, 2003, p. 58. **Grifos meus**)

Levando adiante a questão de se revestir de “personagens em face de um público”, Anselm L. Strauss nos dá outra importante pista para a análise de interações sociais, começando com aquelas onde os atores sociais assumem papéis institucionais

*“qualquer homem que age como um representante institucional pode atuar durante qualquer interação, ou fase interacional, **em vários papéis** institucionais diferentes: por exemplo, como médico, como oculista, como chefe de clínica, como um veterano do hospital, como membro da direção do hospital. Saber em qual tipo de **status** entre os muitos possíveis ele está atuando depende de muitas*

sutilezas do que é dito, por quem, em que contexto, como e em que seqüência.”

em seguida, levando a discussão adiante:

“Como se a pintura institucional não estivesse suficientemente complicada, é bastante comum a possibilidade de dois atores estarem atuando com base em status entendidos de maneira diferente.”

e exemplificando:

“Um homem pode assumir que é um médico falando com outro médico, enquanto o outro está atuando como um negro em frente de um branco.” (STRAUSS, 1999, p. 86.

Grifos meus)

Desta maneira, é de fundamental valor a tentativa de reconhecimento do “status” que a pessoa está assumindo durante a interação social, mesmo porque, conforme nos explica Strauss, esse status possui um caráter de mobilidade, pois:

“as pessoas recebem sanção por serem diferentes durante períodos diferentes. Durante uma celebração a pessoa age como um celebrante; durante um interrogatório policial ela age como acusado, como acusador ou como testemunha. Um status [...] tem a probabilidade de transformar-se tanto num modo de ser quanto num modo de agir.”

(STRAUSS, 1999, p. 128. **Grifo meu)**

Com todas estas informações (e mais algumas a ser melhor exploradas no corpo do texto de análise das entrevistas), posso partir para o tão esperado início da interpretação das performances gestuais e narrativas produzidas pelos atores sociais entrevistados, e a junção entre Palavra e Ato em suas entrevistas-performances.

CAPÍTULO 4

ATO III

TEATRO EXERCÍCIO: UM EXERCÍCIO DE EXPRESSÃO DE SEU MEIO

O nascedouro do Teatro Exercício se dá numa época de extrema repressão política por parte do regime militar não só em Goiás, como em todo Brasil. Como nos conta Hugo Zorzetti:

“Isso foi na década de 70, **a gente estava vivendo as agruras da Ditadura Militar, a coisa tava praticamente degradingolada aqui em Goiás**, e Goiás foi uma das grandes resistências que houve a Ditadura, a guerrilha [do Araguaia] aqui muito próxima, os estudantes muito engajados, raro o estudante aí da política estudantil que não tivesse o seu nome já sublinhado várias vezes aí nos cartões do DOPS e tal, **então a gente vivia muito policiado, não era brincadeira, a neurose campeava, porque reuniam-se 3, 4 pessoas a gente tinha certeza que um era um olheiro, era uma inquisição, Goiás viveu tempos terríveis, e a gente via sempre colegas desaparecendo, professores desaparecendo, o regime de boca fechada, entende**, mas muita atividade subterrânea.” (ZORZETTI, 2007. **Grifos meus**)

A expressão de Hugo, quando do momento do primeiro trecho grifado da citação, denota toda a angústia pela lembrança das dificuldades da época: o choque com a cidade enquanto ameaça, selva de perigos. As mãos se esfregam nervosamente, o cenho torna-se cerrado e a voz ganha ares de narrativa dramática (imagem 1). No trecho a seguir, sem grifo, Hugo torna-se saudosista,

assumindo o status de membro da resistência à Ditadura e falando com muito orgulho dos estudantes, da política estudantil (à qual, como veremos adiante, Hugo sempre esteve extremamente ligado). É o ar de quem venceu, onde tantos caíram, e, hoje pode contar sua experiência (imagem 2). O segundo trecho grifado é uma retomada do tom do primeiro, mas sem tanta carga dramática, assumindo um ar mais descritivo e distanciado em relação a situação narrada, sem perder, entretanto, a carga de seriedade em relação ao assunto, destacando palavras como “neurose” e “tempos terríveis” – que denotam uma preocupação constante, à época, com o outro, com os perigos que podem estar ocultos nas pessoas a volta: manter os sentidos atentos, o intelecto em constante observação, era condição de *sine qua non* de sobrevivência (intelectual e física). O último trecho da citação, sem grifo, é onde Hugo novamente retoma o tom nostálgico, inclusive com um meio sorriso nos lábios, assumindo novamente o status de membro participante desta “atividade subterrânea”, palavras estas que, inclusive, são acompanhadas por um gesto com a mão direita denotando algo escondido, obscuro, reforçando a idéia de subterrâneo (imagem 3).

Hugo, então, já era professor, e sua relação enquanto artista para com a cidade se dava, principalmente, através do trabalho que realizava com estudantes, seus alunos secundaristas (tanto no Colégio Universitário, COLU, quanto no colégio Lyceu de Goiânia), ou seus companheiros universitários (no DCE da Universidade Federal de Goiás). O trabalho teatral com os estudantes do DCE, que se iniciou por volta de 1968, 69, um pouco anteriormente à experiência nos colégios secundaristas, estava extremamente ligado a luta política contra a Ditadura em Goiás. Conforme nos conta o próprio Zorzetti:

“eu fui convidado pra prestar os meus serviços para um grupo de pessoas interessadas em Arte, na verdade eram oriundos de um exercício, de um esforço político que tinha ligado ao DCE, mas não é o DCE oficial da Universidade



Imagem 1 (Primeira fita – 9:26)



Imagem 2 (Primeira fita – 9:49)



Imagem 3 (Primeira fita – 10:21)

*Federal de Goiás, porque esse era muito visado, então criou-se um caixa 2, entendeu como que é, e essas pessoas militavam dentro da Universidade, algumas assim de cara aberta mesmo, eram... semana sim, semana não estavam presos, foram perseguidos, torturados, teve gente que teve que sair correndo, teve gente que morreu, então eu fui instado, convidado a criar junto com eles o Teatro Universitário” (ZORZETTI, 2007. **Grifo meu**)*

O trecho grifado, onde Hugo se refere ao “caixa 2”, guarda grande semelhança com o trecho anteriormente referido onde fala sobre “atividade subterrânea”, inclusive perfazendo um gesto com a mão direita praticamente idêntico àquele outro momento. Na época citada, Hugo já havia tido algumas experiências com teatro em Goiânia de uma forma mais amadora, ao longo da década de 60, e por esta militância acabou sendo convidado a participar do grupo de Teatro Universitário. Entretanto, mesmo com o grupo de Teatro Universitário ligado a estudantes deste chamado “caixa 2” do DCE, com uma atividade um tanto quanto subterrânea, o teatro praticado por estes estudantes parecia atrair uma certa atenção da cidade, segundo depoimento de Venerando Ribeiro, um dos participantes do grupo à época, :

“a gente conseguiu fazer alguma coisa que tinha público, a gente o dia que ia apresentar no DCE tinha público, a gente lotava o DCE, de estudantes, de pessoas mesmo da família, a família vai lá aplaudir também, mas as vezes que a gente fez no DCE sempre tinha público” (RIBEIRO, 2007)

O DCE, segundo nos conta Venerando Ribeiro, e também o próprio Hugo, era uma espécie de salão de festas, onde inclusive eram realizados famosos bailes à época, além de shows e apresentações culturais. Para os membros do Teatro Universitário, o DCE era palco de idéias, frente de defesa de suas ideologias, praça de luta artística e intelectual. Atualmente, é uma praça com árvores e flores. Homenagem às lutas que se foram e aos mortos que ficaram? Talvez... mas trata-se hoje de um monumento de memória, existente apenas através da fala daqueles que ali viveram seus momentos de lazer ou de labuta. Como nas palavras de Hugo, num primeiro momento nostálgicas, ao final, sem

saudade alguma:

“É o DCE... lugar de muitas boas lembranças e de lembranças ruins também” (ZORZETTI, 2007)

Entretanto, foi da experiência com os estudantes secundaristas, através do grupo TESE (Teatro Experimental do Estudante Secundarista), conforme nos conta Hugo, que surgiu o nascedouro do grupo Teatro Exercício, inclusive dali saindo grande parte dos membros do futuro grupo. O grupo TESE, que inicialmente ensaiava no COLU, depois foi transferido para o Lyceu de Goiânia por conta de uma reforma educacional entre os dois colégios ocorrida na época, a qual separava as aulas de maneira que o Colégio Universitário ficasse a cargo de ministrar apenas matérias científicas (física, química, biologia, etc.), enquanto ao Colégio Lyceu coube as matérias humanas (português, literatura, história, etc). Hugo, professor de português e literatura, foi transferido para o Lyceu, juntamente com seu grupo de atores-estudantes, uma mudança um tanto quanto traumática, uma vez que, conforme nos conta Nilton Rodrigues:

“Pra nós que éramos alunos do COLU, um colégio novo que não tinha sequer... não tinha muro, não tinha... só passou a ter uniforme do terceiro ano em diante, uma escola que abriu pra ser padrão, pra criar alunos que dali iriam pra Universidade sem precisar passar por cursinhos [...] respirava-se no Colu um ar mais... mais democrático eu diria. Quando nós chegamos e fomos ter aula no Lyceu a gente estranhou aquela coisa de bedel no corredor, neguinho na portaria olhando crachá, pra ver se você é aluno, se você vai pra lá ou se vai pra cá, aquilo pra nós do COLU foi uma coisa meio estranha.” (RODRIGUES, 2007)

O choque com a repressão, entretanto, foi além do simples estranhamento pela mudança de ares. No Lyceu, em 73, o grupo TESE, por sua atividade teatral sempre pendendo pra questões de ordem política (até pelo relacionamento que Hugo mantinha com os estudantes do DCE), logo foi envolvido numa trama maquiavélica, numa armação engenhosa por parte da diretoria para que fossem impedidos os ensaios no colégio. A repressão se fez presente concretamente, acusando os alunos e professores envolvidos no TESE de realizarem bacanais,

regrados a sexo e drogas, no auditório do colégio, durante os ensaios, e alegando, inclusive, que tinham fotografias documentais para comprovar as acusações (fotografias que, entretanto, nunca foram reveladas aos acusados). Nenhuma chance de defesa foi dada ao grupo que, por outro lado, não se deu por vencido, transferindo seus ensaios para uma oficina mecânica, cujo proprietário era o pai de uma das atrizes do grupo, e posteriormente, embaixo de uma mangueira, no quintal da casa de outra atriz, Terezinha Fernandes, que inclusive integrou, posteriormente, o elenco principal do Teatro Exercício por muitos anos (RODRIGUES, 2007).

Após a saída do colégio Lyceu o grupo TESE passou a chamar-se grupo Caos. Segundo as palavras de Zorzetti:

“aí nos levaram a sair da escola com o grupo de teatro e fundar o grupo Caos, e o grupo Caos foi justamente em função das circunstâncias (ZORZETTI, 2007. Grifo meu).

Com movimentos circulares e aleatórios com os braços, Hugo, neste trecho da entrevista, consegue enfatizar e demonstrar claramente a que “caos” ele se referia: falsas acusações, sem provas e sem direito de defesa aos acusados. Após algum tempo de ensaio, a montagem realizada pelo grupo Caos foi de um texto do próprio Hugo Zorzetti, intitulado “A Dança Esquálida”. Conforme nos conta Nilton Rodrigues a respeito deste espetáculo:

“era uma peça interessante, era uma peça... nessa época o Hugo escrevia uns textos neo-simbolistas, em que ele trabalhava muito com simbologia, e nessa peça era o seguinte: amanhecia numa praça dois homens presos por uma algema um no outro, um morto e outro desmemoriado, e essa situação incomodava as pessoas, os transeuntes, e havia aquela... “quem são essas pessoas, o que elas estão querendo?” E começavam a entrevistar o indivíduo, e ele ia tendo lapsos de memória, ele ia... ia falando e isso ia ligando, é... tentando descobrir quem era aquela pessoa. Isso levava a uma... reflexão sobre o momento muito confuso que nós vivíamos no Brasil, sabe em que você não

*tinha... não sabia pra onde ia, não sabia se tava ou não tava com alguém atrelado a você te vigiando, te acompanhando, um peso morto que você carregava o tempo inteiro ou não.” (RODRIGUES, 2007. **Grifos meus**)*

Conforme podemos inferir da descrição de Nilton Rodrigues a respeito do espetáculo, o recurso metafórico se fazia presente com muita força neste texto, mesmo porque viviam uma impossibilidade de criticar o sistema de forma direta. O momento confuso, o caos, não era só no Brasil, no macro-contexto, mas muito concretamente no micro-contexto, pois o próprio grupo também “não sabia pra onde ia”, com seus ensaios suspensos em seu próprio colégio sem maiores explicações ou, pelo menos, sem motivos reais. Aliás, a questão da ausência (ou presença) de locais apropriados para ensaios dentro da cidade é algo que acompanha a trajetória do grupo Exercício e que, inclusive, como veremos adiante, interferiu diretamente em sua produção artística. Antes de entrar nestes pormenores, vale acompanhar a descrição, um tanto quanto geográfica, de Nilton Rodrigues a respeito do nascimento efetivo do Teatro Exercício:

“Mas o grupo Exercício, que nasceu numa reunião num terreno do meu pai lá no Bairro Capuava, debaixo de uma mangueira numa manhã de domingo, a gente marcou pra reunir, não tinha ônibus, falei “vamo ali pro... meu pai tem um terreno ali, vamo embora pra lá”, aí nos sentamos no chão e discutimos qual seria o perfil do grupo, como a gente atuaria, que peças montaríamos e definimos inclusive que o nome seria Exercício nessa... num domingo lá nessa chácara, sabe, um terreno de 2.000 metros que a gente chamava de chácara na beira de um córrego lá.” (RODRIGUES, 2007)

Podemos perceber que, a época, Goiânia tratava-se de uma cidade ainda numa fase de transição rural para urbana, uma metrópole crescendo desordenadamente, de forma que enquanto nas regiões mais centrais a especulação imobiliária matinha (e ainda hoje, mantém) vários terrenos sem utilização, as periferias, longínquas, eram compostas predominantemente por chácaras, fazendas, etc. A descrição de Hugo Zorzetti sobre o surgimento do

Teatro Exercício trilha outra vereda:

*“Essas figuras que formavam, esses alunos e professores também que formavam o grupo Caos, com o desenvolvimento dos trabalhos, esse grupo foi selecionando, os alunos, aqueles que estavam mais ali pela oportunidade de aprender alguma coisa, de fazer alguma coisa, logo era vestibular, não sei o quê, ficaram só os interessados, **houve um coador ali e ficaram só as pessoas envolvidas com teatro e envolvidas ideologicamente com teatro**, eu posso citar alguns nomes, o Gotyschalk Fraga que hoje está no Rio de Janeiro, é uma figura... desenvolve um grande trabalho no Rio, lá na favela, no Vidigal, Terezinha Fernandes que está em Curitiba, foi Presidente do Sindicato dos Atores lá em Curitiba, quem mais... o Nilton Rodrigues, foi inclusive professor lá na Faculdade, e tem alguns outros cujo o nome agora eu não vou me lembrar, mas eram... eram vários. **Resolvemos então singrar esse caminho do teatro mais politizado, nasceu então o Teatro Exercício, eu nem sei esse nome quem foi que deu, eu não sei como é que deu, nós saímos do Caos, que já não tinha mais o porquê desse Caos, era uma provocação de momento, e criamos o Teatro Exercício** (ZORZETTI, 2007. **Grifos meus**)*

Hugo enfatiza as palavras “só as pessoas”, não só com a voz, mas com um gesto com a mão direita, com o polegar ligado ao dedo indicador (como um sinal de “ok”), balançando-a para trás e para frente, num gesto que demonstra especificidade, ou seja, a especificidade destas pessoas que continuaram no grupo (imagem 4). Na palavra “envolvidas”, a mesma mão faz um gesto circular, subindo em direção a seu rosto fechada e, em seguida, fazendo um mergulho para baixo e abrindo-se, enfatizando o quanto as pessoas que continuaram no Teatro Exercício de fato estavam “envolvidas com teatro”, mergulhadas no processo político-ideológico e artístico (imagem 5). Em seguida, completa, como explicando a ênfase anterior, usando as palavras “ideologicamente envolvidas

com teatro”, nos remetendo ao trecho acima transcrito da entrevista com Nilton Rodrigues, onde este conta sobre as discussões que houveram quando do momento da fundação do Teatro Exercício, sobre o perfil do grupo, como atuariam, etc. Logo em seguida, Hugo cita o próprio Nilton, colocando-o dentro do grupo de pessoas, segundo ele, “ideologicamente envolvidas com teatro”, e que continuaram os trabalhos dentro do Teatro Exercício. No segundo trecho grifado na citação acima, Hugo se utiliza das palavras “teatro mais politizado” como que repetindo a ênfase anterior já dada, e logo em seguida, no trecho “eu nem sei esse nome quem foi que deu, eu não sei como é que deu”, demonstra não recordar-se da reunião narrada por Nilton Rodrigues, deixando isso mais claro com um repetido movimento negativo de cabeça e com a mão direita aberta efetuando um gesto giratório, como que a informar-nos que esta informação já se encontra perdida nos becos de sua memória (imagem 6).

Em seguida, na entrevista, Hugo começa a relatar uma experiência fundamental, iniciada pelo Teatro Exercício, e primeiramente por ele, para entendermos a importância deste grupo dentro do meio onde atua, ou seja, a cidade de Goiânia, e todas as relações político-artísticas advindas desta experiência. Diz ele:

...”e logo, até por coincidência, eu fui convidado a trabalhar na superintendência de ações culturais. A cultura... na época nós não tínhamos uma secretaria de cultura, nenhum órgão de governo que se atesse (sic) apenas a política cultural. Que se ativesse, aliás, a política cultural. Nós tivemos... nós tínhamos uma superintendência ligada a educação, então era Secretaria de Educação e Cultura, e a cultura se perdia dentro da educação... [...] Convidaram o



Imagem 4 (Primeira fita – 28:30)



Imagem 5 (Primeira fita – 28:32)



Imagem 6 (Primeira fita – 29:16)

*professor Aldair Aires pra dirigir a superintendência de cultura, que era dentro da Secretaria de Educação, o órgão responsável pela política cultural. O Aldair era um... egresso da labuta teatral, um intelectual, estudioso e tal, e resolveu peitar a situação. “Não, eu vou transformar essa pequena semente aqui de cultura numa coisa, num projeto e tal!”, aí me convidou pra dirigir o Instituto Goiano de Teatro [...]. Aí eu disse: **“Aldair, nós vamos... só podemos fazer um trabalho bom aqui dentro se nos cercarmos de pessoas interessantes!”** (ZORZETTI, 2007. **Grifo Meu**)*

A palavra “cercarmos”, dentro do trecho grifado, é acompanhada por um gesto circular executado com a mão direita aberta, não apenas enfatizando o cercar, mas dando uma pista clara de quem seriam estas “pessoas interessantes”, que inclusive já cercavam o diretor: é o início da entrada do grupo de Teatro Exercício, pelo menos de seus principais membros, no sistema governamental. Antes de nos alongarmos nesta questão, vale a pena levantar outra, de fundamental importância dentro da trajetória do grupo. Até aquele momento, o Teatro Exercício vivia uma via-sacra sem fim pela cidade em busca de locais para ensaio. Um grupo de artistas sem lugar na cidade, ou, antes, vagando de lugar em lugar, como nos conta Nilton Rodrigues:

“A gente ensaiava às vezes na casa de alguém, durante muito tempo a gente ensaiava na minha casa, na casa do Hugo, o Odilon era... morava num barracão, a gente ensaiou muitas vezes no barracão do Odilon, na casa dele...” (RODRIGUES, 2007)

Nas palavras de Ilson Araújo, podemos perceber um pouco mais o quanto o problema da falta de espaços vai além do grupo Exercício:

“em Goiás os grupos não têm um espaço, ninguém tem espaço, então você monta espetáculo, você ensaia nas casas, você ensaia nos lugares, cada um, ou na casa ou

arranja um espaçozinho, ou nos centros comunitários, não sei, você não tem um espaço.” (ARAÚJO, 2007)

Assim, os artistas teatrais em Goiás (lembrando que, principalmente à época pesquisada, as pessoas – e principalmente os artistas – referiam-se muito a Goiás falando, na verdade, sobre Goiânia, uma vez que esta era a principal responsável pelo movimento artístico e cultural do Estado) e, no caso específico, aqueles ligados ao grupo Teatro Exercício fazem do lugar, da casa, da residência, o espaço público para ensaios. Ao contrário do *flâuner* baudelariano, para o qual

“é um prazer imenso decidir morar na massa, no ondulante... Estar fora de casa; e, no entanto, se sentir em casa em toda parte;” (BENJAMIN, 1989, p. 221)

os artistas do Exercício levavam, muitas vezes, o todo para suas casas, e estas deviam, enquanto palcos teatrais, transformar-se em “toda parte”, conforme as necessidades de cada encenação. Castelos, praças, favelas, toda a sorte de lugares dentro do quintal de uma residência, na imaginação daqueles atores: é a invasão do não-lugar (ou antes, do “qualquer lugar”) sobre o lugar ou, melhor dizendo, da ficção sobre a realidade – a derrocada final de Hermes, escancarando as portas para fazer de Héstia escrava e prisioneira da necessidade artística.

Entretanto, esta realidade começou a transformar-se com a entrada de Hugo Zorzetti para a direção do Instituto Goiano de Teatro. Como veremos, este passo inicial levou, em pouco tempo, o grupo Exercício a conseguir um espaço apropriado para seus ensaios, para ensaios de outros grupos (pois também cediam o espaço) e, também, para apresentações de suas montagens. Porém, antes desta importante mudança, altamente impulsionadora para as produções artísticas do grupo, ocorreu um fato merecedor de destaque, vinculado também a questão dos espaços para apresentações e ensaios em Goiânia: a reforma e adequação do Cine-Teatro Goiânia, que passou a ser Teatro Goiânia.

Conforme nos relata Mauri de Castro:

“o superintendente de cultura, que era Aldair Aires, que é uma pessoa muito importante, principalmente para o advento do Teatro Goiânia [...] nessa superintendência

trabalhava o Hugo Zorzetti, e eu sei que o Governo era o Governo do Irapuan [Costa Junior], a primeira dama, Lúcia Vânia, estava querendo reformar o Cine Goiânia pra virar teatro, e o Aldair sugeriu que se selecionasse 12, 12 pessoas de Goiás pra ir fazer um curso em algum lugar do Brasil [...] então foram 2 pra cada área, 2 para direção, foi Hugo Zorzetti e o Zé Reinaldo, 2 pra iluminação, 2 pra cenotécnica, 2 pra dança, [...]e eu fui selecionado entre todos os atores goianos, eu e Terezinha Fernandes [...] então eu conheci o Hugo Zorzetti dentro do ônibus, eu nem conhecia Goiânia, já... e a cidade escolhida foi Curitiba, Teatro Guaíra, então cada um ia fazer cursos durante o ano de 76 pra poder assumir o Teatro Goiânia, essa equipe de 12 pessoas ia assumir o Teatro Goiânia.” (CASTRO, 2007)

O artista local, então, é enviado a um centro de excelência técnica, de referência nacional, para apropriar-se dos conhecimentos “estrangeiros” e retornar a terra natal com o respaldo de uma formação artística, prática que perpassa a trajetória das artes brasileiras como um todo, a da internacionalização, da busca de experiências fora do contexto regional, como, por exemplo, com muitos de nossos melhores pintores e artistas plásticos dos séculos passados viajando até a Europa para ingressar nas Escolas de Belas-Artes mais importantes do mundo, buscando a legitimação de seu fazer artístico em outro território que não o seu para, retornando a este, obter o respeito e a admiração de seus conterrâneos. Por outro lado, entretanto, não podemos deixar de reconhecer que, ao transportar as experiências adquiridas em outro contexto para sua realidade local, o artista-viajante as desloca de suas referências originais, regionalizando o estrangeiro, mesclando as características da arte produzida em sua terra com os instrumentos adquiridos fora de suas fronteiras – trazendo o universal para o particular.

Para nos situarmos melhor em relação a importância da transformação do Cine-Teatro Goiânia em Teatro Goiânia, faço uso das palavras de Nilton Rodrigues:

“era uma espelunca [o Cine- Goiânia] caindo aos pedaços

mas a gente entrava lá e fazia milagre: pendurava lá naquele teto lá em cima, corda descia com varas de luz, montávamos toda a parafernália de... vestimenta de palco, de iluminação, de sonoplastia, e fazíamos alguns espetáculos no Cine-Goiânia [...], que era um espetáculo... era um espaço grande demais e muito mais bonito assim, muito mais glamouroso do que é hoje, uma coisa, um... palco, uma boca de cena maravilhosa, com detalhes de art decó uma coisa muito bonita, tanto a boca de cena do palco como a platéia mesmo. Eu acho que a reforma que o Irapuan [Costa Júnior, Governador do Estado à época] fez... foi um... do ponto de vista arquitetônico foi um desastre, porque descaracterizou a parte interna do teatro, que era muito bonita, que era uma belíssima peça de... art decó. Ficou aquela parte externa que ainda tá preservada, felizmente. Mas era uma aventura montar peças ali. Você tomava choque que não tinha mais tamanho, volta e meia você tava vendo nêgo (sic) desmaiado, enrolando a língua, tinha que puxar a língua do caboclo pra fora, porque era tanto fio desencapado, tanta poeira que você morria ali naquele meio.” (RODRIGUES, 2007)

Importante notarmos, mais uma vez, a questão da não preservação do patrimônio, da memória arquitetônica da cidade. Embora a reforma e adequação do Teatro Goiânia tenha sido de fundamental importância para melhorar a estrutura do teatro (que, conforme podemos perceber através da citação acima, era precária), houve uma total descaracterização do espaço interno do ambiente, transformando uma “belíssima peça de art decó” num espaço totalmente convencional, padronizado, higienizado, funcional, como é hoje: a “auditorialização” do teatro. O que antes era um lugar de memória tornou-se praticamente um não-lugar (praticamente, porque sua fachada externa permaneceu intacta) e, mais uma vez, ainda vivo em sua estrutura original apenas nas recordações daqueles que freqüentavam e utilizam o local.

De qualquer forma o advento do Teatro Goiânia, como intervenção no

espaço público pelo poder estadual, para adequá-lo e dar-lhe melhores condições de funcionamento, possibilitou que vários artistas locais pudessem ter acesso a uma formação técnica que, até então, possuíam apenas através das experiências autodidatas com a lida teatral. A reforma no espaço concreto, de argamassa, pedra e madeira, contribuindo para uma reforma humana, de aprendizado, troca de experiências, experimentação. Transformação do teatro, transformação dos “teatreiros”. Para Hugo Zorzetti, a excursão dos membros e não-membros (Mauri de Castro, por exemplo, foi como não-membro e retornou como membro) do Teatro Exercício ao Teatro Guaíra foi de fundamental importância para a formação técnica e artística do grupo. Ele conta:

*“o Teatro Exercício se viu aparelhado, junto com essa leva fui eu, que era do Teatro Exercício, o Ilsinho que mais tarde foi fazer um curso de técnica, cenotécnica e mais tarde foi cooptado pro Teatro Exercício, Mauri de Castro que já trabalhava na superintendência, e foi pra fazer um curso de ator também e passou ao Teatro Exercício, então nós tivemos lá os atores, os técnicos do Teatro Exercício tiveram lá uma excelente escola em Curitiba, até... no mínimo conviveram com os grandes técnicos brasileiros, porque o teatro Guaíra é um teatro freqüentadíssimo, não só pelas grandes companhias de Goiás, de todo Brasil, como do exterior também e tal, então eles conviveram com técnicos, os melhores técnicos do Brasil e os melhores do interior, tiveram lá uma grande formação” (ZORZETTI, 2007. **Grifo meu**)*

“O Teatro Exercício se viu aparelhado”, são palavras que Hugo destaca com um gesto unindo ambas as mãos e se aproximando mais da câmera, indo para a frente da cadeira, perfazendo primeiro um gesto que demonstra um núcleo, um grupo fechado (o Exercício) e, em seguida, abrindo as mãos, numa gestualidade que transmite uma ampliação de horizontes, uma abertura intelectual e artística possibilitada pelo aprendizado junto ao Teatro Guaíra.

Inicialmente, podemos imaginar que, neste momento, há uma ambigüidade entre a perspectiva política de esquerda do grupo Teatro Exercício e o início da

oficialização do grupo, incorporado a um sistema, num governo militar de direita, do qual inclusive sempre foi crítico. Entretanto, como veremos adiante, não será a entrada de Zorzetti e sua trupe no sistema governamental que fará com que estes artistas se tornem menos críticos às práticas e ideologias que sempre condenaram: pelo contrário, essa crítica se tornará, por vezes, até mais dura e incisiva.

Ao retornarem a Goiânia, já em 77, os membros do Teatro Exercício encontram o Teatro Goiânia em plena reforma (ou seja, com as obras atrasadas). Como a obra humana, de formação dos artistas, encontrava-se a pleno vapor, sedenta por colocar em prática toda experiência adquirida em Curitiba, decidem então partir para a montagem de um espetáculo, de autoria do próprio Hugo Zorzetti: *A Barricada*.

Nesta mesma época, Hugo vence um prêmio nacional de dramaturgia com a peça *A Barbearia* e, com o dinheiro do prêmio, compra uma kombi, equipamentos de iluminação e decide fazer uma turnê por várias cidades brasileiras com o espetáculo *A Barricada*. Sobre esta experiência, Mauri de Castro, um dos atores do elenco deste espetáculo, narra:

“E quando nós chegamos a Goiânia começamos em 77 já a montar espetáculos como A Barricada, que foi um espetáculo muito bom, que nós rodamos esse Brasil com esse espetáculo, tem o lado assim, é... muito doído dessa turnê que nós fizemos, mas era um espetáculo que tinha, que os personagens eram um ator, um dramaturgo e um cantor, e que discutia a Arte no Brasil de uma forma muito... densa e muito boa, de um discurso muito elevado, muito sofisticado em termos artísticos” (CASTRO, 2007)

O espetáculo *A Barricada* era uma dura leitura sobre a realidade artística brasileira a época e, conforme nos conta Hugo Zorzetti:

“girava em torno desse personagem, que se chamava Jordão [...] ele é um dramaturgo na sua terrinha pequenininha do interior, era muito famoso, assediado, prestigiado, ele acha que pode estender esse prestígio, essa coisa pra uma grande cidade, e leva seu afã, seu

projeto e quebra a cara, evidentemente. Quebra a cara e ele tem um homônimo [...] e por conta de uma notícia que aconteceu na cidadezinha dele, que ele estava muito bem, estava estreando filmes, etc. e tal, dois... um ator e um cantor vai (sic) procurá-lo para que ele apóie seus projetos, achando que ele... vai encontrá-lo numa favela, dormindo mal, comendo mal, entende, neurótico, entende, cheio de dores e cheio de ódios, e dá-se um embate desgraçado, ele começa a bombardear esses dois idiotas que saíram do interior, já com a sua carga de experiência...

E – De quem quebrou a cara...

H – Quebrou a cara! De decepção com política, com políticos, com cultura, com ele mesmo e, com os outros, principalmente com a humanidade” (ZORZETTI, 2007. Grifos Meus)

O espetáculo, ao abordar a temática do artista interiorano sonhando com o sucesso em um grande centro, acaba refletindo com muita propriedade a realidade local que cercava o Teatro Exercício. A posição do dramaturgo em relação a este tema torna-se muito clara, principalmente analisando sua performance na entrevista onde, no primeiro trecho grifado, quando se refere a atividade do artista interiorano em sua cidade natal, na qual era “prestigiado”, “assediado”, Hugo usa um tom de aprovação, de otimismo, demonstrando uma certa familiaridade com este artista, “dramaturgo na sua terrinha pequenininha do interior” – fala do personagem Jordão como se falasse de si mesmo. Há uma identificação do personagem Hugo com o personagem Jordão, para em seguida, ocorrer o estranhamento – ele continua com o tom familiar, aprovativo, quando discorre sobre o pensamento deste artista em levar, “estender esse prestígio” a uma grande cidade para, ao fim do trecho, selar com as palavras “e quebra a cara, evidentemente”, usando um recurso interessante, onde alimenta, com sua performance, a ilusão do artista interiorano (e faz dela também a ilusão do espectador que acompanha sua narrativa), para, ao final, jogá-la por terra, usando ainda a palavra “evidentemente” como que a dizer que, segundo seu

ponto de vista, não poderia ser de outra forma. Após esse corte, Hugo retoma o tom otimista ao narrar o quiprocó sobre os dois artistas da cidade do interior (ator e cantor) ouvindo a notícia sobre o sucesso do amigo (na verdade, o sucesso de um homônimo) e indo a procura dele no grande centro, repetindo o recurso performático utilizado anteriormente, uma vez que, em seguida, no início do segundo trecho grifado, o narrador novamente joga por terra as ilusões que ele mesmo suscita, assumindo um tom que beira a amargura, cenho carregado, transmitindo toda a dor do personagem Jordão. Esse tom é suspenso por outro breve instante, no trecho “e dá-se um embate desgraçado”, onde Hugo faz um gesto com os dois punhos cerrados na palavra “embate” (imagem 7), para em seguida abrir os braços e as mãos na palavra “desgraçado” (imagem 8), fazendo uma espécie de pausa dramática, demonstrando o peso deste embate, que fica mais claro qual é quando ele prossegue com as palavras “ele começa a bombardear esses dois idiotas que saíram do interior”, evidenciando que o embate é aquele entre, de um lado, os dois artistas que alimentam sonhos e ilusões de estrelato no grande centro, e do outro, o artista desiludido, amargurado, “com toda sua carga de experiência”, palavras com as quais Hugo retoma o tom rancoroso anterior, mantendo-o até o fim da citação (imagem 9).

Segundo palavras do próprio dramaturgo, com este espetáculo, ele queria demonstrar o quê a possibilidade de vencer num grande centro faz com o artista interiorano, o caipira, o brejeiro: acena com um sonho de sucesso, o atrai, depois morde, masca e joga fora. A escolha de um tema como este para um espetáculo, analisada junto a sua performance narrativa na entrevista em relação a este, reflete toda a preocupação do ator social com a expressão de seu meio, da realidade que o cercava, tocando fundo numa ferida aberta inclusive dentro do próprio grupo, conforme nos conta Hugo:

“Eu me via muito nessa peça, essa peça era a história nossa, menos eu porque eu nunca alimentei sonhos de ir pra fora, tanto é que nunca me envolvi, até pelos convites



Imagem 7 (Segunda fita – 07:51)



Imagem 8 (Segunda fita – 07:52)



Imagem 9 (Segunda fita – 08:10)

que eu já recebi e tal, não quero, meu projeto é Goiás e aqui vou desenvolver. Mas eu sabia que dentro do grupo, mesmo o Mauri de Castro já tinha ido pra Rede Globo, tinha feito um trabalho na Rede Globo, estava com um convite pra voltar pra fazer um trabalho [...] O... quem mais tava na peça... o Gotschalk Fraga, o Gotschalck Fraga também com convites inclusive pro exterior. Ele fez, estava fazendo, ele fez um ano ou dois anos de jornalismo na... Espanha? Não... na Argentina e tinha feito teatro por lá, e tinha alguns convites pra voltar e tal. Então era a história do Teatro Exercício que a gente estava discutindo.”
(ZORZETTI, 2007. **Grifos Meus**)

No início da citação, Hugo torna clara a metalinguagem utilizada em seu espetáculo: criava personagens para, através deles, refletir os atores. Por isso, faz uso com firme convicção das palavras “essa peça era a história nossa”, para, em seguida, se incluir fora, explicando seus porquês, e reforçando-os ainda mais no segundo trecho grifado, no qual as palavras “meu projeto é Goiás e aqui vou desenvolver” são acompanhadas por um gesto com seu braço direito, que repousa sobre a mesa do computador, batendo-o repetidas e curtas vezes nesta, como que a demonstrar (pareceu-me até que inconscientemente) qual era seu lugar, o “aqui” onde vai “desenvolver”. Continuando, ele repete o mesmo gesto nas palavras “dentro do grupo” e “mesmo o Mauri de Castro”, denotando o quanto estava presente no grupo a temática debatida na montagem. Após explanar sobre o quê, de fato, acontecia no grupo a época, que aproximava os atores dos personagens, Hugo enfatiza essa idéia no fim da citação, com “era a história do Teatro Exercício que a gente estava discutindo”, trecho no qual, ao dizer as palavras “era a história do Teatro Exercício”, perfaz um gesto com os braços, palmas das mãos para baixo como a segurar algo, fazendo movimentos circulares, demonstrando o micro-contexto a que se referia a peça: as pessoas do próprio elenco daquela montagem, que poderiam ser artistas interioranos de qualquer outro lugar do país – a discussão do local refletindo o universal, uma questão que, como veremos, se fará presente cada vez mais nas montagens de Hugo. Os atores de seu elenco, em *A Barricada*, transmutam-se em personagens:

o autor, o diretor, o guia, dá conselhos, transmite suas opiniões, não apenas nas conversas cotidianas, mas com seu texto dramático, seu teatro, seus personagens-exemplo. É a realidade tornada ficção para interferir na realidade. É arte.

Por outro lado, o ator social assume-se enquanto aquele que sempre quis ficar em sua terra, o “caipira”, o “brejeiro”, que fincou suas raízes e ali quer desenvolver sua arte. Ao fazer isso, traz a tona a idéia levantada por Walter Benjamin sobre os dois principais grupos de narradores: os marinheiros (viajantes) e os camponeses (fixos), assumindo o papel deste segundo grupo que, segundo Benjamin, representa:

“o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições.”
(BENJAMIN, 1994, pp. 198 e 199)

Continuando sua narrativa, durante uma série de apresentações deste espetáculo, Hugo conta um fato que viria a mudar completamente o perfil das montagens do grupo Exercício. Diz ele:

“Em alguns lugares era sucesso absoluto [o espetáculo A Barricada], por exemplo, nos grandes centros, puxa vida, tínhamos as melhores críticas. Mas em algumas apresentações, principalmente as cidades do interior [...] começamos a sentir que as pessoas, pouco envolvidas com teatro, com pouca capacidade de articular aquelas coisas todas, enfim aquelas mensagens e tudo mais, a peça desagradava [...] é um negócio massificante, a peça é de uma densidade muito grande. E o público, acostumado a comédia, né e tal, começa a mexer na cadeira, sai um, sai outro, volta, vai beber água [...] um trânsito danado na platéia, gente levantando e saindo, conversando, e eu resolvi fazer uma brincadeira. Nessa brincadeira surgiu nossa verve humorística. Eu resolvi satirizar a mim mesmo.[...] eu resolvi brincar com eles em cena, eles não sabiam. Eu transformei meu personagem, fiz uma brincadeira com o personagem, eles sentiram, eu achei

*que... eu fiz aquilo pra chutar o balde mesmo, mandar o público embora e pegar minha kombi e ir embora também. Mas a coisa pegou, e o público viu aquele corte, de repente a peça desandou pra outro rumo, eles entraram no jogo, porque a gente já se conhecia há muito tempo [...] Entraram no jogo e **nós transformamos a peça densa numa puta de uma comédia. Isso agradou demais, agradou. Acho que ninguém entendeu, nem nós mesmo entendemos o que a gente começou a fazer, os personagens começaram a se multiplicar, um fazia uma coisa, outro fazia outra, saía e já entrava como outro personagem, e aquelas falas se transformavam, usavam as falas ali já decoradas pra fazer outra cena, virou uma bagunça muito grande e o público rolou de rir. **Aí eu falei: ‘Poxa, gente nós podemos denunciar tudo isso que a gente quer denunciar, falar toda essa coisa que a gente precisa falar de uma forma mais palatável! Vamos tentar a comédia!’**” (ZORZETTI, 2007. **Grifos meus**)***

Do início da citação até as palavras “melhores críticas”, Hugo fala com muito orgulho da montagem do Exercício, demonstrando que nos “grandes centros” (palavras que ele destaca com as mãos, demonstrando uma grande proporção) a peça realmente atingia a platéia, era bem recebida (imagem 10). Logo após, no momento em que ele introduz “mas”, muda completamente o tom de voz, numa decrescente, interrompida para citar uma apresentação específica, e retomada a partir de “começamos a sentir”, indo cada vez mais para um tom incomodado, até desabar nas palavras “a peça desagradava”, reconhecendo, também com sua expressão, que a mensagem do espetáculo não conseguia atingir pessoas menos preparadas intelectualmente, com menos acesso a cultura, não tão acostumadas a espetáculos de caráter político-ideológico pesados, sérios. Depois, quando introduz “o público”, faz um gesto abrindo os braços, já adiantando suas palavras seguintes, “acostumado a comédia”, com um sorriso irônico nos lábios (imagem 11), e envereda sua performance realmente pelo lado da ironia, fazendo gestos indicativos com as mãos,

demonstrando a movimentação do público enquanto a descreve, tentando fazer-me ver o quase completo desinteresse daquele tipo de platéia para com aquele tipo espetáculo. Hugo continua nesse tom de interpretação, até que, com ares de revelação, encara fixamente a mim e diz: “e eu resolvi fazer uma brincadeira” (imagem 12). Esta frase dá todo um ar de mistério a narrativa, gerando uma expectativa, no ouvinte, por aquilo que irá ser revelado. O *performer*, neste caso (como em muitos outros ao longo da entrevista), demonstra todo seu poder ilocucionário usado com objetivos perlocucionários muito claros, demonstrando tanto controle das reações da platéia que, com sua revelação provocadora de mistério, provocou em mim um “hummm” de expectativa.

Antes, porém, de esclarecer do que se tratava a brincadeira, Hugo troca de posição na cadeira, saindo da ponta da mesma e se recostando no encosto, enquanto cruza as pernas, assumindo uma postura mais relaxada para, então, dizer que “nessa brincadeira surgiu nossa verve humorística” com um leve sorriso nos lábios. Nesta frase, mais do que em qualquer outra da citação, está contida a chave para captarmos o poder da releitura do passado feita pelos olhos daquele que vê no presente: a localização e eleição de um fato específico, em meio a tantos, como ponto de partida de uma transformação que dá significado a toda uma trajetória – ou, em outras palavras, a reconstrução do “si mesmo” a partir da atualidade (PIÑA, apud DÍAZ, 1999).

Continuando, Hugo prossegue com “eu resolvi satirizar a mim mesmo”, num tom um pouco mais sério. Logo após, retomando o assunto, continua dizendo que resolveu “brincar com eles em cena”, salientando, em seguida, as palavras “eles não sabiam” e, num gesto súbito com a mão direita, fazendo um giro e depois subindo e descendo rapidamente, ao pronunciar as palavras “eu transformei meu personagem”, dando a entender, com sua interpretação gestual, o quão brusca foi a transformação de seu personagem em cena. Logo após, quando diz “eles sentiram”, Hugo adianta um pouco do que viria a confirmar em seguida: que sua brincadeira acabara por render bons frutos. Entretanto, deixa claro, através de “eu fiz aquilo pra chutar o balde mesmo, mandar o público embora e pegar minha kombi e ir embora também”, que sua intenção não era despertar nenhuma veia cômica em seus companheiros, mas simplesmente



Imagem 10 (Segunda fita – 10:22)



Imagem 11 (Segunda fita – 12:58)



Imagem 12 (Segunda fita – 13:31)

demonstrar sua indignação em relação a postura da platéia (indignação esta aliás muito bem expressa em sua atuação, arrancando inclusive uma irresistível gargalhada deste pesquisador que vos fala).

Na seqüência, Hugo retoma o assunto inicial (o surgimento da verve humorística do grupo), quando diz “mas a coisa pegou”, demonstrando logo após a reação do público quando se refere a ele (“e o público...), fazendo uma pausa na narrativa e, como um bom *performer*, demonstrando com sua expressão facial a surpresa da platéia diante da direção que a peça tomou inesperadamente, o que ele confirma em seguida com as palavras “viu aquele corte, de repente a peça desandou pra outro rumo”. O entrevistado prossegue descrevendo as reações dos seus companheiros de cena para, após mais algumas explicações em relação a isto, relatar o resultado final daquela experiência com “nós transformamos a peça densa numa puta de uma comédia”, enfatizando a palavra “densa” e mantendo a cabeça apoiada à mão direita neste trecho, como que, realmente, fazendo a reflexão definitiva sobre toda narrativa daquele episódio. Com vários gestos com as mãos, Hugo vai descrevendo as mudanças de interpretação ocorridas graças a brincadeira iniciada por ele e, no segundo trecho grifado, faz sua última colocação, como que fechando aquele episódio sem deixar qualquer sombra de dúvida sobre ser esse o ponto de partida para o início da trajetória de montagens de espetáculos cômicos (sem nunca deixar de ser críticos, como ele salienta) por parte do grupo Teatro Exercício. É a entrada definitiva da comicidade na dramaturgia de Hugo e, conseqüentemente, na trajetória de espetáculos do grupo Exercício. O olhar do artista que buscava, através de seus escritos, aconselhar os próprios companheiros de grupo no meta-espetáculo *A Barricada*, após olhar para dentro de si mesmo como nunca houvera feito antes e rir, satirizar-se, ironizar-se, resolve olhar para fora: encontra situações muito próximas que precisavam ser denunciadas de uma “forma mais palatável”. A partir daí, a comédia goiana e (por quê não?) brasileira nunca mais seriam as mesmas.

Na entrevista, após este relato, Hugo ainda conta sobre um outro episódio relacionado a este primeiro, uma espécie de desdobramento da brincadeira iniciada por ele naquela apresentação, mas que aqui omito, um pouco para atiçar a curiosidade do leitor (que pode conferi-lo na transcrição da entrevista ou no

próprio vídeo) e um pouco por não achá-lo de fundamental importância para o andamento desta análise. Entretanto, fica aqui a recomendação: é uma passagem divertidíssima, que inclusive arrancou-me diversas gargalhadas durante a entrevista.

Com a inauguração do Teatro Goiânia (segundo Mauri de Castro, em 15 de março de 1978), o Teatro Exercício é obrigado a concentrar novamente suas atividades na capital, uma vez que Hugo permanece na direção do IGT, fazendo um trabalho de auxílio aos grupos de teatro de Goiás, e os outros membros do Exercício assumem a coordenação do Teatro Goiânia. Enquanto Hugo, “o professor” (segundo denominação de Mauri de Castro), fica encarregado de espalhar o conhecimento teatral aos mais diversos espaços da cidade e até do Estado, os “alunos” (segundo minha denominação!) concentram-se na administração técnica e artística do principal espaço teatral da cidade.

Entretanto, não tarda muito para o Teatro Exercício reunir-se novamente e, dessa vez, potencializando toda sua força criativa em prol da popularização da arte teatral em Goiânia, dar início a um trabalho que marcou sua época. Conforme nos conta Ilson Araújo, após dois anos trabalhando no Teatro Goiânia,

*“Em 80 o Hugo, ele estava no Instituto, mas ele foi... aí ele trouxe do Teatro Goiânia eu, Mauri e a Terezinha, pro Instituto Goiano de Teatro, que era a base do Teatro Exercício, então ele solicitou que nós viéssemos pra cá porque existia um projeto e nós íamos montar espetáculos e começar a levar nos bairros, **levar em todos os lugares.**”*
(ARAÚJO, 2007. **Grifo meu**)

O Teatro Exercício, então, reverte sua antiga condição de grupo sem espaço, cujos membros ocupavam seus lugares-lar em nome do labor artístico, transformando-os em lugares-ficção (porque invadidos pelos universos de cada montagem diferente), e transforma-se não só num grupo com espaço, mas com sede de produzir Arte em seu espaço para “levar em todos os lugares”. Transformar, mesmo que apenas por alguns instantes, o lugar-periferia ou o lugar-centro, bem como o lugar-praça, o lugar-rua, e até mesmo (como veremos) o lugar-teatro, em lugar-povo, em lugar-arte: levar a arte até a cidade, e a cidade até a arte.

Naquele momento, então, o grupo Teatro Exercício inicia a fase mais produtiva, em termos de número de montagens, de sua história. Três fatores, já discorridos anteriormente, contribuem decisivamente para isto: em primeiro lugar, o fato de, após ensaiar nos lugares mais improváveis dentro da cidade, o grupo conseguir se instalar num local que favorecia suas produções, seus ensaios – dentro do Museu Zoroastro Artiaga, sede do IGT; o segundo, a entrada do grupo no sistema governamental, que além de disponibilizar o espaço e pagar o salário de todos (uma vez que eram funcionários públicos), oferecia a possibilidade de, através de projetos, produzir e levar teatro de diversas formas para diversas platéias; e o terceiro fator, a descoberta, por parte de Hugo, da fórmula cômica como meio de denúncia social, tornando seus espetáculos mais acessíveis a todo e qualquer público e buscando, dentro do próprio sistema governamental do qual faziam parte, material artístico para o desenvolvimento destas comédias, como veremos adiante.

Em relação ao advento do espaço do Museu Zoroastro Artiaga e sua influência na produção do grupo, conforme nos conta Mauri de Castro, nesta época:

*“a gente produzia lá, o Hugo escrevia, ia passando as folhas, a gente ia decorando o texto, a gente chegou a ter no repertório 6 peças, em 81, 82, é... 6 peças de teatro no repertório, apresentando todas elas, de manhã uma, a tarde outra, foi aí que o Hugo em 80, essa época, 80, 81, 82, 83, que o Hugo é... **fundou o Teatro Universitário**” (CASTRO, 2007. **Grifo meu**)*

Antes de entrarmos nos pormenores da importância e do incentivo que era o espaço do Zoroastro Artiaga para o grupo Teatro Exercício, é interessante relatar outra experiência que merece destaque dentro da trajetória do grupo: O Teatro Universitário. Este grupo, formado por estudantes de diferentes áreas do conhecimento da UFG (onde Hugo já era professor desde o final da década de 70), teve uma relação de trabalho e montagens com o Exercício muito rica, além de ter seu funcionamento dentro do mesmo espaço de ensaios do grupo. Conforme nos conta Marcelo Benfica:

“essa aproximação com o teatro se deu a partir da minha

entrada na UFG pro curso de História, tendo acesso a informação de que haveria esse curso com o Hugo Zorzetti, por intermédio da UFG [...] o curso era ministrado no... Museu Zoroastro Artiaga, situado na praça Cívica, onde tinha um espaço onde também tinha o ensaio da Orquestra, tinha o ensaio do grupo, que foi depurando com o tempo, era um turma grande e se tinha um nível muito elevado de trabalho dentro das técnicas mais atualizadas, porque você tinha desde fundamentação teórica com aulas expositivas, teóricas, em profundidade, sobre a história do teatro, da arte, sobre as fases do teatro mundialmente e no Brasil, quanto discussões de textos, leituras em voz alta de textos nacionais” (BENFICA, 2007)

O Teatro Universitário, então, fez parte de um esforço pedagógico, de formação, por parte do grupo Exercício (e, principalmente, de Hugo Zorzetti) que, levando estes estudantes universitários para dentro de seu espaço de ensaios, procurava dar-lhes todas as condições técnicas e teóricas para desenvolverem, futuramente, não só trabalhos relacionados à arte teatral, mas também, como nos conta Benfica:

“esse contato com o grupo Exercício na pessoa do Hugo Zorzetti, que era o diretor do grupo Exercício e era quem ministrava o curso foi muito proveitosa culturalmente e até profissionalmente, porque foi lá que eu tirei os fundamentos pra minha profissão hoje de professor também.” (BENFICA, 2007).

O espaço, então, transformava-se também em lugar-conhecimento, lugar-aprendizado, demonstrando que o grupo Exercício, que por tanto tempo havia sido privado de um espaço na cidade, quando conseguiu adquiri-lo, procurou democratizá-lo ao máximo, dentro de suas possibilidades. O espaço público para o público e pelo público. Não uma “privatização do público” (conforme palavras de Marcelo Benfica em sua entrevista, citando outro caso da história recente do teatro em Goiás) mas, sim, ao contrário, uma popularização deste espaço público, tornando-o mais acessível a população não apenas

enquanto espaço físico, mas enquanto possibilidade de espaço educacional e, é claro, espaço artístico onde realizavam as produções dos espetáculos a serem apresentados pelo grupo Exercício através de seus vários projetos.

Havia, assim, uma relação de permuta com o Teatro Universitário: enquanto estes estudantes recebiam gratuitamente treinamento, especialização e conhecimento teórico em teatro, por outro lado, as produções realizadas por eles inseriam-se no bojo de montagens do Teatro Exercício. Esses espetáculos em conjunto com o Teatro Universitário, realizados como conclusão das oficinas, auxiliavam o Exercício em seu ímpeto de, enquanto funcionários ligados ao sistema governamental, levar teatro a população através de seu trabalho. Conforme nos conta Ilson Araújo:

*“Porque a gente fazia, era esse trabalho que a gente estava fazendo, fez a Terça Popular, que nós criamos o projeto, então a idéia era o seguinte: **jogar teatro em Goiânia pra fazer as pessoas gostarem de teatro, sabe, criar platéia.** Então na época foi muito interessante. Tinha vários projetos, esse projeto Teatro Carroceria” (ARAÚJO, 2007. **Grifo meu**)*

Tendo em vista estas palavras de Ilson Araújo, falando sobre este caráter que o grupo assumiu, após a entrada de seus principais membros num órgão do governo estadual, e, advinda disto, esta intenção de “jogar teatro em Goiânia pra fazer as pessoas gostarem de teatro”, fiz a seguinte colocação a Hugo, que deu origem aos desdobramentos que se seguem:

“E – Nesse início da década de 80 quando vocês estavam lá no IGT, no Instituto Goiano de Teatro, você, Terezinha, Mauri, Ilsinho, parece que vocês tiveram um nível de produção de espetáculos muito alto, vocês conseguiam assim, durante o ano, montar 6, 7 espetáculos diferentes, também em conjunto com o pessoal do Teatro Universitário, que ensaiava com vocês lá no Zoroastro Artiaga. E até, eu acho que foi o Nilton, na entrevista dele, fala uma coisa interessante que vocês fizeram, que é o seguinte, vocês queriam por toda obra instilar teatro nessa cidade, então

tinha o Terça Popular, tinha o projeto Carroceria, vocês apresentavam me parece que também na Praça Cívica mesmo, em frente ao museu, que era fazer as pessoas tomarem gosto mesmo pelo teatro, então me parece uma época de uma produção em termos numéricos muito grande de vocês, assim, em termos de espetáculos.

H – Era o nosso trabalho! É onde eu falo pra você que o Teatro Exercício perdeu um pouco da sua identidade como grupo de teatro e passou até quase a ser um grupo de teatro oficial, porque era a opção que nós tínhamos. Nós tínhamos um salário, um regime de trabalho de oito horas diárias, fazíamos o quê? Eu dava aula, e fazia faculdade, todo mundo envolvido com outras coisas também, quer dizer, o tempo que a gente tinha pra fazer teatro era o tempo do nosso...

E – Expediente!

*H – Expediente! Não tinha dinheiro pra fazer absolutamente nada! **Então resolvemos, sentamos e falamos: “Vamos usar o nosso salário pra fazer aquilo que seria o trabalho do Governo!”**. Isso criou até polêmica, houve questionamentos, “o grupo que ganha do Estado pra fazer teatro!”. Éramos o único grupo remunerado pelo Estado pra fazer teatro. **Não sabiam, não queriam entender, que fazíamos teatro sim, mas fazíamos teatro gratuito, levava pra tudo quanto é canto, não tínhamos dinheiro pra pagar um grupo, pra chamar os grupos que faziam teatro aqui, dar cachê e tal, nós transformamos o nosso salário em uma prestação de serviço pra comunidade.**” (ZORZETTI, 2007. **Grifos meus**).*

Enquanto formulava minha questão, Hugo ouviu atentamente, aparentemente concordando com tudo (e demonstrando isso através de acenos afirmativos com a cabeça) e, mal terminei minhas últimas palavras, imediatamente ele emenda com “era o nosso trabalho”, como que dando uma conclusão a tudo

aquilo que eu expus. Em seguida, ele discorre sobre a opção do grupo (ou antes, a opção dada ao grupo, como enfatiza na frase “era a opção que nós tínhamos”) de se tornar uma espécie de grupo oficial de teatro. Com seus principais membros empregados dentro de um mesmo órgão governamental, os artistas do grupo assumem-se enquanto funcionários públicos e passam a desenvolver, através de seu fazer artístico, de seus projetos, um trabalho de popularização do teatro, devolvendo a população, em troca do ordenado que recebiam ao fim do mês, um pagamento em forma de arte. O melhor pagamento que pode efetuar um artista.

No primeiro trecho grifado da citação anterior, chama a atenção o uso de um recurso (já utilizado em outras oportunidades durante a entrevista) por parte do entrevistado, de expor uma opinião, uma resolução, que exprime o pensamento do grupo, assumindo um status de porta-voz deste e resumindo as possíveis discussões e debates em torno do assunto através de sua conclusão final, do acordo a que chegaram os membros do grupo, contido nas palavras “vamos usar o nosso salário pra fazer aquilo que seria o trabalho do Governo!”. Na seqüência, com as mãos próximas, na altura do queixo, apontando os dois dedos indicadores para a câmera, enfatiza as palavras “isso criou até polêmica”, abrindo um parêntese dentro do assunto geral para falar sobre a visão de outras pessoas ligadas a Arte (possivelmente, grupos teatrais) em Goiânia em relação aos rumos tomados pelo grupo Exercício. No segundo trecho grifado prossegue defendendo as atividades do Exercício, não sem antes referir-se aos que os questionavam por serem “o grupo que ganha do Estado pra fazer teatro”, palavras as quais ele dá um tom de empáfia, fazendo-nos, através de sua performance, de seus atos locucionários e ilocucionários, acreditar ainda mais na irrepreensibilidade de sua posição e, por outro lado, ter uma certa animosidade em relação àqueles a que se refere – o que, mesmo já entrando no domínio dos atos perlocucionários, nem por um instante, escapou das intenções contidas nas palavras e gestos do *performer*. Salientando que aqueles que discordavam do caminho tomando pelo grupo “não sabiam, não queriam entender” que este era o melhor (ou pelo menos o possível, a época), além de ser o que mais casava com a ideologia dominante do grupo, reafirma, ao fim, essa ideologia, muito bem expressa na última frase da citação, “nós transformamos o nosso salário numa

prestação de serviço pra comunidade”.

Todavia, é preciso destacar outra questão importante que acompanha o Teatro Exercício, principalmente a partir desta época da entrada do grupo no IGT. Já discorremos (eu e a palavra de meus entrevistados – no caso de Hugo Zorzetti, também o ato) sobre o fato que marcou o início desta característica do grupo, mas agora se torna de fundamental importância para a continuação deste estudo avaliar suas implicações práticas posteriores: trata-se da opção pela forma teatral cômica para denunciar questões sociais (e, como veremos, extremamente regionais) ou, conforme frase já citada do próprio dramaturgo, para “falar toda essa coisa que a gente precisa falar de uma forma mais palatável!”.

Palatável. Palavra interessante para pensarmos sobre espetáculos que, por muitas vezes, causavam situações extremamente indigestas. Como para aqueles que, por vezes, se viam retratados (e ridicularizados) através de personagens em cena, e simplesmente não conseguiam engolir. Ilson Araújo relata um episódio de “indigestão artística”, causada por um espetáculo do Teatro Exercício:

*“na época de O Prêmio e do Êta, Goiás, houve um incidente que um secretário, nós estávamos apresentando, e fazia uma sátira justamente a isso, fazia uma sátira ao departamento da secretaria de cultura na época. E que o secretário, foi ele e a esposa, saíram xingando de dentro do teatro, foi um escândalo, invadiu nosso departamento, arreventou coisas, estragou cartaz nosso, rasgou, virou uma bagunça, justamente porque se sentiu ofendido, **porque nós enquanto funcionários estávamos criticando o próprio sistema.**” (ARAÚJO, 2007. **Grifo meu**).*

Os principais membros do Teatro Exercício, então, sofriam de uma espécie de dupla personalidade: eram artistas e funcionários públicos – duas veredas, aparentemente, irreconciliáveis. Enquanto funcionários públicos faziam parte, estavam inseridos dentro de um sistema; mas, por suas posições ideológicas enquanto artistas, eram críticos a este sistema, discordando de grande parte das práticas que conviviam no ambiente de trabalho. Sentiam-se como estranhos no

ninho e esta inquietação fazia com que levassem para cena tudo aquilo que não concordavam. O artista enquanto questionador de seu meio, mesmo reconhecendo fazer parte dele. Expressando suas provocações, as críticas ao seu lugar-cidade (e, portanto, aos lugares-cidadãos), através de seu mais eficaz meio de expressão: seu fazer artístico.

Mauri de Castro, como um dos principais atores do grupo a época, também comenta esta questão, afirmando que:

“a gente [o Teatro Exercício] fazia um teatro muito político, a ponte de... caramba, incomodar, incomodar assim, até de sair mesmo Presidente de Fundação Cultural, sabe, a gente ridicularizava, a gente botava em cena todas as coisas ridículas, que a gente achava que era ridículas, porque senão não dá, inclusive da própria Fundação, a gente colocava em cena a direção da Fundação, as reuniões de diretoria discutindo cultura em Goiás, a gente botava em cena” (CASTRO, 2007)

De forma brilhante, em sua entrevista, Marcelo Benfica analisa o teatro de Hugo Zorzetti como uma crítica a toda uma cultura de práticas (principalmente políticas) de então, onde:

*“através dos personagens o Hugo poderia então desnudar, desvelar o nível que estava as nossas relações políticas, administrativas, culturais, e **aí você tinha toda uma possibilidade de que as pessoas que assistiam a peça, principalmente as autoridades, pudessem vestir a carapuça**, e ele tinha essa habilidade de fazer essa adequação, essa práxis entre a teoria e o mundo real” (BENFICA, 2007. **Grifo meu**)*

Por outro lado, ao que parece, não era tão difícil assim que algumas autoridades “vestissem a carapuça” ao assistir espetáculos do Teatro Exercício. Isto porque, conforme nos conta Jaci Siqueira, Presidente da Fundação Cultural de Goiás no Governo Ari Valadão (início da década de 80), muitas vezes a carapuça era realmente feita sobre medida por Hugo, não só para que pudesse ser vestida, mas para que de fato fosse, sem deixar qualquer sombra de dúvida.

O próprio Jaci se viu vítima, por algumas vezes, das ironias de Hugo, e conta que:

“J – [...]enquanto ele [Hugo] estava mais ligado com a fundação cultural, muitos dos personagens eram funcionários da fundação.

E – Mesmo?

J – Mesmo! Pegava os funcionários da fundação, os nomes, a gente chegava lá e imediatamente identificava quem era. E era isso aí, o Hugo sempre deu preferência a comédia de costumes, e através disso ele faz uma crítica da sociedade, a crítica aos políticos, ao comportamento dos políticos, as mulheres dos políticos, etc e por aí.

E – E quando ele pega esses funcionários e transporta pra cena, assim, ele mudava os nomes, né?

J – Não, por exemplo, teve uma referência, por exemplo, que falou no Jaci, e todo mundo sabia que era eu.

E – Diretamente?

J – Teve uma outra referência que fala na Mara, que seria a Doutora Mara Pulpo, que é folclorista [...] Então imediatamente a gente identificava quem que era, com a maior facilidade. Ou então, a Marilza, ou dona Marilza, a Meire, então eram personagens que estavam ali.

E – Que eram às vezes colegas de trabalho mesmo?

J – Colegas de trabalho.

E – E ele colocava assim num sentido de fazer uma brincadeira, uma pequena crítica num certo sentido?

J – Uma brincadeira, é, ou a pessoa fazendo uma crítica a alguma coisa.

E – Ah, entendo.

J – Um comentário, alguma coisa.

E – Às vezes se usava da voz da pessoa, num certo sentido, transportando ela como personagem pra...

J – Quando ele queria me cutucar o personagem cutucava

a mim. Agora todo mundo sabia que era direto, especialmente os funcionários da fundação sabiam que ele estava fazendo aquilo contra mim, não tinha isso.”
(SIQUEIRA, 2007)

Quando questionado por mim sobre a utilização da comédia pelo Teatro Exercício, principalmente através de sua dramaturgia e direção, como forma de criticar as práticas locais (ou, como cita Marcelo Benfica em sua entrevista, “ao atraso travestido de progresso”), Hugo Zorzetti respondeu:

*“Veja só. Esse... essa vereda, **essa estrada dramaturgica, esse compromisso ideológico do Teatro Exercício nasceu justamente dessa convivência que a gente tinha com a política cultural do Estado e a necessidade de denunciar esse atraso intelectual**, não só do poder público, tinham milhões de problemas que era muito difícil você reportar isso nas peças, por exemplo, uma reunião nossa com o Presidente... com o Secretário de Educação. Aquilo era um... um poço de situações, as mais hilárias que você... coisas incríveis [...] As situações precisavam ser denunciadas! Porque nós vivíamos, éramos vítimas deste atraso! Goiás era visto lá fora como um Estado que tinha onça no meio da rua, índio flechava, o tanto de gente que saía de Goiás pra falar besteira lá fora [...] Então era necessário denunciar isso e, não só uma denúncia de uma coisa circunstancial, era **a denúncia do desmando político de Goiás**. Como é que se pega, pra Secretário de Cultura, um camarada só porque é bom de voto lá em Rio Verde, entende como é que é? **Então dessas reuniões, dessas coisas que estavam muito próximas do nosso fazer diário, que era o trabalho dentro da superintendência, o trabalho... o convívio com a política de Estado**, com essa imensa leva de vereadores idiotas, e de deputados interessados mais no... entende? Então era necessário a gente denunciar isso.”* (ZORZETTI,

2007. **Grifos meus**)

As primeiras palavras da citação, “veja só”, pronunciadas após uma longa questão formulada por mim acerca da utilização da comédia como forma de leitura crítica de seu meio, são acompanhadas por um gesto com a mão direita, esfregando o lado esquerdo do rosto e descendo em direção a boca, onde pousa o dedo indicador sobre os lábios (imagem 13), fazendo uma pequena pausa para reflexão – a reflexão que dará sentido a uma escolha passada, no caso, a escolha da comédia como forma de denúncia pelo Teatro Exercício a partir daquela época. A narrativa continua, mas de forma pausada, pesada, Hugo tem o cenho levemente carregado, pouco olha para mim, faz gestos indicando um certo desconforto por parte do narrador, que não parece um desconforto pelo assunto, pelo tema, mas antes, por não encontrar o fio da meada de sua narrativa. Não é o “Hugo-rememorante” quem está incomodado, mas o “Hugo-performer” – ele sabe o que dizer, se lembra de seu “texto”, só não encontra, por algum tempo, a melhor maneira de desenvolvê-lo.

A energia improvisacional de Hugo, todavia, começa a ser retomada em sua narrativa a partir de “nasceu justamente dessa convivência que a gente tinha com a política cultural do estado” – frase que, como discorrerei adiante, diz muito sobre a Arte produzida por Hugo juntamente com o Teatro Exercício. Entretanto, Hugo ainda mantém um tom e uma expressão mais sérios até o momento em que entra na exemplificação, falando de “uma reunião nossa com o Presidente do... com o Secretário de Educação”, onde destaca a palavra “Presidente”, fazendo um gesto onde abre os braços, com as duas mãos abertas (imagem 14), e usando-se de certa ironia no tom de voz, ironia esta que prossegue na narrativa quando diz “aquilo era um poço de situações”, principalmente na pausa que faz entre as palavras “um” e “poço”, indicando quase que uma atitude surrealista diante de algo tão absurdo como uma reunião dessas.

Zorzetti vai seguindo sua performance ainda com um tom irônico, mas uma ironia indignada, inconformada, de um inconformismo reforçado cada vez que repete as palavras “denúncia”, “denunciar” (imagem 15). O artista inconformado com a realidade que o cercava. Um compromisso ideológico, uma estrada dramaturgica que surge a partir da convivência com o atraso intelectual, com o desmando político. Uma convivência até certo ponto forçada, uma vez que,



Imagem 13 (Segunda fita – 31:44)



Imagem 14 (Segunda fita – 32:40)



Imagem 15 (Segunda fita – 34:20)

possivelmente, os artistas do Exercício dependiam dos “vereadores idiotas” para tentarem concretizar projetos artísticos dentro do organismo governamental. Através de uma leitura ao mesmo tempo dura e divertida, crítica e cômica, politizada e descontraída, Hugo conseguia levar para a cena situações cotidianas, vividas no dia-a-dia do convívio do grupo Exercício com a máquina estatal, refletindo, como ninguém, as situações e acontecimentos da sua cidade.

Entretanto, não devemos imaginar que, com isso, Hugo acabou resvalando sua Arte para um regionalismo (agora sim, no sentido mais pejorativo da palavra) forçado. Ao pegar o regional, o local, ao falar sobre sua cidade, seu trabalho, seu meio, Hugo territorializa seu espaço. Detendo-se sobre sua casa, Hugo abre as portas e janelas desta, ligando-a ao universo: é como uma passagem do finito ao infinito (DELEUZE e GUATTARI, 1992). 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. Como nos conta o próprio Hugo, imediatamente após a última citação de sua entrevista:

*“E como eram situações universais, eram... era o Brasil inteiro, a gente achava que isso pudesse ser universalizado, por exemplo, uma situação, quando nós escrevemos Êta, Goiás, o quê que era Êta Goiás? **Êta ,Goiás era uma denúncia que saiu de Goiás, de Goiânia, e com um talento, uma vocação muito grande pra ser brasileira,** tanto é que depois fizemos Êta, Brasil, mudamos pouquíssima coisa, as questões políticas, de olhar o povo, essa coisa populista da época, os discursos vazios, populistas, que o Ilsinho fez com tanto sucesso, o Mauri de Castro fazia um discurso, entende, completamente idiota. A situação que a gente vivia aqui, quando levamos a peça pra São Paulo, por exemplo, foi um grande sucesso em São Paulo e o povo via aquilo, morria de rir porque era a extensão dos políticos que eles tinham lá também.”*
(ZORZETTI, 2007)

Na citação acima, chama a atenção a primeira parte grifada, onde Hugo

situa com um gesto com a mão direita batendo sobre a mesa do computador o regional, o aqui, das palavras “de Goiás, de Goiânia” e, logo após, em “uma vocação muito grande pra ser brasileira”, abre ambos os braços e as mãos num gesto amplo e circular: o próprio performer, com sua comunicação não-verbal, transmite a abertura para o infinito, para o universal, da composição artística que parte de uma situação finita, regional. Delimitando, alça vãos ilimitados. Metaforicamente, podemos imaginar o fundo branco da tela que ganha limites ilimitados através do pincel. Ou o papel em branco do caderno que através de letras abre-se para o universo. E, de maneira mais próxima, um palco vazio que, quando ocupado por um único ator que seja, é re-significado, potencializando infinitas possibilidades cênicas.

Por outro lado, a ponte que liga questões regionais a temáticas universais no teatro de Hugo Zorzetti não se dá apenas numa via de mão única, mas numa via de mão dupla, uma vez que o Teatro Exercício, ao se utilizar de textos de autores fora do contexto goianiense (nacionais ou estrangeiros), e, portanto, que versavam sobre questões de âmbito nacional (ou internacional), sempre fazia com que estes ganhassem um viés regional através da direção de Hugo Zorzetti. Questionado por mim a respeito deste ponto, Marcelo Benfica afirma que Hugo:

“conseguiu fazer essa ponte do local pro universal a partir do momento que ele pegava um personagem da Europa, da idade moderna, quando a gente diz idade moderna a gente está falando de século XVI, XVII, XVIII, e mostrar como nós aqui estávamos muito mais próximos da era aristocrática, dos privilégios, das castas, do “sabe com quem você está falando?”, [...]então ele tinha essa habilidade de pegar algo de outro local de outra época, e transplantar, mas refletindo, de forma muito clara o atraso”
(BENFICA, 2007)

Quando da entrevista com Hugo Zorzetti, levantei o mesmo questionamento, afirmando que, do meu ponto de vista, seu trabalho enquanto diretor sempre procurava traduzir questões universais de textos não seus em situações locais, fazendo um processo contrário ao de sua escrita, onde partia de situações locais, regionais, e essas situações ganhavam um peso universal para,

enquanto diretor, interferir, inclusive dramaturgicamente, em textos que não tratavam de contextos locais, de outros autores, trazendo coisas muito próximas, muito regionais nesses textos. Hugo respondeu:

*“H – **Eu acho que o compromisso do dramaturgo é esse. Eu acho que o compromisso do dramaturgo é espelhar, é traduzir o seu meio, não é? Porque que é que eu iria escrever alguma coisa renunciando aquilo que me angustia, que me angustiava, que me angustia até hoje? Até porque é uma angústia universal. O que acontece aqui em Goiás, acontecia politicamente etc. e tal, reflete o que acontecia no Brasil inteiro. Por que é que eu vou me divorciar dessa linguagem? É a minha linguagem! E outra coisa, eu sempre tive comigo a idéia, agasalhei essa idéia de que se eu não conseguir transformar ou denunciar os elementos que estão imediatamente ao meu redor, o quê que eu... entende como é que é? Que tipo de dramaturgo eu sou?” [...] na hora que eu olhar pra trás, já estou começando a olhar, eu quero ver que eu desenvolvi alguma coisa em benefício da minha comunidade.**”*
(ZORZETTI, 2007. **Grifos meus**)

A primeira frase da citação, grifada, resume tudo que vem a seguir. Com um tom muito tranqüilo, Hugo afirma estas palavras, para depois fundamentá-las com um tom muito sóbrio, decidido, e uma expressão que emite toda a força de sua crença nas opiniões transmitidas – a comunicação não-verbal reforçando ao extremo a sinceridade da comunicação verbal. No segundo trecho grifado, Hugo usa um recurso de auto-questionamento para dar ainda mais vigor a sua resposta: “É a minha linguagem!”. São palavras, acompanhadas por um gesto com a mão direita espalmada sobre o peito, que ele diz não com o tom de quem luta para impor sua opinião, mas de quem luta apenas pelo direito de tê-la. É um gesto e um tom de alguém que dissesse: “Me desculpem, mas é isso que eu sou!”.

O último trecho grifado da citação é um ótimo gancho para falar um pouco mais sobre os projetos desenvolvidos pelo Teatro Exercício a época do

IGT. É muito clara a proposta de atingir a comunidade com o trabalho realizado dentro deste órgão público, mesmo com o fato de que, como nos conta o próprio Hugo, o Governo praticamente não disponibilizar verbas para a realização de projetos. Entretanto, com muita criatividade, o grupo ia criando maneiras de realmente transformar o salário que recebiam em uma prestação de serviço pra comunidade, conforme nos relata Jaci Siqueira:

“Nessa época surgiu (sic) várias idéias, quase todas do próprio Hugo Zorzetti, como o Teatro Carroceria, que seria um palco em cima de uma carroceria de caminhão. Eu tomei todas as providências, no momento de comprar o truck eu dependia de autorização governamental, o Governador Ari Valadão não concedeu e não pude fazer então. Aí fizemos um palco móvel, que era mais um tablado coberto de lona e estrutura com cano galvanizado, e isso permitiu apresentação do teatro, de colocar um palco em praça pública e apresentação de peças teatrais aí.”
(SIQUEIRA, 2007)

Assim, devidamente instalados no seu local de ensaios (o lugar-museu), o grupo produzia seus espetáculos para espalhá-los por toda comunidade. Levar o teatro até as praças, até a cidade – interferir no meio onde as pessoas estavam, popularizar o teatro não só através da linguagem, mas concretamente, fazendo-o acontecer onde o povo estava. Se o fenômeno artístico, o signo teatral, abre portas ao infinito, porque deixá-lo refém de um único espaço? É a teatralização dos espaços funcionais do território, tornando a experiência lúdica uma forma de aproximação entre a cidade (através de seus habitantes) e a arte (através de seus artistas).

Entretanto, na época referida, o Teatro Exercício desenvolvia também um outro projeto, intitulado Terça Popular. Segundo Mauri de Castro, o Terça Popular

“eram espetáculos no Teatro Goiânia toda terça a preços populares, e às vezes até de graça, então quando era de graça a gente fazia por classe, cada terça-feira a gente distribuía os convites pra uma classe, por exemplo os

bancários, os garis.” (CASTRO, 2007)

Se por um lado, com o projeto Teatro Carroceria, acontecia uma teatralização do espaço funcional, com o Terça Popular, por outro, podemos dizer que havia uma tentativa de popularizar um espaço artístico e, até certo ponto, elitista, uma vez que, como sabemos, os preços dos ingressos de apresentações teatrais, naquela época como hoje, não estimulam muito a ida de pessoas de baixa renda a este tipo de evento artístico.

A estrutura do museu, com seu espaço físico para ensaios, e a possibilidade de ocupar o Teatro Goiânia, como dito anteriormente, eram fatores fundamentais para esse verdadeiro “boom” de apresentações e realizações do Teatro Exercício a época do IGT. Além de todos projetos já citados mais demoradamente (Teatro Universitário, Teatro Carroceria e Terça Popular), ainda realizavam apresentações de espetáculos em frente ao próprio espaço de ensaios, o museu Zoroastro Artiaga, em plena praça Cívica, o que demonstra ainda com mais vigor esta relação com a cidade extremamente engajada artisticamente falando, principalmente no sentido de popularizar a arte teatral que realizavam. Ao comentar sobre estes dois pontos, Mauri de Castro nos conta que:

“Durante a semana, de manhã a gente tava pros colégios, 6 horas da tarde todo dia começava lá na Praça Cívica um espetáculo, sabe, era ônibus passando, gente...”

E – Vocês apresentavam no meio da praça?

M – No meio da praça. No meio da praça ali. Às vezes a gente erguia o palco ali na porta do Museu e aquele espaço ali até a fonte enchia de cadeiras, e era ônibus passando 6 horas da tarde, lotava, o pessoal saía do serviço e ao invés de ir pra casa sentava ali e assistia a peça, sabe, todo dia tinha isso. Aí 9 horas da noite tinha lá nas terças-feiras no Teatro Goiânia...

E – Teatro Goiânia

M – Saía enquanto os caras desmontavam o palco a gente ia pro Teatro Goiânia pra apresentar outra apresentação diferente. Sabe, e aí é... era uma loucura, cara, então a nossa relação com a cidade, com a classe, era no palco,

porque todos os dias, em 81 e 82 eu acho, cara, era raro o dia que a gente não apresentava. Fosse na praça ou no Teatro Goiânia. Se a gente não tivesse apresentando era porque a gente tava ensaiando uma nova peça. E aí a gente chamava as pessoas pra ir assistir, pra conversar, pra debater, né, o que a gente estava fazendo, e a gente ia assistir sempre os espetáculos de todo mundo, sabe, então era assim, a nossa relação era uma relação social e de trabalho ao mesmo tempo.” (CASTRO, 2007)

Este esforço do Teatro Exercício perdurou durante todo o tempo que estiveram a frente do IGT mas, com a mudança de Governo, a saída de Jaci Siqueira da Presidência da Fundação Cultural de Goiás, aos poucos os projetos foram sendo abandonados pela falta de apoio dos novos dirigentes culturais, o grupo é deslocado do IGT (e, portanto, do museu Zoroastro Artiaga), os membros da trupe vão, cada um, seguindo seus rumos, e o Teatro Exercício retorna a sua antiga procissão em busca de espaços na cidade. Era o fim de um sonho que aqueles artistas viveram intensamente, de forma intelectual, ideológica e, até mesmo, física.

Sem seu espaço, seu lugar-museu, o grupo procura levar seus espetáculos para fora do Estado, conseguindo premiações em importantes festivais. Mas o sonho do lugar não havia morrido – órfãos de espaço físico, mas não do espaço do desejo, o grupo esperou. Esperou até que, novamente, o espaço subjetivo pudesse tornar-se espaço objetivo. Não por muito tempo, infelizmente.

Por volta de 1986, Hugo recebe uma ligação de Jaci Siqueira, que ele assim descreve:

*“eu me lembro que eu estava em casa e o Jaci Siqueira que era Presidente da... tinha sido Presidente da Fundação Cultural de Goiás, me liga e fala: **“Você quer uma encenca na sua vida?”**. Eu falei: “Jaci, minha vida é povoada de encenacas, qual que é a próxima?”. “Olha eu tenho um cinema de um conhecido meu, um amigo... uma amiga minha, que é voltada pras artes, uma escritora, uma*

*poeta, Zina Briu, e estão desativando o cinema”. Pegou o cinema, era uma galeria chamada galeria 1, “o cinema está muito mal freqüentado e eles querem destinar aquilo a alguma coisa mais importante, mais interessante e tal”, e me ofereceu pra fazer dali um teatro. “**Eu vou se você for”.** **Meia hora depois estávamos sentados planejando o teatro.”** (ZORZETTI, 2007. **Grifos meus**)*

Ao final do primeiro trecho grifado da citação acima, Hugo abre um sorriso, demonstrando todo o poder que o sonho de, novamente, voltar a ter um espaço adequado pra ensaios e apresentações, na época, era algo que o perseguia. A “encrenca” era seu maior desejo. Hugo segue num tom nostálgico toda sua narrativa contida nesta citação, e, no fim, lança mão de um artefato bastante interessante, quando, assumindo a voz de Jaci Siqueira em “Eu vou se você for”, dá todo um tom de mistério para sua resposta seguinte em relação ao desafio do outro, através de uma pausa (acompanhada por uma coçada no nariz). Em seguida completa, com um tom de voz bastante natural, como se dissesse algo que não poderia evitar, expressando assim, mais uma vez, o quanto seus desejos, sua subjetividade estava impregnada pela possibilidade da aquisição, novamente, de um espaço objetivo, físico, na cidade: “Meia hora depois estávamos sentados planejando o teatro.”.

Para reforçar esta dimensão subjetiva contida no desafio da abertura do Teatro da Liberdade, Nilton Rodrigues descreve esta experiência como

*“**um sonho muito grande**, você ter um espaço onde você pudesse fazer cursos de teatro, onde você pudesse fazer oficinas, abrir pra ensaios de outros grupos, ter condições de conversar, de discutir, e era um ambiente interessante, era legal isso”* (RODRIGUES, 2007. **Grifo meu**)

O ator Ilson Araújo também comenta sobre o Teatro da Liberdade, explicando:

*“**nós alugamos o teatro da Galeria 1, que era o cinema 1, e transformamos num teatro, era o Teatro da Liberdade. Por que Teatro da Liberdade? Porque em Goiás os grupos não têm um espaço, ninguém tem espaço, então você***

*monta espetáculo, você ensaia nas casas, você ensaia nos lugares, cada um, ou na casa ou arranja um espaçozinho, ou nos centros comunitários, não sei, você não tem um espaço. E pra você fazer uma temporada você não tem também. Você vai no Teatro Goiânia e faz um dia, vai no Cerêê e faz um dia, é um dia, você não tem como montar uma temporada. Então a idéia era um grupo que tivesse um espaço onde pudesse fazer temporada, e não só o Teatro Exercício, mas todos os grupos da cidade pudessem fazer temporada. Era um teatro interessante, de 200 lugares, mas muito interessante. E nós ficamos com esse teatro uns 2 anos por aí.” (ARAÚJO, 2007. **Grifo meu**).*

Interessante notar que o trecho grifado na citação já havia sido citado anteriormente, fora do contexto desta descrição sobre o Teatro da Liberdade. Este trecho, entretanto, poderia ser citado em qualquer parte do trabalho, ou mesmo numa notícia jornalística atual – os anos passam, as experiências se acumulam, mas o artista teatral goianiense continua (apesar de, é preciso reconhecer, pequenos avanços), sem espaço na cidade. A possibilidade permitida pelo lugar é instigante. Como no Zoroastro Artiaga, ou no Teatro da Liberdade, o anseio pelo lugar-palco. Lugar-escola. Lugar-povo. Lugar-arte. É o espaço finito abrindo-se a possibilidades artísticas infinitas. É o Teatro da Liberdade se tornando possibilidade de libertação da Arte. É o artista que fala de um lugar para todo universo. Que universaliza sua voz a partir de seu território. Que constrói a sua arte na cidade, para a cidade e graças a cidade. Por isso mesmo, ele, o artista, o grande leitor dos estímulos físicos e psíquicos da cidade, da cidade subjetiva, contraponto e complemento da cidade real.

Ilson Araújo ainda conta que, enquanto funcionou, o espaço do Teatro da Liberdade, tal como já havia acontecido graças a reforma do espaço Teatro Goiânia e no advento do espaço do museu Zoroastro Artiaga, conseguiu contribuir em termos de formação profissional para os artistas da cidade, afirmando:

“enquanto ele existiu foi muito bom, nós tínhamos lá...

fizemos oficinas onde trabalhos com muita gente, onde muita gente teve oportunidade de aprender, pessoas que estão aí bem sucedidas na cidade” (ARAÚJO, 2007)

É o espaço físico como condição *sine qua non* para o aprofundamento intelectual, artístico, profissional. A experiência do enraizamento no lugar, tirando deste os fundamentos para uma carreira, uma filosofia, uma arte: idéias e realizações, prática e teoria, mundo subjetivo e mundo real. Tudo isto amalgamado no espaço da criação artística.

Entretanto, como afirma Nilton Rodrigues, o Teatro da liberdade:

“durou pouco por que dois anos depois, o teatro até que ia bem... ia bem assim, não dava pra pagar o condomínio da galeria, ficava na galeria do... galeria 1, do Setor Oeste, não tinha rendimento pra isso. O aluguel, de certo modo, me parece que o proprietário do espaço tinha feito daquilo um mecenato, se pudesse pagar pagava, se não pudesse pagar tava bom de qualquer jeito, mas veio aqui pra Goiânia uma boate que queria aquele espaço, era onde queria se instalar uma boate, eu não me lembro o nome, uma boate famosa, uma boate... uma franquia de uma boate grande de São Paulo e Rio de Janeiro, e aquele... escolheu aquele espaço, outro lugar não serviria, e aí apareceu uma proposta de locação assim astronômica e a vocação de mecenas do dono não chegava a tanto, aí o Teatro da Liberdade foi despejado” (RODRIGUES, 2007)

Como sócio-fundador do espaço, Jaci Siqueira faz uma análise aprofundada dos acontecimentos que levaram ao encerramento do empreendimento Teatro da Liberdade, contando:

“J – .O problema é que havia uma confusão entre o que é uma fundação e o que é Governo. Então o que havia, nós tínhamos muitas despesas e pouca receita. Eu tive um prejuízo enorme, de ter que vender imóvel rural pra saldar as dívidas da fundação. E quando a Denise Stoklos, por exemplo, esteve aqui, nós esquecemos de estabelecer uma

relação entre o custo do espetáculo e a receita da bilheteria. E como ela ainda não era muito conhecida, porque ela ficou mais conhecida depois que passou por Goiânia, a receita não cobriu as despesas, eu tive que sacar dos meus proventos pra completar o espetáculo. Então houve toda uma inexperiência, e o Hugo achava que pelo fato de ser fundação poderia ser semelhante ao Governo, poderia dar tudo, e não é assim. Quando nós vimos que não tinha solução e resolvemos encerrar o assunto, ele reconheceu que quem tinha razão era eu. Por exemplo, o espetáculo que montou com o pessoal dele, o Teatro Exercício, a fundação não recebeu um tostão, mas utilizaram energia elétrica, água, o espaço todo, a limpeza, tudo, tudo, tudo da fundação que nós havíamos criado, FACE [Fundação Artes Cênicas].

E – FACE.

J – E infelizmente nós não tivemos receitas. Por que? Porque eles entenderam que deveriam partir entre eles mesmos. Isso um grupo pode fazer quando ele está ocupando um espaço do Estado e o Estado pode cobrir essa despesa. Mas quando é privado é impossível, se fizer tá morto, e foi o que aconteceu.” (SIQUEIRA, 2007)

Ao falar da experiência como um todo, Hugo faz sua *mea culpa*. Ele relata:

“Erramos, erramos primeiro porque não se faz sem apoio. Achávamos que poderíamos desenvolver ali um projeto, abrir as portas pra comunidade, como abrimos, mas era um lugar muito caro, muito caro, a despesa de um teatro é uma despesa muito grande. E... fomos acumulando dívidas, dívidas e dívidas, as pessoas que se apresentavam, os grupos que se apresentavam ali não conseguiam nos ajudar a honrar essas dívidas, enfim saímos de lá devendo os cabelos da cabeça.” (ZORZETTI, 2007.

Grifos meus)

“Erramos”. Uma única palavra, com um olhar, uma expressão, um tom, transmite todo o poder que a leitura do passado, feita a partir do presente, tem de atribuir significado a este. Hugo vai discorrendo sobre os fatores que levaram ao fechamento do Teatro da Liberdade, num tom conformado, mas nem por isso menos melancólico. Finaliza o trecho, como bom comediante, com uma ironia (acompanhada de um sorriso não menos irônico) e, ao mesmo tempo, como comediante popular, com uma frase que é ditado na boca do povo: “devendo os cabelos da cabeça”.

Mesmo com todo o esforço anterior de Hugo e sua trupe, com os projetos culturais desenvolvidos durante anos dentro dos institutos oficiais, estes não foram capazes de contribuir efetivamente com a formação de um público de teatro em Goiânia, capaz de sustentar um empreendimento teatral privado, o que determinou um novo vazio artístico e um tempo até a rearticulação do teatro para o mercado local do entretenimento. A experiência empreendedora da FACE, como de muitas outras companhias de teatro ao longo da história em Goiás, não foi capaz de se estabelecer enquanto produtora cultural independente, sem a tutela do Estado, e acabou pela via do mercado, ficando a margem dos modelos de produção teatral do restante do país, economicamente sustentáveis (mas com apelo comercial, muitas vezes, pela via do “besteirol”), nos anos 1980.

A derrocada do Teatro da Liberdade é a vitória do poder econômico sobre a Arte. Da cidade real, dura, crua, de concreto e argamassa, frente a cidade subjetiva, de sonhos, ideais, desejos. “A força da grana que ergue e destrói coisas belas”, nas palavras de Caetano Veloso. Com ela, o Teatro da Liberdade se ergueu. Por ela, o Teatro da Liberdade tombou. Entretanto, Hugo ainda finaliza o assunto sobre o Teatro da Liberdade com as palavras:

“Mas o quê que era [o Teatro da Liberdade]? Justamente uma distensão desse exercício nosso, de transformar o poder do nosso trabalho em alguma coisa pra comunidade, em benefício pra comunidade.” (ZORZETTI, 2007)

Por volta de 1988, então, findou-se a experiência do Teatro da Liberdade. Mas não as experiências do Teatro Exercício e de Hugo Zorzetti. Seu ideal de falar sobre as coisas regionais, universalizando suas angústias locais, levando

isso até a população, principalmente aquela sem muitas possibilidades de acesso a cultura, continuou. Seu teatro repleto de comicidade, de leitura crítica e irônica de seu meio, sua cidade, sua casa-território, continuou. Sua busca por espaços adequados para o fazer teatral, transformar espaços subjetivos em objetivos, permitindo a realização plena de propostas ideológicas, pedagógicas, artísticas, seguiu em frente. Sua indignação diante dos desmandos políticos não cessou. Sua denúncia em relação ao atraso não findou. As montagens continuaram. As lutas continuaram. O show continuou.

Anos depois, em 1999, na sua eterna luta por aquisição de espaços públicos para o desenvolvimento artístico, Hugo conseguiu plantar uma importante semente no terreno da Escola de Música da Universidade Federal de Goiás: a implantação do curso superior de Artes Cênicas da UFG. Essa semente gerou uma árvore, que iniciou seu crescimento amparada pelas mãos do próprio Hugo que, infelizmente (pelo menos para os estudantes do curso) aposentou-se 3 anos depois do nascedouro desta experiência. Mas a árvore continuou a crescer, nas mãos de outros jardineiros, eternos batalhadores pelo fazer teatral, vindos de terras distantes, ou às vezes frutos da própria terra. E árvore, então, gerou seus próprios frutos. Um deles é o pesquisador que aqui vos fala. Um fruto que espera cair aos pés desta árvore, adubando sua raiz para que continue a crescer forte e a gerar mais e mais frutos, para que se juntem futuramente a esta luta terrivelmente pesada, deliciosa, angustiante e viciante, que é o fazer teatral.

CONCLUSÃO

São muito claros os caminhos escolhidos ao longo do trabalho e, se faço uso deste espaço para salientá-los, não o faço por imaginar que meu leitor não tenha se apercebido deles, mas por acreditar que devo assumi-los de peito aberto, sem vergonha ou pudor.

É um texto apaixonado, sim. Mas de um romantismo que, se por um lado lembra o apego melancólico dos iniciadores deste movimento as ruínas do passado, também carrega cravado a ferro e fogo o emblema benjaminiano da importância prática das experiências comunicáveis pela via da narrativa oral do passado.

É uma pesquisa com muitos buracos, sim. Mas nunca pretendeu sanar todos os questionamentos sobre o Teatro Exercício e a trajetória de Hugo Zorzetti, mas apenas escavar um terreno extremamente fértil pra que novas pesquisas venham a surgir, dando um colorido ao jardim quase vazio da historiografia do teatro goianiense, mesmo que o colorido de uma rosa ainda em botão, tímida e frágil.

É um trabalho parcial, sim. Mas que aluno nunca se encantou pelos belos exemplos da história de vida de um professor, um mestre?

É uma obra que prima exageradamente pela metáfora, sim. Mas penso que, para um projeto de tal pioneirismo, enveredar pelo caminho da ironia, por exemplo, poderia ser perigoso e injusto. Se muitos não concordarem com a versão dos fatos apresentada pelos narradores e legitimada pelo autor, podem futuramente exercer seu direito de construir uma nova pesquisa que se contraponha a esta. Porque esta já existirá para que outras possam se contrapor.

É uma dissertação muito mais poética do que crítica, sim. Mas leva em conta a visão crítica do autor sobre si mesmo: considerando-se muito mais próximo a um poeta do que a um crítico. E, mesmo que enquanto historiador exercendo uma crítica e uma análise sobre os fatos apresentados, procurando fazer isto sem enveredar pelo “criticismo”, dando voz aos entrevistados sem

censurar suas experiências.

Além disso, acredito ser este um projeto com um potencial catalisador muito grande para novas pesquisas. Posso citar, sem muito esforço, três temas que podem ser facilmente trabalhados por qualquer pesquisador que queira se utilizar das fontes produzidas ao longo do trabalho: o primeiro, o viés educacional, pedagógico, que sempre acompanhou o Teatro Exercício e seus membros ao longo de toda sua existência; o segundo, a relação do Teatro Exercício com a censura, tanto a censura na época dos tempos mais duros da Ditadura Militar, quanto aquela imposta pelo sistema governamental quando faziam parte deste; e, a terceira, que já pode inclusive ser conferida parcialmente na parte de Anexos deste projeto, a memória fotográfica do Teatro Exercício, que pode ser contada através de uma pesquisa que desenvolva a fotografia como narrativa da história deste grupo teatral. Isto para ficar apenas em temas relacionados mais especificamente com Hugo Zorzetti e seus companheiros de militância teatral.

Entretanto o desenvolvimento destes e de outros temas deixo para outras pesquisas futuras. Outros pesquisadores. Ou o mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRUDA CAMPOS, Cláudia de. **Zumbi, Tiradentes:** e outras históricas contadas pelo Teatro Arena de São Paulo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. **Obras Estéticas.** Petrópolis: Editora Vozes, 1993.
- BAUER e GASKELL, Martin W., George. **Pesquisa Qualitativa com Texto Imagem e Som.** Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- BECKER, Howard S. **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais.** São Paulo: Editora Hucitec, 1999.
- BECKETT, Samuel. **Proust.** Porto Alegre: Editora LP&M, 1986.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire – Um Autor Lírico na Época do Alto Capitalismo.** Obras escolhidas. São Paulo: vl. 3, Ed. Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. São Paulo: vl. 1, Ed. Brasiliense, 1994.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido** e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1991.
- BOMENY, Helena. Encontro Suspeito: História e Ficção. **Revista Dados.** Rio de Janeiro: vl. 33, nº 1, 1990.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. Memória e temporalidade: diálogo entre Walter Benjamin e Henri Bergson. **Revista Margem.** São Paulo: nº 1, EDUC, 1992.
- CAETANO, Renata dos Santos. **Movimento Cultural em Goiás – Teatro e Dança: Década de 70 até dias atuais.** Monografia de Graduação em História – Goiânia: UFG, fev. 1997. Orientação Professor Dr. Luiz Sergio Duarte da Silva.
- CAMARGO, Robson. **O Teatro Popular do Sesi** - uma trajetória entre o patronato e as massas. Diss. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1992 jun. Orientação Professor Dr. Jacó Guinsburg.
- CARLSON, Marvin. **Performance:** a critical introduction. Londres: Ed. Routledge, 1996.

- COSTA COUTO, Ronaldo. **Memória viva do regime militar – Brasil: 1964-1985**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- D'ÁLESSIO, Márcio Mansor. Arte e Ciência na Construção Historiográfica. **Revista Margem**. São Paulo: nº 1, EDUC, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DEWEY, John. Arte como Experiência. Coleção Os Pensadores, Experiência e Natureza. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1974, pp. 245 a 263.
- DÍAZ, Raul. Personaje e identidad narrativa: una aproximación metodológica. **Revista Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: ano 5, nº 12, 1999.
- DUVIGNAUD, Jean. **Festas e Civilizações**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O Início da História e as Lágrimas de Tucídides. **Revista Margem**. São Paulo: nº 1, EDUC, 1992.
- GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- GINZBURG, Carlo. **Relações de Força**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- GODINHO, Jávier Godinho. **A Imprensa Amordaçada**. Goiânia: Contato Comunicação, 2004.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.
- GOFFMAN, Erving. **The Goffman Reader** / edited and with preface and introduction by Charles Lemert and Ana Branaman. Oxford: Blackwell Publishers Inc., 1998.
- GOMES JR., Guilherme Simões. A Hermenêutica Cultural de Clifford Geertz. **Revista Margem**. São Paulo: nº 1, EDUC, 1992.
- GUIMARÃES, Carmelinda. **Teatro Brasileiro: Tradição e Ruptura**. Goiânia: Editora Alternativa, 2005.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Leitura Dinâmica, 2006.
- JUNIOR, Lisita. **Goiás, novembro 26**. Goiânia: Ed. Livraria Figueirôa,

1965.

- KILPP, Suzana. **Os cacos do teatro** – Porto Alegre, anos 70. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1996.

- MACIEL, David. **A Argamassa da Ordem** – Da Ditadura Militar à Nova República (1974-1985). São Paulo: Editora Xamã, 2004.

- MERQUIOR, José Guilherme. **Formalismo e Tradição Moderna**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1974.

- MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

- PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

- PELBART, Peter Pál. **A Vertigem por um fio** – políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2000.

- PERNIOLA, Maria. **A Estética do Século XX**. Lisboa: Editora Estampa, 1998.

- REIS FILHO, Miguel Aarão. **1968**, a paixão de uma utopia. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

- SABINO JUNIOR, Oscar. **Goiânia Global**. Goiânia: Editora Oriente, 1980.

- SANTOS, Andréa Paula. **O audiovisual como documento histórico: questões acerca de seu estudo e produção**. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/pesquisa/pesquisatextos/andrea1.htm>. Acesso em: 08/05/2007.

- SCHECHNER e APPEL, Robert., Willa. **By means of performance: intercultural studies of theatre and ritual**. New York: Cambridge University Press, 2001.

- SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction**. New York: Ed. Routledge, 2002.

- SELMA, José Vicente. **Imágenes de Naufrágio: Nostalgia y Mutaciones de lo Sublime Romântico**. Valência: Ed. Generalitat Valenciana, 1996.

- SILVA, Armando Sérgio. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Ed.

Perspectiva, 1981.

- SILVA, Erotilde Honório. **O Fazer Teatral: uma forma de resistência.** Fortaleza: Edições UFC, 1992.

- SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental, apud VELHO, Otávio Guilherme (org.), **O Fenômeno Urbano.** Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979.

- SOUZA, Márcio. **O Palco Verde.** Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1984.

- STRAUSS, Anselm L. **Espelhos e Máscaras: A Busca de Identidade.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

- ZORZETTI, Hugo. **Memória do Teatro Goiano.** Goiânia: Editora da UCG, 2005.

- ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXOS

Fotografias de montagens do Teatro Exercício

Figura 1:



Mauri de Castro (sentado) e Beto Hedeck (em pé), “A Barbearia”, de Hugo Zorzetti, Teatro Exercício. Acervo pessoal de Mauri de Castro. Sem data (aproximadamente entre 1977 e 1979 – informação oral).

Figura 2:

Marco Túlio (dir.) e Mauri de Castro (esq.), "As Migrantes", de Hugo Zorzetti, Teatro Exercício. Goiânia: Acervo Pessoal de Mauri de Castro. Sem data (aproximadamente entre 1977 e 1978 – informação oral).

Figura 3:



Vários atores, “Os Advogados”, de Racine, direção de Hugo Zorzetti, Teatro Universitário. Goiânia: acervo Pessoal de Mauri de Castro: 1981.

Figura 4:



Mauri de Castro, “Êta, Goiás”, de Hugo Zorzetti, Teatro Exercício. Goiânia: acervo pessoal de Mauri de Castro: 1984.

Figura 5:



Venerando Ribeiro e Mauri de Castro, “Tem alguma coisa no ar e não é avião”, de Hugo Zorzetti, Teatro Exercício. Goiânia: acervo pessoal de Mauri de Castro: 1985.

Matérias Jornalísticas

Figura 6:

Jornal O Popular, Suplemento Cultural, por Brasigóis Felício, p. 2. Goiânia: acervo pessoal de Hugo Zorzetti: 16 de novembro de 1975.

Figura 7:

Jornal O Popular, autor desconhecido, p. 23. Goiânia: acervo pessoal de Hugo Zorzetti, 25 de fevereiro de 1981.

Figura 8:

Jornal O Popular, autor desconhecido, p. 22. Goiânia: acervo pessoal de Hugo Zorzetti, 13 de fevereiro de 1982.

TRANSCRIÇÕES

Transcrição da entrevista em vídeo com Hugo Zorzetti

05/04/2007

E = Falas do Entrevistador

H = Falas de Hugo

[...] = Informações adicionais acrescentadas pelo entrevistador no momento da transcrição.

... = Gaguejos, erros ou repetições por parte do entrevistado suprimidas da transcrição para melhor compreensão do fluxo narrativo.

E – Pesquisa histórica, projeto A Palavra e o Ato: Memórias Teatrais em Goiânia, entrevista com o professor Hugo Zorzetti, professor aposentado da UFG, um dos criadores do curso de Artes Cênicas, senão o principal responsável pela criação deste curso de Artes Cênicas, onde eu inclusive me graduei, diretor, dramaturgo, ator, vai falar pra gente da experiência com o grupo de Teatro Exercício, do qual ele é o principal diretor e dramaturgo também, há muitos anos já, então vai falar um pouco da experiência desse grupo. Então, professor, pode começar seu depoimento!

H – Interessante que a história do Teatro Exercício, a trajetória do Teatro Exercício se prende muito ao compromisso ideológico, a uma ideologia. Isso se dá pela própria formação ideológica dos seus fundadores. Pra gente situar um pouco essa fonte, esse nascedouro, vamos remontar aí aos anos... aos anos 70, Quando nós trabalhávamos... eu era professor do Colégio Universitário, aliás o Colégio Universitário nasceu pra ser, na época se falava, a menina dos olhos da Secretaria de Educação do Governo do Estado de Goiás, porque ele viria fazer frente a essa imensa quantidade de cursinhos que tinham em Goiânia, praticamente proibitivos para alunos pobres, pra estudantes pobres, eram cursinhos que cobravam muito e na época os vestibulares já exigiam muito, e era condição sine qua non de entrar na Universidade era cursar um cursinho desses aí, que eram caríssimos, poucos tinham uma acessibilidade para os alunos mais carentes, então um certo apelo da comunidade fez com que o Governo criasse o Colu, Colégio Universitário, então tudo no Colégio Universitário era diferente, as aulas não tinham aquele período de 45 minutos como geralmente era o regime das escolas de segundo grau, eram aulas de uma hora, uma hora e meia, os professores recebiam a chamada dobradinha que era quase que o dobro do salário que ganhavam outros professores, enfim era pra fazer frente a essa demanda de alunos que era muito grande em Goiânia. Então nós fomos, fizemos, nos candidatamos a seleção de professores e fomos trabalhar no Colégio Universitário. Eu já tinha uma certa... um certo trânsito no meio teatral de Goiânia, mais como espectador, quando fazia o segundo grau fiz as minhas experiências numa escola, como todo mundo fez, eu tinha uma professora interessantíssima, que era a professora Ornelina Milhomens, Ornela Milhomens, era muito voltada pras questões literárias, era professora de literatura, de gramática e tal, e influenciou muito, influenciava muito seus alunos porque gostava de récitas, e chamava a gente

fora do horário de aula pra poder decorar uma poesia e poder falar na sala dela pra que ela pudesse, enfim, analisar essa poesia e tal. Isso influenciava muito, a gente vivia num encanto, era uma época interessantíssima, politicamente efervescente, todo momento a gente estava tendo contato com o movimento estudantil, os elementos que formavam a política estudantil de Goiânia, hoje os deputados, geralmente da direita, na época eram da esquerda, irritadíssimos, nos levavam, eram onipresentes dentro das salas de aula, dentro dos corredores das escolas agitando, quantas e quantas passeatas nós fizemos, quantos e quantos ônibus nós não quebramos nessa Goiânia, dá até tristeza ver onde eles estão hoje, a posição política deles hoje, mas tudo bom. Então essa professora nos influenciou muito, eu tive lá umas incursões, inclusive montei um grupo dentro de uma escola chamada São Domingos, ali no Setor Coimbra, estudei lá um ano, dois anos e tal, também tinha nessa escola muitos alunos interessados, muitos colegas interessados, nós arregimentamos lá forças e criamos um grupo de teatro. Eu escrevia, caderno, escrevia no carbono pra distribuir os textos pros colegas, fizemos uma série de experiências. Mais tarde eu tive uma outra experiência, essa experiência foi interessantíssima, eu saí desse amadorismo, dessa coisa... desse proselitismo todo pra cair no exercício profissional, foi quando eu ouvi pela Rádio Clube de Goiânia um apelo de um diretor de teatro que veio do Rio de Janeiro, chamado Sidney Cardoso, ele trouxe o seu elenco, a sua companhia pra montar aqui em Goiânia O Pequeno Príncipe, uma adaptação de O Pequeno Príncipe de Antoine de Saint-Exupéry. Eu não sei porque cargas d'água aconteceu um... eu não sei porque só ia acontecer num grupo de teatro, houve um racha e a metade do elenco voltou pro Rio de Janeiro e ele ficou aqui com uns gatos pingados e tal, mas tihoso como ele era, e um excelente diretor, famoso no Rio na época, ele bateu o pé e falou "Não vou embora não, vou montar essa peça aqui" e fez através da televisão, através do rádio um chamamento pros atores locais se candidatarem a um teste pra comporem o elenco dele. E nisso aí tava eu, até empurrado, porque sempre fui muito tímido, nunca me prestei a esse tipo de coisa, eu sou terrivelmente tímido. Fui empurrado pelos colegas e fiz o teste. Acabei passando nesse teste, mais dois ou três outros colegas que formavam comigo esse grupo de teatro nesse colégio, lá o São Domingos, e caiu pra mim lá o Acendedor de Lampiões pra fazer. Então foi o primeiro contato que eu tive com um teatro é... sistematicamente, entende, científico, vamos dizer assim, que já tinham as marcações, já tinha... o diretor fazia antes uma preleção a respeito dos personagens, ajudava a gente a montar os personagens, coisa que até então pra mim era intuitivo, então eu vi que existia um processo, o primeiro contato com o teatro dessa forma mais aprofundada. Isso me motivou muito, eu sai dali já com uma pequena bagagem, de ter pra onde pesquisar. Bom, imediatamente vem a faculdade, a Universidade, Católica, passei no vestibular, e dentro da faculdade eu me encontrei com algumas pessoas também já envolvidas no processo político, muito envolvidas no processo político. E eu já, dentro do Colégio Universitário, justamente nesse momento em que eu passei na Universidade eu já me habilitei no concurso lá do Colégio Universitário, passei, e o diretor ficou sabendo que eu tinha umas incursões lá pelo teatro, me chamou e pediu que eu formasse lá dentro um grupo de teatro, que ele queria ganhar alguns prêmios, porque o colégio já tinha ganhado, estava se habilitando, lá o torneio de futebol, torneio de não sei o que... e ele queria

uma taça do teatro!

E – Taça do teatro!

H – Uma taça do teatro, eu me lembro que foi o termo que ele utilizou, “Eu quero colocar aqui nessa galeria a taça do teatro!”, e eu encontrei dentro do Colégio Universitário um campo muito fértil, porque as diretoras do departamento de artes do colégio era duas... eram mulheres fortíssimas e muito interessadas, inclusive uma depois eu fui encontrar no Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás como professora, então é a professora Aparecida Talon Lobo. A outra, que era diretora do departamento, era a professora Leidaci Silvano, que hoje me parece que é aposentada, mora em Uberlândia. Muito interessadas, todas as duas, da área de artes, uma da área de artes plásticas, outra da área de música. Interessadíssimas no processo artístico dentro da escola e me deram muito apoio, e nós criamos então o Tese, aliás, era o Tese – Teatro Experimental do Estudante Secundarista, veja só, tá aí a fonte, o nascedouro do Teatro Exercício. É uma profusão de situações, até talvez possivelmente eu possa até me perder, depois a gente vai recorrer aí a alguns documentos pra ver se eu estou certo.

E – Tranquilo!

H – Até a memória pode faltar, quando se trata de datas eu mal mal me lembro do meu aniversário. Ah, esse... até então, vamos situar um pouco o momento político que nós vivíamos. Isso foi na década de 70, a gente estava vivendo as agruras da Ditadura Militar, a coisa tava praticamente degradingolada aqui em Goiás, e Goiás foi uma das grandes resistências que houve a Ditadura, a guerrilha aqui muito próxima, os estudantes muito engajados, aí do estudante aí da política estudantil que não tivesse o seu nome já sublinhado várias vezes aí nos cartões do DOPS e tal, então a gente vivia muito policiado, não era brincadeira, a neurose campeava, porque reuniam-se 3, 4 pessoas a gente tinha certeza que um era um olheiro, era uma inquisição, Goiás viveu tempos terríveis, e a gente via sempre colegas desaparecendo, professores desaparecendo, o regime de boca fechada, entende, mas muita atividade subterrânea. E essa atividade minha dentro do Colégio Universitário, por conta da vinda dessas duas professoras, que também não comungavam muito com a ideologia da direção de conquistar taças pra escola, elas queriam mais um movimento cultural, intelectual, que pudesse até coadjuvar com as aulas que eram dadas, eram as aulas longas, preparatórias pra estudante de vestibular e tal, então as atividades artísticas deveriam atenuar esse ambiente de cursinho, que também logo logo foi abandonado, porque essa tal de dobradinha não foi cumprida, os professores se viram na mesma condição dos outros professores, com a carga horária maior do que de outros professores de outros colégios, os instrumentos que foram oferecidos, ou pelo menos foram prometidos ao colégio, laboratórios e tudo mais, não aconteceram, não chegaram, e a escola acabou virando uma escola como as outras que tinham no Estado, que o Estado geria, até chegar o ponto que chegou hoje, aquela estrutura muito imensa, muito boa ali, que está praticamente fechado. Bom, então esse... todas as pessoas que militavam no meio artístico, no meio intelectual, eram muito visadas dos dois lados, primeiro pela militância de esquerda que via nessas pessoas uma forma de multiplicação, de adesão, auxílio nessa luta de bastidores que tinha contra a Ditadura Militar. E por outro lado um aparato militar, a repressão que via uma ameaça nessas pessoas. Eu, por

exemplo, me vi cooptado pelos dois lados, pelo menos cooptado por um lado, logo eu vi que se aproximaram de mim certas pessoas, algumas com questionamentos, pra me sondar, aquela coisa toda, porque você passava por um crivo muito grande, então eu fui convidado pra prestar os meus serviços para um grupo de pessoas interessadas em Arte, na verdade eram oriundos de um exercício, de um esforço político que tinha ligado ao DCE, mas não é o DCE oficial da Universidade Federal de Goiás, porque esse era muito visado, então criou-se um caixa 2, entendeu como que é, e essas pessoas militavam dentro da Universidade, algumas assim de cara aberta mesmo, eram... semana sim semana não estavam presos, foram perseguidos, torturados, teve gente que teve que sair correndo, teve gente que morreu, então eu fui instado, convidado a criar junto com eles o Teatro Universitário, tão logo... eu vou ir por essa vereda aí até chegar ao Teatro Exercício, depois a gente alinhava tudo aí.

E – Tranqüilo!

H – Porque a história do Teatro Universitário está muito ligada a criação do Teatro Exercício de alguma forma. Quando eu me vi no meio desse pessoal, até então era alguém que tinha a sua ideologia, eu não comungava com nada que acontecia, me doía muito toda aquela... essa... esse clima que acontecia dentro da Universidade, dentro das escolas, enfim, do Estado, do Brasil inteiro, acompanhava muito isso, mas não tinha um envolvimento direto. E esse convite, essa insistência em eu participar desse grupo, eu passei então a freqüentar o DCE da Universidade Federal, que era um salão de festas, era um negócio interessante, onde nós ensaiávamos, tinha teto que rodava uma roldana lá e o teto abria, fazia espetáculos ao ar livre, o teto pelo menos o... era entre a rua 3 e a Anhanguera, se eu não estou enganado. É o DCE, lugar de muitas boas lembranças e de lembranças ruins também. Bom, enfim, quando eu me vi junto com essas pessoas senti que havia uma entrelinha, na verdade eles apostavam no meu trabalho de diretor de teatro e de dramaturgo pra auxiliar numa luta, antes velada, mas depois aquilo foi colocado em pratos limpos e eu fui instado a escrever pra aquilo, “O negócio é o seguinte, nós estamos envolvidos nisso, nisso e nisso, eu acho que você compõe, o quê que você acha?”. Foi um choque muito grande, mas muito interessante, a minha formação ideológica foi nesse momento, porque eu tive contato, contato mais direto com as pessoas mais sofridas, passaram-me livros, eu passei a ler num regime, numa freqüência, e até num policiamento muito grande porque a gente vivia sendo olhado, policiado, tinha que ser assim, escolher os amigos, não era todo mundo que a gente podia levar pras essas reuniões, então, sempre tinha um clima de muita desconfiança, mas foi aí minha formação. Até então eu estava na Universidade, na Universidade Católica fazendo meu curso de letras, dava aula no Colégio Universitário e dava aula também... justamente, no Colégio Universitário. No segundo ano, me parece, de militância no Colégio Universitário, um dos Governadores nomeou uma figura conhecida em Goiânia como Secretária de Educação. Essa mulher tinha uma fama muito ruim, porque tinha formação na Esg, Escola Superior do Exército, aliás era condição sine qua non pra alguém ocupar postos...

E – Cargos públicos!

H – Cargos importantes, tinha que passar pela caserna antes. E era da Liga da Moral e dos Bons Costumes, era uma figura assim muito mal vista no meio...

E – Reacionária!

H – É, não era brincadeira a mulher! E o ministro da Educação era o Jarbas Passarinho, que era um militar, mas um militar que era visto de duas formas pelos intelectuais, de uma forma mais amena, porque ele era... alguém dizia que ele não era da linha dura, uma pessoa muito interessada, era um intelectual, uma pessoa que lia muito, estudava muito, etc e tal, mas era um militar e pesou a mão também, etc., mas se rodeou, o ministro se rodeou, de algumas pessoas interessadas em educação e resolveram fazer uma reforma educacional no país, de forma... através de decreto. Essa reforma desabou aqui em Goiás em nome... um projeto chamado... não vou me lembrar agora... não vou me lembrar... um projeto que mexia na educação mais no sentido físico das escolas, e de repente dividiram, setoriaram as escolas de Goiânia, então o Colégio Universitário, o colégio fulano e colégio beltrano vão ministrar apenas aulas científicas. E as humanísticas vão ser...

E – Vai pro Lyceu, pra outros lugares!

H – Lyceu de Goiânia, etc. e tal! Uma divisão aí e tal. Mas isso aí a gente sabia que era pra separar os alunos, fazer como fizeram na Universidade, construíram o Campus lá numa fazenda porque dava tempo, se houvesse uma passeata de lá pra cá, cercar todo mundo aqui no Meia Ponte. Então na época o que pesava em termos de estratégia, vigia em termos de estratégia era isso, não deixar os estudantes ficarem a semana inteira juntos. Então hoje você era meu colega, amanhã estava em outra classe com outras pessoas, para evitar que se fizesse amizade, se formasse, que houvesse uma troca de informação, enfim, que se constituísse ali uma resistência. E eu fui cair... o diretor do Colégio Universitário era muito amigo, uma pessoa interessada... se não era interessada em cultura pelo menos dava apoio as atividades nossas lá dentro por conta dessa mania que ele tinha de taça. Mas eu fui cair justamente nas mãos dessa outra diretora, que via muito mal a atividade do teatro, já sabia que ela por conta dos olheiros e dos dedo-duros que tinham no aparato do Estado já me tinha em péssima conta. A primeira coisa que ela fez quando entrou no Colégio Universitário foi proibir o teatro. Aliás, ela fez de forma muito desonesta, porque ela mandou forjar situações dentro do teatro de pessoas se drogando, fotografias que ela afirmou que tinha (nunca teve), fazendo sexo os atores, em cima das cortinas, então o nosso ensaio, que era um ensaio quase que religioso, de repente virou uma... fornicação...

E – Um bacanal!

H – Um bacanal! E ela se firmou nisso, nos chamou e falou olha: “Tenho documentos que contam e tal!”. Todos nós sabíamos que aquilo era um pretexto pra acabar com o teatro lá dentro, já tínhamos feito algumas apresentações, e a nossa atividade sempre pendia um pouquinho pra questões políticas, porque havia muitos questionamentos também, era muito difícil você fazer uma apresentação na época sem antes ou sem depois, aliás, não sentar ali no procênio e responder algumas perguntas da platéia, e geralmente perguntas vindas de pessoas politizadas, alunos politizados, ficavam cavando uma resposta, uma postura do grupo, e isso contrariava muito os diretores de escola, tanto é que não foi só nessa escola que eles proibiram as atividades artísticas, ficou muito tempo quase que proibido geral em Goiânia as atividades artísticas na escola, a não ser aquelas que colaboravam com a ideologia do Estado, de repressão e tudo mais.

Bom, saindo do... isso aconteceu, eu tive muitos problemas dentro na escola, fomos expulsos lá de dentro, eu fiquei com minhas aulas de português, que eu dava aulas de português, trabalhando num ambiente adverso, muito adverso, e essa estratégia da professora, dessa diretora, mexeu muito não só com a gente, professores e alunos, como mexeu também com os pais dos alunos, que de repente viram suas filhas envolvidas, pelo menos eu tive que reunir com muitos deles, não teve ninguém que tenha levado a sério essa denúncia, até porque todo mundo sabia que isso era... mas, instado até pelos pais, "O senhor tem que tomar uma atitude, o quê é que nós vamos fazer!" aí e nos levaram a sair da escola com o grupo de teatro e fundar o grupo Caos, o grupo Caos foi justamente em função das circunstâncias, o grupo Caos. Passou a ensaiar fora da escola, ensaiávamos numa oficina, oficina mecânica ali na avenida Anhanguera, perto ali daquela concessionária de automóveis...

E – Cical?

H – É, Cical, por ali! Tinha uma oficina mecânica de um amigo, aliás, do pai de uma das alunas, que era aluno do teatro. E ele ofereceu a oficina, era graxa pra tudo quanto é canto, depois que ele fechava 6 horas da tarde, fechava a oficina a gente entrava, não tinha tempo de limpar, depois do ensaio a gente saía todo sujo de graxa, parecia uns mecânicos dali. Mas ali foi interessante que suspendeu, levantamos ali umas questões, discutimos com a comunidade depois, foi discutido muito entre nós, fez com que esse grupo ficasse um pouco mais unido, mais fechado, houve uma transição daquela condição de professor e aluno pra amigos, companheiro, na época não falava companheiro não, era camarada e ora muito mala lá como é que era, e uma publicidade maior aconteceu. Montamos vários espetáculos... aconteceu um negócio interessante, porque justamente nessa transição, nesse momento de agruras, e de denúncias, que agente saiu com o rabo entre as pernas, não dava pra falar absolutamente nada, não tinha como contestar, não tinha. Eu me lembro que eu subi acompanhado das duas professoras, Leidaci Silvano e Aparecida Talon Lobo pra me defender, elas me levaram, "Você vai ter que se defender, nós acompanhamos seu trabalho, não tem nada disso!", e elas ficaram no Colégio Universitário, por conta lá de arrumar não sei o quê e tal, não me acompanharam para o Colégio Lyceu de Goiânia, fiquei viúvo das duas lá no Lyceu, sem esse apoio que era um apoio importantíssimo que elas me deram. Mas me pegaram pela mão e me levaram lá no Centro Administrativo, onde funcionava no 4º andar a Secretaria de Educação, pra mim falar com um tal de Mozart que era o superintendente desse chamado Complexo Educacional, era o nome do...

E – Ah sim, era o nome do projeto!

H – Do projeto! Complexo Educacional! Esse Mozart também tinha uma fama... mais tarde houve um incidente dele com meu irmão, mandou prender meu irmão, meu irmão foi torturado, ele era diretor do Colégio Bandeirante lá em Campinas, por conta dessa familiaridade, desse estreitamento meu com a esquerda, meu irmão também era uma figura que militava lá dentro do colégio dele, de repente recebi uma notícia lá em casa que meu irmão estava sendo preso, corremos no colégio ele estava sendo colocado dentro do camburão, nós passeamos por Goiânia inteira, andamos Goiânia inteira atrás dele, fomos encontrar num distrito policial sendo torturado, amarrado numa cadeira, tem histórias e mais histórias. Bom, e nesse momento eu entrei, eu me

lembro, subi as escadarias ali do quarto andar, falar com esse Mozart, pedir justiça, aconteceu isso e tal, nós não temos... isso não procede, essa denúncia não procede. Eu me lembro que ele falou assim: “Se eu fosse você, calava a boca!”. Foi a resposta que eu tive. Foi um, pra mim foi um...e justamente nesse momento estava programado aqui em Goiânia um festival de teatro entre escolas e nós resolvemos participar desse festival. Mas o Lyceu não nos deu chancela pra participar em nome dele. Fomos buscar um coléginho que tinha na periferia de Goiânia que tinha um amigo nosso que dirigia, pedimos que ele preenchesse a ficha e nós representássemos esse colégio. Foi bom que tivemos um confronto, porque tão logo o grupo Tese saiu do Colégio Lyceu já fomos imediatamente substituídos por um rapaz, que era diretor de teatro, buscaram não sei aonde e tal, e era filho de um deputado aqui de Goiânia, um deputado da Arena, uma coisa bem ligada a repressão. E nesse confronto, o festival, foi um festival muito visitado por vários setores aí da nossa sociedade, eram bancários, estudantes, distribuindo convites, era uma coisa interessante, um movimento muito interessante, e acabou lá o grupo Caos ganhando lá o primeiro lugar, ganhou vários prêmios, melhor ator, melhor atriz e tal, isso nos deixou bem com a gente mesmo, e nos deixou muito mal com o povo, né, aí a repressão baixou e baixou feia mesmo, eu dentro lá do próprio Lyceu de Goiânia passei a lidar com muitos outros problemas. Essas figuras que formavam, esses alunos e professores também que formavam o grupo Caos, com o desenvolvimento dos trabalhos, esse grupo foi selecionando, os alunos, aqueles que estavam mais ali pela oportunidade de aprender alguma coisa, de fazer alguma coisa, logo era vestibular, não sei o quê, ficaram só os interessados, houve um coador ali e ficaram só as pessoas envolvidas com teatro e envolvidas ideologicamente com teatro, eu posso citar alguns nomes, o Gotyschalk Fraga que hoje está no Rio de Janeiro, é uma figura... desenvolve um grande trabalho no Rio, lá na favela, no Vidigal, Terezinha Fernandes que está em Curitiba, foi Presidente do Sindicato dos Atores lá em Curitiba, quem mais... o Nilton Rodrigues, foi inclusive professor lá na Faculdade, e tem alguns outros cujo o nome agora eu não vou me lembrar, mas eram... eram vários. Resolvemos então singrar esse caminho do teatro mais politizado, nasceu então o Teatro Exercício, eu nem sei esse nome quem foi que deu, eu não sei como é que deu, nós saímos do Caos, que já não tinha mais o porquê desse Caos, era uma provocação de momento, e criamos o Teatro Exercício. Esse... e logo... e logo, até por coincidência, eu fui convidado a trabalhar na superintendência de ações culturais. A cultura... na época nós não tínhamos uma secretaria de cultura, nenhum órgão de governo que se atesse apenas a política cultural. Que se ativesse, aliás, a política cultural. Nós tivemos... nós tínhamos uma superintendência ligada a educação, então era Secretaria de Educação e Cultura, e a cultura se perdia dentro da educação... as verbas eram mais pra educação, evidentemente, a cultura era um birôzinho, uma porcariuzinha dentro dessa estrutura toda. Convidaram o professor Aldair Aires pra dirigir a superintendência de cultura, que era dentro da Secretaria de Educação, o órgão responsável pela política cultural. O Aldair era um... egresso da labuta teatral, um intelectual, estudioso e tal, e resolveu peitar a situação. “Não, eu vou transformar essa pequena semente aqui de cultura numa coisa, num projeto e tal!”, aí me convidou pra dirigir o Instituto Goiano de Teatro, existia dentro da secretaria vários institutos, de teatro, de folclore, de artes plásticas e tal, eu fui dirigir o Instituto de Teatro. Aí

eu disse: “Aldair, nós vamos... só podemos fazer um trabalho bom aqui dentro se nos cercarmos de pessoas interessantes!”. Agora veja só como era o quadro da militância cultural em Goiás, às vezes eu faço um paralelo e tenho muita saudade daquele tempo. Como existia, entende, politização. Como as pessoas se engajavam, como elas se interessavam, um dos momentos mais saldados da minha vida de funcionário público essa passagem pela superintendência de ações culturais. O Aldair Aires mesmo eu vi sendo enterrado, enterrado com caixão passeando pela cidade, várias e várias vezes. Reuniam-se os escritores, os atores, os músicos e... os interessados por algum projeto que a gente fazia, ou acenava, ou até com a política que praticávamos dentro da..., saíam aí fazendo enterro, amanheciam na porta da superintendência fazendo discurso, nos jornais todo dia tinha um questionamento, era um ator que falava, era um músico que falava, então tínhamos que ali cumprir a nossa tarefa mesmo. E como a verba era muito pouca, nós resolvemos fazer uma política diferente. Reunimos as pessoas engajadas pra desenvolver projetos comunitários e lá começamos com o Teatro Carroceria, que depois levamos novamente pro Jaci Siqueira, que na época já era da fundação cultural de Goiás. Enfim, coincidentemente as pessoas que estavam contratadas quando cheguei no Instituto Goiano de Teatro já encontrei a Terezinha Fernandes como funcionária de lá há muito tempo, encontrei mais 2 outros atores que haviam trabalhado no Caos que já eram funcionários do Estado, não dentro do Instituto Goiano de Teatro mas em outros setores da educação, e eu arregimentei esse pessoal. Então passamos, o Teatro Exercício passou, grande parte dele a trabalhar junto de novo dentro de um organismo do Estado. Como não tinha dinheiro pra fazer absolutamente nada nós resolvemos, falamos “Vamos peitar essa coisa, pelo menos espetáculos pra levar pro povo, vamos fazer, com nosso salário, vamos ver se o Governo banca pelo menos um pequeno cenário, qualquer coisa aqui, mas vamos prestar serviço pra comunidade!”. Novamente veio essa união. Logo o superintendente, o Aldair Aires, conseguiu com a Fundação Guáira um estágio de dois anos, de um ano e meio ou dois anos, não me lembro mais, para uma equipe de atores, de diretores, de dançarinos, enfim as pessoas que militavam em artes cênicas em Goiás, pra um estágio dentro da fundação, até pra tocarem o Teatro Goiânia que na época estava transformando... o Cine-Teatro Goiânia estava transformando em Teatro Goiânia, tinha um projeto muito grande pra transformar aquilo, era a menina dos olhos do Governador, tanto é que ele inaugurou com as pompas que ele inaugurou, e precisava de alguém pra gerir aquilo, alguém que conhecesse de teatro. Então mandamos pra Curitiba uma leva de gente...representantes de vários setores das atividades cênicas aqui em Goiás, dançarinos... eu fui como diretor de teatro, fiquei lá algum tempo fui expulso de lá, questões também ideológicas, o que é em cima é em baixo, o que é em baixo é em cima. Mas novamente o Teatro Exercício se viu aparelhado, junto com essa leva fui eu, que era do Teatro Exercício, o Ilsinho que mais tarde foi fazer um curso de técnica, cenotécnica e mais tarde foi cooptado pro Teatro Exercício, Mauri de Castro que já trabalhava na superintendência, e foi pra fazer um curso de ator também e passou ao Teatro Exercício, então nós tivemos lá os atores, os técnicos do Teatro Exercício tiveram lá uma excelente escola em Curitiba, até... no mínimo conviveram com os grandes técnicos brasileiros, porque o teatro Guáira é um teatro freqüentadíssimo, não só pelas grandes companhias de Goiás,

de todo Brasil, como do exterior também e tal, então eles conviveram com técnicos, os melhores técnicos do Brasil e os melhores do interior, tiveram lá uma grande formação, o Ilsinho teve uma formação de iluminotécnico, uma formação muito grande, muito boa, os cenógrafos também, foram 2 cenógrafos de Goiás experimentarem lá, imediatamente caíram no trabalho, porque lá não deram trégua pros goianos não, os goianos entravam num dia e no outro já estavam de uniforme trabalhando.

E – Botavam a mão na massa mesmo!

H – Exploraram, exploraram a beça a gente lá! Então foi interessantíssimo. Deu mais tónus intelectual, tónus técnico, cultural pro pessoal do Teatro Exercício. Bom, dentro... logo depois houve um problema com a superintendência de ações culturais, me parece que era a fundação cultural... não... criaram a... Secretaria de Cultura, Secretaria de Cultura, não me lembro em que Governo separaram a Educação da Cultura. E houve uma série de desacertos. Não vou citar nomes mas é fácil de você saber, o primeiro Secretário de Cultura, uma pessoa completamente desavisada, ligada a política do interior do Estado, e resolveu fazer uma política... política nenhuma, um exercício demagógico e durante alguns anos a Secretaria de Cultura não fez absolutamente nada, abandonou completamente aquilo que a gente vinha construindo, em termos de... principalmente de interiorização, porque interessava muito ao Aldair Aires interiorizar a cultura, porque falava em cultura falava em Goiânia, você ia aqui pra Trindade não tinha absolutamente nada, Aparecida não tinha nada, aqui há 10 quilômetros de Goiânia, tudo se concentrava em Goiânia, então nós criamos um projeto chamado Semana de Cultura, que era um projeto audacioso, se houvesse condições e apoio eu acho que ele teria ferido fundo esse quadro, sabe, ferido positivamente esse quadro, que nós vivemos até hoje de abandono, dessa falta de política cultura. Consistia essa Semana de Cultura em levarmos pro interior primeiro uma sondagem, visitávamos as cidades, várias cidades do interior procurando seus registros culturais, seus elementos, os militantes, fazíamos uma semana com essas pessoas, levávamos coisas de Goiânia também, parávamos lá no museu, pegávamos...enchia um caminhão lá com as peças do museu, isso era terrível, as pessoas jogavam pedra, montávamos o Museu Zoroastro Artiaga, montávamos no interior...

E – Museu a céu aberto!

H – Aberto, museu, pro povo ver, ninguém vinha em Goiânia ver museu! Vamos levar, o que pudesse levar levávamos, com muito cuidado evidentemente! Transferíamos o museu! Pegávamos grupos de teatro de aqui de Goiânia pra fazer apresentações lá, grupos de dança também, mas o mais importante pra gente eram os grupos que estavam lá, militando na terra, foi quando fizemos um... isso foi interessantíssimo, nós fizemos uma incursão pelas cidades do interior procurando os folguedos, o folclore, e descobrimos que as pessoas tinham vergonha das suas danças, por exemplo, pra catira, você chegava na cidade “Quem é o catireiro aqui?”, tinham vergonha, você chamar, arregimentar lá meia dúzia de pessoas pra dançar catira, eles morriam de vergonha, “Não, isso é coisa de...não...”, até conscientizá-los, eu me lembro que nós fizemos... o Aldair queria levantar lá o Cataopécacunda, Cataopécacunda é uma dança interessantíssima, me parece que originária de Minas, em Goiás era... e nós não encontrávamos, fomos encontrar

uma pessoa que conhecia o Cataopécacunda, fazendeiro, e com muito custo, muita saliva, nós arregimentamos lá mais algumas outras pra fazer uma demonstração lá na cidade, sei que saímos de lá e deixamos esse terno de Cataopécacunda, esse grupo, e hoje, frequentemente eu vejo aí alguma notícia de apresentação deles, tem um ano, dois anos, lá em Silvânia, eu estive em Silvânia, e vi uma apresentação deles lá em Silvânia, já estão rodando... com convites inclusive pro exterior, pra fazerem apresentações no exterior, é uma dança muito interessante o Cataopécacunda, eles dançam... a intenção é de bater o calcanhar na cacunda, nas costas, é um negócio interessantíssimo, uma dança desjeitada, trejeitada, uma coisa, mas muito interessante. A catira, hoje já tem vários ternos de catira, o pessoal... então era isso. Enfim, os elementos, grande parte dos elementos que faziam parte do Teatro Exercício faziam parte desta política cultural. Isso foi muito interessante, muito bom, mas tirou do Teatro Exercício aquela verve, ou aquele interesse, aquele projeto de ser um grupo de teatro. Entendeu como é que é? De enfim, sair de Goiás, apresentar fora, ser conhecido fora, atender os convites, nós tivemos muitos e muitos... inclusive dentro do Teatro Universitário mesmo, uma série de convites pra apresentação fora, alguns convites desses nós honramos, fomos, nos apresentamos, o Teatro Universitário Galpão como ficou chamado, ficou conhecido no Brasil inteiro porque nós fazíamos um trabalho revolucionário em termos cênicos, mas o ponto, a folho de ponto e os compromisso que nós criamos dentro da política cultural do Estado, que fazíamos 5% daquilo que programávamos, eu me lembro de quantas e quantas vezes estar eu, o Aldair, o Jaci Siqueira mesmo, estar com o Governador mendigando com o projeto na mão, o Teatro Carroceria mesmo fizemos o projeto, seria um projeto audacioso, era fácilimo, hoje seria, com as pessoas mais avisadas que nós temos aí dentro da cultura e tal seria fácilimo desenvolver um projeto desse. Talvez não fosse o tempo, talvez não é mais hoje necessário que isso, mas na época sim, se nós tivéssemos conseguido incrementar pelo menos a metade dos projetos sociais que nós tínhamos na área de artes, nós não estaríamos vivendo aqui em Goiás os problema que nós estamos vivendo hoje em termos de educação, em termos de cultura, eram projetos pra comunidade, envolver pessoas, envolver meninos, envolver crianças que na época considerávamos já em risco de... enfim, projetos não pra vaidade, pro ator, aquela coisa de estar no palco, ser fotografado, estar no jornal, não, projeto social. E esse envolvimento com esse tipo de projeto esvaziou um pouco o ímpeto, a verve, eu vou dizer assim até uma certa inclinação muito própria de todo artista, de todo ator, que é de fazer carreira mesmo, de ganhar dinheiro, alguns até quem sabe ir pra Globo, que era uma coisa que nunca se comentava dentro do teatro, aliás era o nosso oposto, mas era o que dava inclusive condições depois de uma boa carreira pro teatro, a gente via, aqui em Goiânia mesmo, os teatros lotando só porque tinha um ator famoso, aquela coisa toda, isso o Teatro Exercício roubou de seus participantes, alguns abandonaram, até não por conta de desinteresse pelo que nós fazíamos dentro do Teatro Exercício, mas até pra alçar o seu vôo pessoal mesmo e se aparelhar, ganhar dinheiro, porque nosso ganhar era o salário, era um grupo que nunca abria... nunca praticamente cobrou, era porta aberta, saíamos em Goiânia distribuindo convite pra Terça Popular, os projetos nossos... então perdemos muito, perdemos muito bons atores, muito boas atrizes, que migraram, foram pra outros grupos, hoje estão fora, eu posso citar o Mauri de Castro

é um deles, que praticamente estava afogado dentro do Teatro Exercício, renunciou a sua carreira de funcionário público de alguma forma e foi pra... fez cinema, foi pro Rio, São Paulo, e outros, o Eugênio Veiga Jardim que hoje está nos Estados Unidos, e tem muitos que... a Terezinha Fernandes que está pra Curitiba, trabalhar com teatro em Curitiba, estão desenvolvendo projetos pessoais, e nós ficamos mais envolvidos com isso, até recentemente fizemos uma reunião, em que... porque eu quando me aposentei da Universidade, meu aposentei pra... “Eu vou me envolver mais com esse tipo projetos, quero voltar pro palco, quero sentir a felicidade de estar...” e nós desenvolvemos com essa sistemática de trabalho nosso, sempre estar trabalhando com as mesmas pessoas, e o grupo se fechou, não se fechou porque queria se isolar, mas fechou era o que nós tínhamos, “Vamos montar um espetáculo, o texto é esse, quem nós temos?” “Fulano beltrano e ciclano” “Quem é que nós vamos chamar? Vamos chamar fulano que é de outro plaga?” “Mas ele não vai ter tempo, nosso regime é de manhã, nós só temos tempo pra ensaiar de manhã”. Era um grupo completamente diferente. Ou ensaiar de madrugada, como a gente lá no Museu Zoroastro Artiaga, quantas e quantas vezes nós ensaiávamos de madrugada, depois que fechava o expediente, todo mundo voltava da faculdade, meia hora, uma hora e meia da manhã que começavam os ensaios. Então ninguém queria enfrentar essa barra. Bom, quando eu tava falando pra você, quando eu me aposentei eu falei “Eu vou agora, eu...”, e liguei pra algumas pessoas e falei “Vamos fazer teatro, agora é teatro, vamos fazer o teatrinho nosso” esse tempo que nós praticamente perdemos, porque era muita idéia pra pouca estrutura, o Estado não dá estrutura, é só decepção em cima de decepção, e logo logo eu me vi também convidado a outra frente de trabalho onde eu estou até hoje e o teatro tá nas horas vagas. Então o a história do Teatro Exercício tá muito ligado a esse processo, tanto é que quando você falou do Teatro da Liberdade, o Teatro da Liberdade foi outra uma extensão do Teatro Exercício, eu me lembro que eu estava em casa e o Jaci Siqueira que era Presidente da... tinha sido Presidente da Fundação Cultural de Goiás, me liga e fala: “Você quer uma encrenca na sua vida?”. Eu falei: “Jaci, minha vida é povoada de encrencas, qual que é a próxima?”. “Olha eu tenho um cinema de um conhecido meu, um amigo... uma amiga minha, que é voltada pras artes, uma escritora, uma poeta, Zina Briu, e estão desativando o cinema”. Pegou o cinema, era uma galeria chamada galeria 1, “o cinema está muito mal freqüentado e eles querem destinar aquilo a alguma coisa mais importante, mais interessante e tal”, e me ofereceu pra fazer dali um teatro. “Eu vou se você for”. Meia hora depois estávamos sentados planejando o teatro. Conseguimos muito apoio, conseguimos transformar aquele cinema num grande teatrinho, poderia ser hoje um teatro pra estar aí atendendo. Erramos, erramos primeiro porque não se faz sem apoio. Achávamos que poderíamos desenvolver ali um projeto, abrir as portas pra comunidade, como abrimos, mas era um lugar muito caro, muito caro, a despesa de um teatro é uma despesa muito grande. E... fomos acumulando dívidas, dívidas e dívidas, as pessoas que se apresentavam, os grupos que se apresentavam ali não conseguiam nos ajudar a honrar essa dívidas, enfim saímos de lá devendo os cabelos da cabeça. Mas o quê que era, justamente uma distensão desse exercício nosso, de transformar o poder do nosso trabalho em alguma coisa pra comunidade, em benefício pra comunidade. Eu ainda penso assim, tanto é que até hoje praticamente o Teatro Exercício faz uma

apresentação de dois em dois anos, de três em três anos, eu resolvi fazer um projeto pessoal agora, resolvi nos três últimos trabalhos que eu fiz resolvi me divertir, arrostar as regras e me divertir, tanto que nós nos encontramos e os nossos ensaios são verdadeiros espetáculos, é melhor do que o espetáculo os ensaios, não existem regras, “Diverte! Que personagem você quer fazer? Que você acha que gostaria de fazer e tal?”, eu vou pra mesa, escrevo, e a gente está se divertindo. Enfim, projeto nós temos ainda pro futuro, eu acho que ainda temos um pouco de fôlego pra trabalhar, apesar da idade de cada um, eu sou o mais novo, e os envolvimento que todos nós temos, cada um aí com a sua vida, porque a vida ficou muito difícil, a vida tá muito difícil, e fazer teatro tá cada dia mais difícil e cada vez mais caro. Essas leis de incentivo acabaram prejudicando muito mais do que praticamente ajudando, porque criaram uma máfia, pessoas que tem mais condições de transitar no meio do empresariado e tal, conseguir esses fundos, conseguir esses... quem tem e não está envolvido diretamente com isso e precisa dos recursos e não tem esses produtores, não tem esses braços, acaba sendo prejudicado. Os projetos que estão aí que a gente vê que são elitistas, o teatro abandonou completamente o povo, tanto é está sofrendo o que está sofrendo, as salas estão cada vez mais vazias, estão falando uma linguagem que não é uma linguagem popular, estão criando uma clientela pro teatro, uma castazinha sem... sem fogo. E o povo está vendo “A praça é nossa” e achando que é teatro, o povo está se embebedando de televisão, de novela e tudo mais. O espetáculo ideológico, o espetáculo que ajuda a questionar está cada vez mais fora do tablado. Está na hora de redescobrimos o teatro brasileiro. Não é Nelson Rodrigues apenas, esse encantamento com Nelson Rodrigues, tudo bem e tal, mas é necessário redescobrir o teatro brasileiro, redescobrir a dramaturgia brasileira, que é uma coisa paupérrima. E é esse o nosso projeto futuro, não sei quando que a gente vai poder desvencilhar mais da profissão, é ruim porque eu me aposentei da Universidade, mas se eu não trabalho, né, se eu não trabalho... minha condição agora é de aposentado e eu queria fazer do meu ganho acessório o teatro, mas não tenho condições de fazer isso agora, então tenho que trabalhar, então to no Estado, estamos desenvolvendo o projeto lá no CEPE, também ligado a uma coisa muito interessante, que eu acho que a comunidade vai ser premiada com aquele projeto, e essa é a história assim contada, alinhavada, por alguém cuja memória não está mais... mas talvez dê pra você pegar alguns fiozinhos aí e tal da história do Teatro Exercício. O mais importante, eu acho, é considerar o Teatro Exercício um exercício mesmo, eu acho que esse nome ele... classifica bem o nosso empenho, foi um exercício, em algum momento nós tivemos muito mais envolvidos com uma luta ideológica que propriamente com uma luta... uma luta teatral mesmo, sabe, com um teatro de panfleto mesmo. Em outros momentos, envolvidos com projetos mais artísticos, isso fez com que eu me transformasse, eu pessoalmente me transformasse num escritor do momento, um jornalista, “Vamos fazer isso, acho que aquilo é importante pra isso, vai chamar um para aquilo!”, passei a escrever com as pessoas com quem eu convivia, que era muito mais fácil, o quê que eu tenho? Eu tenho três atores e duas atrizes. Então o espetáculo próximo vai ter 5 personagens. E se não tiver dinheiro pra fazer cenário, nós vamos mudar tudo e eu vou escrever uma peça que não precise de cenário. Então todos os elementos, e até hoje os elementos que fazem parte do Teatro Exercício

são muito envolvidos com a questão do... do ensino. O Ilsinho, por exemplo, o Ilsinho no Martim Cerêê dando aula dentro daquela estrutura toda, você imagina como que é, o patinho feio de lá, o Mauri de Castro correndo pra tudo quanto é canto, também acaba de fazer o curso, vai se envolver cada vez mais com educação, porque a... Terezinha Fernandes tá no... o Gotyschalk Fraga desenvolvendo o trabalho no Vidigal, um trabalho importantíssimo, de vez em quando aparece em alguma novela, me parece até que ele está nessa novela, “Amazônia”, ontem rapidamente eu olhei os créditos, vi lá um Gutty, não sei se é ele, esteve recentemente aqui em Goiânia, nós o trouxemos pra uma palestra. Então todo mundo correndo atrás da vida, correndo atrás da vida... esvazia um pouco a questão, o projeto de teatro mesmo, de palco, de ser ator, desenvolver personagem, de dar entrevista como ator, de tudo, mas por outro lado enriquece muita gente, porque você olha pra trás e fala: “Bom, se hoje eu não estou nos créditos aí”, como eu mesmo tenho me falado muito, se hoje eu não sou um ator famoso, pelo menos eu deixei... pra minha comunidade eu deixei um rastro aí. Eu fico contente, o Ilsinho estava me dizendo esses dias, eu fico contente quando eu chego num banco e o caixa: “Oh professor” e eu olho, alguém que trabalhou comigo, “oh professor, foi muito importante pra mim aquelas aulas de teatro, até pro meu dia-a-dia aqui no banco”, acho que isso é muito mais gratificante do que palmas de público em pé.

E – Ok, Hugo. Oh, eu vou fazer uma pequena pausinha pra trocar a fita, que essa aqui já está no fim, pegar outra fita, e aí eu vou te fazer algumas perguntas, ok?

H – Fica a vontade!

E – Tá jóia!

[Fim da primeira fita. Começa segunda fita]

E – Então professor, voltando um pouquinho pra trajetória do grupo Exercício e tal. Falar um pouco das montagens que vocês realizaram. Uma das primeiras montagens que o Mauri me falou sobre ela bastante, e o Ilsinho também, foi o espetáculo A Barricada, que vocês montaram. Vocês parece que viajaram com esse espetáculo também pelo Brasil afora, apresentaram várias vezes... fala um pouco dessa montagem de A Barricada, o que o senhor se lembra deste texto que o senhor escreveu e tal.

H – Bom, o texto A Barricada, é interessantíssimo a história dessa peça, porque foi uma época em que nós vivíamos em que os atores, as pessoas que começavam a militar com teatro, a se envolver com teatro viam em Goiás um terreno muito... até com certa razão é claro, um terreno muito pouco fértil pra desenvolvimento da sua carreira, dos seus projetos. E havia uma corrida muito grande de atores, de artistas para o Rio-São Paulo. E eram pessoas que iam completamente despreparadas, não só despreparadas culturalmente, tecnicamente, como despreparadas financeiramente pra, enfim, se postar lá no Rio de Janeiro, ou São Paulo durante algum tempo a espera de uma oportunidade. E essas pessoas iam e muitas passavam por muitas agruras, muitas necessidades. Eu mesmo recebia muito telefonema, correspondência de gente me pedindo auxílio, auxílio assim, “Manda pra mim que tem 3 dias que eu não como!”...

E – Nossa...

H - “Eu to aqui na casa de fulano de tal, e parara... fui expulso da casa de fulano, tava num

amigo aqui, agora eu to aqui, faz 3 dias que eu não como, vê se manda um dinheiro...”, cansei de mandar dinheiro, pra amigo, postava pelo correio pra pegar lá e tal, aí ficava fulo da vida: “Por que você não vem embora, idiota! Pra quê isso? Faz aqui a sua carreira, um Estado que promete, nós precisamos trabalhar aqui, evidentemente...”. E houve alguns incidentes com essas pessoas, alguns amigos, pessoas ligadas... até ligadas ao Teatro Exercício, por exemplo, o Gotschalk Fraga foi pro Rio de Janeiro e ficou uns 2 anos vendendo limão... limonada na praia. E ele não saiu daqui com uma mão na frente e outra atrás, ele tinha até uma certa estrutura intelectual ele tinha, técnica, era jornalista, formado em jornalismo, abandonou tudo pra fazer teatro. Até que as portas se abriram pra ele no Rio de Janeiro ele sofreu muito. Ligava: “Oh, eu to aqui vendendo limão, limonada na praia, com um negocinho de limão”. E eu resolvi então escrever um espetáculo falando disso, desse sonho. Aí coincidiu de eu entrar num concurso nacional de dramaturgia e ganhar um prêmio, o primeiro prêmio, com a peça A Barbearia.

E – A Barbearia.

H – Barbearia. E era uma grana muito boa, era um dinheiro que eu nunca tinha visto assim junto. E nós já tínhamos um certo projeto de viajar. E o quê que eu fiz então? Eu tinha... já trabalhava no Estado e tal, eu tinha férias, uma licença-prêmio pra gozar, qualquer coisa assim, juntei tudo, peguei esse dinheiro, comprei uma kombi, aparelhei essa kombi com umas modalidades, enchi de refletores e tal, e montamos A Barricada. Aí falei: “Vamos mostrar lá fora o quê que esse povo, o quê que a Globo, esse aceno do grande centro faz com o coitado...”

E – O artista do interior, né.

H – Do interior, o brejeiro, o caipira. O sonho, acenando com o sonho, e tal, e depois, morde, masca e joga fora. E A Barricada é justamente isso. É a história de um dramaturgo que vai pra cidade grande pra desenvolver seu projeto de vida, escrever etc., e tal, e aí o... aí... [entrevista se interrompe, a auxiliar doméstica da casa de Hugo vem trazer um lanche] tá chegando aqui, faz parte da nossa entrevista!

H – A Barricada, então vamos retomar aí o assunto de A Barricada. Nessa viagem, com essa kombi... essa kombi era fantasmagórica. Ela era tão chamativa, porque tinha tanta coisa em cima, refletor, cama, a gente foi pra não voltar mais. Abrimos pauta no teatro de Curitiba, o Galpão de Curitiba... o Galpão não... era o Galpão? Não, era o Paiol, teatro Paiol. Abrimos pauta também no Guairinha. No Galpão de Brasília. E mais uns 4 ou 5 teatros aí em outras capitais. Assim uma semana em um, uma semana em outro Estado, metemos a perua no campo. Foi quando nos primeiros 300 quilômetros eu me cansei de dirigir, voltei pro elenco e falei: “Quem que assume aqui?”. Ninguém, só eu era habilitado. Então você imagina o que aconteceu na peça, eu dormia na cadeira, tinha uma cena que passava numa cadeira, eu sentava e começava... a estória, como eu falei pra você, girava em torno desse personagem, que se chamava Jordão, eu fiz inspirado no meu amigo Eduardo Jordão, em homenagem a ele, que vai pro interior a procura de seu espaço, ele é um dramaturgo na sua terrinha pequenininha do interior, era muito famoso, assediado, prestigiado, ele acha que pode estender esse prestígio, essa coisa pra uma grande cidade, e leva seu afã, seu projeto e quebra a cara, evidentemente. Quebra a cara e ele tem um homônimo, interessante porque isso depois aconteceu comigo, eu tenho um homônimo também,

as pessoas às vezes me ligam e falam assim: “Olha, assisti seu filme! Assisti ao seu filme!”, eu falo “Não, mas eu não fiz...”, “Não, mas eu assisti e tal”, e teimam comigo, “Não, eu assisti”, é o Hugo Giorgette , que é o... tem muita gente confunde, acha que sou eu, “Ah, eu vi você no Jô Soares!”, eu falei “Gente, mas não sou eu!”, “É você, eu vi, você vem falar que não é!”, eu falei: “Então sou eu no Jô Soares...”. Bom, e esse... e por conta de uma notícia que aconteceu na cidadezinha dele, que ele estava muito bem, estava estreando filmes etc. e tal, dois... um ator e um cantor vai procurá-lo para que ele apóie seus projetos, achando que ele... vai encontrar uma favela, dormindo mal, comendo mal, entende, neurótico, entende, cheio de dores e cheio de ódios, e dá-se um embate desgraçado, ele começa a bombardear esses dois idiotas que saíram do interior, já com a sua carga de experiência...

E – De quem quebrou a cara...

H – Quebrou a cara! De decepção com política, com políticos, com cultura, com ele mesmo e, com os outros, principalmente com a humanidade, entendeu como é que é, e é um flagelo, ele acaba com os dois e tal, quase que há um homicídio. E interessante, como eu estava te contando, eu o único motorista pra cumprir um roteiro, a gente saía de Curitiba, veja só, me parece que foi o Mauri de Castro o nosso produtor que alinhavou esse roteiro, e era louco, era louco, nós saíamos de Curitiba e fomos pra Uberlândia, em Uberlândia tinha o tal de Show do Bicho, era um show de calouros da Universidade lá e eles fazem a programação, palestras, e apresentações teatrais, de dança e tal e nós vendemos o espetáculo lá pra eles. Fizemos uma quinta-feira em Curitiba e eu acho que na sexta a noite tínhamos que estar em Uberlândia! Era uma loucura!

H – Nossa!

E – Era uma loucura! E eu dirigindo! Eu sei que chega em Uberlândia, na hora da cena em que eu me encosto, tem um bife, uma fala muito longa do Mauri, eu durmo em cena, isso aconteceu muitas vezes, dormia, extenuado. O ator que contracenava comigo me sacudia, eu me levantava, acordava: “Onde é que eu estou?”. Até que tomava pé da situação, via o público ali e tal... era coisa que até o público percebia, tanto é que em até em Uberlândia mesmo um... alguém me chamou e falou: “Cara, você precisa se tratar, você está pálido...”. Eu falei: “Mas eu não durmo! Eu to em cena e to na direção da kombi! Você não sabe o quê que é dirigir uma kombi 300, 600, 1000 quilômetros assim num dia, às vezes passava 3 dias na estrada. Aquilo é um troço, um brinquedo, um negócio... jamais deveriam ter produzido no Brasil. Bom, enfim, a estória de A Barricada, A Barricada contava a história nossa, era interessante, e o mais interessante dessa peça A Barricada é que era uma peça muito tensa, muito tensa. Em alguns lugares era sucesso absoluto, por exemplo nos grandes centros, poxa vida, tínhamos as melhores críticas. Mas em algumas apresentações, principalmente as cidades do interior, e começou... começamos a sentir isso aqui em Brasília, houve um erro na programação e nós chegamos uma semana de adiantado parece. Então, fazer o que, tínhamos que nos ocupar de alguma coisa, fomos pra uma cidade do interior, próxima de Brasília...

E – Do entorno ali.

H – Abadiânia, não me lembro mais qual cidade que era. Uma cidadezinha pequenininha e tal.

Até porque os hotéis de Brasília eram caros e não queríamos voltar pra Goiânia. Resolvemos negociar nosso espetáculo nessa cidadezinha lá, em Abadiânia. Vendemos pro prefeito lá uma apresentação, conseguimos um apoio lá de uma entidade de cultura, envolvemos algumas escolas, enfim, fizemos uma apresentação, uma casa razoavelmente cheia, mas tínhamos que ficar lá mais uns 2 ou 3 dias e desenvolvemos um projeto, estendemos apresentações. E começamos a sentir que as pessoas, pouco envolvidas com teatro, com pouca capacidade de articular aquelas coisas todas, enfim aquelas mensagens e tudo mais, a peça desagradava. Era aquela mexeção na cadeira, e era uma peça longa, uma hora e meia de espetáculo, um ato só, uma hora e meia de espetáculo. E tenso, a partir da cena inicial, na cena inicial o Jordão entrava no mocó dele e encontrava os dois patetas esperando por ele, um com o violão na mão e o outro já tinha vestido roupa dele pra fazer encenações...

E – Nossa!

H – E ele toma aqueles dois como bandidos, porque ele já tinha sido assaltado ali, já tinha sido espancado, então ele acha que é bandido e quase que se engalfinham lá, ele grita: “Quer matar, mata!”, a primeira fala dele na peça já deságua todas suas decepções com o Rio de Janeiro, com o grande centro e tal. Então o público já leva aquele susto no início, a peça já começa com uma pauleira danada. E só esse massacre, depois ele passa a ironizar pesadamente os dois, tudo que fala... os dois falam o Jordão replica com a sátira, com a glosa, entende como é que é, é um negócio massificante, a peça é de uma densidade muito grande. E o público, acostumado a comédia, né e tal, começa a mexer na cadeira, sai um, sai outro, volta, vai beber água... isso na época, hoje a gente já tolera isso, mas na época era um insulto, tanto é que a gente parava o espetáculo e falava: “Oh, quê que é?”, era comum se fazer isso, se comportasse com.... e nessa cidade, Luziânia, o último espetáculo era um espetáculo dedicado lá pra uma escola, um trânsito danado na platéia, gente levantando e saindo, conversando, e eu resolvi fazer uma brincadeira. Nessa brincadeira surgiu nossa verve humorística. Eu resolvi satirizar a mim mesmo. Eu me via muito nessa peça, essa peça era a história nossa, menos eu porque eu nunca alimentei sonhos de ir pra fora, tanto é que nunca me envolvi, até pelos convites que eu já recebi e tal, não quero, meu projeto é Goiás aqui e vou desenvolver. Mas eu sabia que dentro do grupo, mesmo o Mauri de Castro já tinha ido pra Rede Globo, tinha feito um trabalho na Rede Globo, estava com um convite pra voltar pra fazer um trabalho com aquela... com o... como que chama...

E – Flávio Migliacio?

H – O Migliacio, fez um trabalho, e tinha outros convites pra fazer teatro, fazer televisão. O... quem mais tava na peça... o Gotyschalk Fraga, o Gotschalck Fraga também com convites inclusive pro exterior. Ele fez, estava fazendo, ele fez um ano ou dois anos de jornalismo na... Espanha? Não... na Argentina e tinha feito teatro por lá, e tinha alguns convites pra voltar e tal. Então era a história do Teatro Exercício que a gente estava discutindo. E eu resolvi brincar com eles em cena, eles não sabiam. Eu transformei meu personagem, fiz uma brincadeira com o personagem, eles sentiram, eu achei que... eu fiz aquilo pra chutar o balde mesmo, mandar o público embora e pegar minha kombi e ir embora também. Mas a coisa pegou, e o público viu aquele corte, de repente a peça desandou pra outro rumo, eles entraram no jogo, porque a gente

já se conhecia há muito tempo... muito... parte daquilo que a gente falava ali em cena era assunto nosso...

E – Do dia-a-dia mesmo!

H – Do dia-a-dia. Entraram no jogo e nós transformamos a peça densa numa puta de uma comédia. Isso agradou demais, agradou. Acho que ninguém entendeu, nem nós mesmo entendemos o que a gente começou a fazer, os personagens começaram a se multiplicar, um fazia uma coisa, outro fazia outra, saía e já entrava como outro personagem, e aquelas falas se transformavam, usavam as falas ali já decoradas pra fazer outra cena, virou uma bagunça muito grande e o público rolou de rir. Aí eu falei: “Poxa, gente nós podemos denunciar tudo isso que a gente quer denunciar, falar toda essa coisa que a gente precisa falar de uma forma mais palatável! Vamos tentar a comédia!”. Até então comédia era uma palavra proibida no Teatro Exercício. Tínhamos montado *As Preciosas Ridículas*, era Molière, montamos Racine no Teatro Universitário, *Os Advogados de Racine*, tudo, mas essa dramaturgia com grandes nomes por trás...

E – Mais clássica...

H – É, mais clássicos e tal. Daí as próximas peças do Teatro Exercício pendem mais... fomos levando pra comédia, pra comédia, aí depois eu escrevi *O Prêmio*, escrevi uma série de outras comédias, e eu acho que é um caminho sabe, pra denúncia. Nesse mundo em que a gente está vivendo, as pessoas completamente desinformadas, despreparadas, por exemplo, pro espetáculo, você não consegue segurar na platéia, na cadeira por mais de uma hora o espectador, é a vida, ele quer ir lá fora, depois quer ir pra pizzaria, quer ir pro boteco, ele tá cansado, a vida tá aí, ele tá acostumado com a televisão, imagem em cima de imagem, informação em cima de informação, entende como é que é, tem a sua disposição, de repente liga esse aparelhinho louco aqui tem um filme, ele senta aqui, liga o ar-condicionado e tal. Então é muito difícil hoje você segurar a platéia num espetáculo de, como a gente fazia, de duas horas e meia, uma peça de 5 atos, *La Fome Salvan*, 5 atos, o público ficava. Então o teatro precisa... eu acho que nós estamos precisando redescobrir um pouco. sabe, a questão do teatro. Eu acho que o mais importante é trazer o teatro novamente pro grande público, pro povo, nós estamos vivendo uma monocultura, é sertanejo, sertanejo, as pessoas ficam 2, 3 horas pulando, em pé, debaixo de um palco, olhando e aplaudindo mas não ficam 45 minutos dentro de uma sala com ar-condicionado e etc e tal. Por quê? Uma lata de cerveja na mão, e a pipoca, e mais não sei o quê, entulhando, enfim, se embebedando, sei lá o quê, e se afastando do teatro, o teatro não está falando mais a linguagem. Há pouco tempo eu levei uma pessoa pra ver um espetáculo aí, chegou um momento em que ela ficou porque eu tinha convidado, entende, lá fora ela falou assim: “Bom, mas isso uma vez por mês é bom!”. E não é uma pessoa... um jovem, estudante universitário, que não gostou, não gostou. Falou: “Olha, isso aqui eu vejo, não preciso do teatro pra ver denúncia, esse ôntus todo, taí aflorando de personagens na vida, eu vejo dentro da minha casa e tal, tem que ser uma novidade, alguma coisa que diga mais próxima de mim, que me dê um atrativo e tal!”. Bom, enfim, essa é a história de *A Barricada*.

E – Essa brincadeira que vocês fizeram com *A Barricada*, se eu não me engano tinha um título

que era As Migrantes, não?

H – Ah sim, evoluiu para As Migrantes!

E – Que era a questão das três bichas do interior, que virou aquela...

H – Isso é a parte mais negra da coisa. Eu quando eu fiz isso aí, até por apelo do Teatro Exercício, o Mauri de Castro... o Mauri e o Guty chegaram pra mim e falaram: “O veio é esse!”. E foi numa época que já tínhamos gastado todas nossas reservas financeiras, com essas viagens, vai pra lá, vai pra cá e tal, bilheteria pouca, pouco público, era gastos demais, tinha lugar que a gente chegava e não tinha dinheiro pra hotel, eu me lembro que em Curitiba mesmo, em Curitiba tivemos um excelente público e tal, nos primeiros dias nós ficamos hospedados na casa do cenotécnico do teatro, íamos dormir no teatro, não tinha... tinha esgotado o dinheiro e tal. Então ele nos levou pra casa dele. Então era muito difícil, e As Migrantes, a nova versão da peça A Barricada, levou público pro teatro, e o boca-a-boca, começou a encher e tal, aí falavam “O veio é esse!”. Aí eu falava: “Eu não vou entrar numa coisa dessas de jeito nenhum, eu fiz uma coisa pra, enfim, pra...”

E – Como protesto!

H – ...desopilar-me a mim mesmo, que tava...”. “Não, é o veio”. Aí eu escrevi As Migrantes, que era uma adaptação, que era um cabeleireiro, veja só se pode isso, um cabeleireiro do interior que foi dar em Goiânia, uma versão idiota do meu próprio tema, vou me permitir fazer isso até pra me penitenciar mesmo, né. E junto vão outros dois... é uma gaiola das loucas, um negócio assim, os outros dois também cabeleireiros, vão pra lá pra trabalhar com ele. E esse cabeleireiro que foi era completamente neurótico, ele é neurótico, ele tem problemas de... ele quer acabar com a goianidade, ele não... no Rio de Janeiro ele disse que era carioca.

E – Esse é o que seria o Eduardo Jordão!

H – Esse é o Jordão! Eu eliminei toda a questão ideológica da coisa, a discussão que a gente tinha com relação a política e tudo mais, e coloquei a... como mote da coisa, essa, que era muito comum na época, goiano, até brinquei com isso na peça Êta, Goiás, o goiano quando sai da fronteira ele perde a sua identidade, ele vira carioca, “Agora eu sou carioca!”

E – Tudo menos goiano!

H – É, o goiano é terrível. Ele vira paulista, aí começa a sibilar, começa a falar... era muito como isso aí, até porque se chegasse lá e falasse que era goiano era alvo de gozação, principalmente no meio artístico. Teve uma... também do Teatro Exercício que fez um curso de teatro no Rio de Janeiro, ou não, se eu não me engano, aonde foi, acho que na Federal do Rio de Janeiro, não me lembro mais, foi chamado de goiano o tempo todo, ninguém conhecia por outro nome, era o goiano. Era o Dimas Araújo, até a filha dele foi colega sua lá na Faculdade. Foi secretário de cultura numa cidade do interior aí e tal. O tempo todo foi chamado de goiano, “oh goiano, goiano, goiano”, era uma pecha, bom, enfim esse personagem chega e... era conhecido como carioca, começou a sibilar, começou a falar carioquês, e de repente chega dois goianos falando poRta, amigo lá da nossa terra e tal, era uma... e a clientela, ele queria conhecer tudo isso e tal, foi um grande sucesso. Fizemos umas 3 ou 4 apresentações, daí eu falei: “Chega! Isso conspurca o nome de todo mundo!”, até hoje, de vez em quando me provocam: “Vamos montar”... Nunca!

E – Na entrevista o Mauri ainda... ele ainda falou assim: “Bom, tem a história...”, ele contou, “bom, eu não sei se o Hugo vai confirmar isso, porque é uma coisa assim que a gente tem...”, inclusive ele fala o seguinte, dava uma certa ressaca moral após a apresentação, porque vocês todos estudantes, você era professor, né Hugo, e querendo falar de temas intelectuais, defender a questão da liberdade de expressão, de várias outras bandeiras mesmo da época, e de repente estar fazendo uma coisa comercial mesmo, que aquilo doía um pouco!

H – Dói até hoje! Só de pensar que a gente fez isso... eu me lembro que nos primeiros ensaios, depois dessa apresentação, em que transformamos, metamorfoseamos A Barricada, nós tínhamos uma folga na programação e viemos pro sítio do meu pai, meu pai tinha um sítio aqui perto de Anápolis, e a gente já estava sem dinheiro, meu irmão, meu pai estava tocando uma sonicultura, e meu irmão era gente dessa sonicultura, viemos pra cá pra ter onde morar, pra ter um teto, e partilhar lá da mesa do mano. E ensaiamos essa peça lá na...

E – Lá na chácara!

H – Meu irmão olhava e falava: “Você fez esse negócio? Eu não acredito...”, e me cobrava o tempo todo e tal, foi uma ressaca, depois da apresentação eu queria me vomitar!

E – Ele disse que vocês chegavam pra platéia: “Olha, não é nada disso, e tal, agora a gente vai apresentar a peça mesmo!”, inclusive teve uma situação que ele e o Iلسinho contam que aconteceu em Caldas Novas, que vocês apresentaram no cinema lá, você se lembra desse episódio?

H – Essa situação que você está falando, de explicar pra platéia, nós explicávamos depois, sempre depois da apresentação da versão picareta tínhamos a obrigação de sentar no procênio e falar: “Gente, olha a peça era assim, assim, assim, assim”, até se oferecia: “Vocês querem ver?”, “Não, não queremos não! Gostamos mais dessa outra!”. Em Caldas Novas foi um incidente por conta até do nosso produtor que era o Léo Jayme, Léozinho. O cinema da cidade, apresentação da peça, A Barricada, abrimos, tinha uma sessão... uma sessão que começava as sete e meia da noite, porque tinha uma tal de uma novela, então tudo que se fazia no Brasil era depois da novela. Eu não sei que novela que era, era uma novela que fazia muito sucesso, isso foi durante muito tempo. Não adiantava...

E – Na hora da novela ninguém saía de casa!

H – Concorrer com a novela... o próprio cartaz já tinha: “Depois na novela tal”. Aí é que as pessoas começavam a sair de casa. E aconteceu lá em Caldas Novas, a peça era A Barricada, tinha até estreando um ator novo, que era o Paulo Gonçalves, que o Sabá... eu até conto isso num dos livros que eu publiquei agora, o Sabá que era o que fazia um dos personagens, fazia até o Jordão que era o personagem principal, tinha morrido, e quem substituiu foi o Paulo Gonçalves, excelente ator, um grande camarada. Eu sei que também nessa coisa premida, de falta de dinheiro, esperávamos a bilheteria, o fruto da bilheteria até pra voltar, pra comer, senão não tinha gasolina, não tinha nem como comer na cidade, nada. Tínhamos passado o dia inteiro dentro do teatro, do cinema fazendo o teatro...

E – Transformando, né?

H – Transformando, varados de fome, chegou na hora, todo mundo nos bastidores, se

maquiando, o Léozinho entra e fala assim, “Olha...”, a pergunta era: “Tem povo, tem público?”, ele “Oh, lotado na porta, mas só criança!”. Como é que criança né...

E – Vai assistir A Barricada?

H – Vai assistir A Barricada... e não pode nem assistir a outra também, porque a outra também... já tinha... eram três bichas logo no começo...

E – Era um besteiro meio pesado pra criança.

H – Pesado pra criança também, não tinha jeito! Tínhamos lá dois espetáculos, duas versões do mesmo espetáculo e...

E – Nenhuma das duas...

H – Não podia apresentar nenhuma! O que nós vamos fazer? Dispensar as crianças! Aí o elenco inteiro: “Não, de jeito nenhum”, cada um só via cifrão, gente que vai pagar. Mas o quê que nós vamos fazer? Vamos fazer uma brincadeira, um improviso, vocês não são atores? E entramos em cena pra improvisar. E conseguimos levar esse improviso, até porque o Paulo Gonçalves é muito bom, ele conta piadas, anedotas, ele enfiava uma anedota em cima da outra, e contava, e brincava com as crianças, e o teatro lotado de crianças. O Léo chega depois de uns 45 minutos de espetáculo, daquela coisa, e fala: “Olha, tá assim de adulto na porta, o povo veio depois da novela, erraram o horário...”, sei lá o quê, mas tinha uma fila imensa lá fora. “Vamos abrir bilheteria ou mandar embora?”. Foi, novamente, abrir bilheteria. Na nossa honestidade, na época souu como uma burrice muito grande, nos levou a encerrar aquele espetáculo, aquela partezinha e falar pro público: “Olha, vocês viram aqui um exercício, uma brincadeira de improvisação e tal, agora nós vamos apresentar a verdadeira peça, que é A Barricada, não pra vocês, que a peça é proibida, mas pros pais de vocês que estão lá na porta. Muito obrigado e tal!”. Pensamos que todo ia sair satisfeito do teatro, não saiu ninguém do teatro, todo mundo sentado. Nós falamos justamente o que eles queriam ver, uma peça licenciosa, com palavrão, evidentemente os meninos devem ter até pensado que tinha mulher nua, essa coisa toda, o encontro do desejo da macacada da cidade. Não saiu ninguém. Novamente fizemos o apelo: “Gente, oh, o espetáculo pra vocês já terminou, agora é o espetáculo pra adulto”, aí tivemos que abrir as portas e ficar na porta chamando gente, “Vamos sair, por favor”, empurrando menino pra fora, só que não foram embora não, ficaram na porta do teatro. O público adulto entrou, nós fechamos as portas, e eles ficaram apedrejando o teatro do lado de fora. Nós saímos escondidos, escondidos, fizemos o espetáculo inteiro e pedrada nas portas, nas janelas do teatro, o pau quebrando lá fora, e gritos, “Ah, não sei o quê, roubaram da gente, seus criminosos!”, e depois pra refazer aquilo, colocar os refletores dentro da perua e sair correndo, foi um incidente interessantíssimo, fizemos dois espetáculos, um improvisado, uma loucura.

E – É, falando um pouco dessa questão da comédia que o grupo de Teatro Exercício acabou enveredando, e usando a comédia como forma de crítica também, de denunciar muitas coisas que vocês não achavam que estavam corretas e tal, uma coisa muito interessante, que inclusive o Marcelo Benfica, entrevistei ele também, ele comenta sobre seus espetáculos, é essa crítica ao atraso, que você sempre fala, a um atraso travestido de progresso, que todo mundo diz que “Ah, primeiro mundo, Brasil, país do futuro” e que na verdade as práticas, principalmente as práticas

locais, aqui de Goiás, contradiziam tudo isso e você acaba falando muito isso nas suas peças, por exemplo, no O Prêmio, a questão da burocracia, o Ilsinho até fala que na época tinha um ministro que falava em acabar com a burocracia, e não se acabava com burocracia nenhuma, então fala um pouco dessa questão de você sempre usar, a partir desse momento que vocês enveredaram pela comédia, a comédia, a comicidade como forma de crítica e de denúncia dessas pequenas coisas, ou, num certo sentido, grandes coisas que vocês não concordavam.

H – Veja só. Esse... essa vereda, essa estrada dramaturgica, esse compromisso ideológico do Teatro Exercício nasceu justamente dessa convivência que a gente tinha com a política cultural do Estado e a necessidade de denunciar esse atraso intelectual, não só do poder público, tinham milhões de problemas que era muito difícil você reportar isso nas peças, por exemplo, uma reunião nossa com o Presidente... com o Secretário de Educação. Aquilo era um... um poço de situações, as mais hilárias que você... coisas incríveis, eu narro, no meu livro, a inauguração do Teatro Goiânia, eu tive que ir pra São Paulo comprar perucas

H – Comprar perucas!

E – Entende como é que é? As situações precisavam ser denunciadas! Porque nós vivíamos, éramos vítimas deste atraso! Goiás era visto lá fora como um Estado que tinha onça no meio da rua, índio flechava, o tanto de gente que saía de Goiás pra falar besteira lá fora, a nossa literatura, Goiás publicava mais livros... teve dois anos que Goiás publicou mais livros que a Europa, e até hoje. Esses dias aí eu visitei uma... um lugar que tinha acervo de livros de escritores goianos, tem coisas assim que francamente não dá pra ficar entre uma capa e uma contra-capas, e saía do Estado como literatura goiana e tal. Então era necessário denunciar isso e, não só uma denúncia de uma coisa circunstancial, era a denúncia do desmando político de Goiás. Como é que se pega, pra Secretário de Cultura, um camarada só porque é bom de voto lá em Rio Verde. Entende como é que é? Então dessas reuniões, dessas coisas que estavam muito próximas do nosso fazer diário, que era o trabalho dentro da superintendência, o trabalho... o convívio com a política de Estado, com essa imensa leva de vereadores idiotas, e de deputados interessados mais no... entende? Então era necessário a gente denunciar isso. E como eram situações universais, eram... era o Brasil inteiro, a gente achava que isso pudesse ser universalizado, por exemplo uma situação, quando nós escrevemos Êta, Goiás, o quê que era Êta Goiás, Êta, Goiás era uma denúncia que saiu de Goiás, de Goiânia, e com um talento, uma vocação muito grande pra ser brasileira, tanto é que depois fizemos Êta, Brasil, mudamos pouquíssima coisa, as questões políticas, de olhar o povo, essa coisa populista da época, os discursos vazios, populistas, que o Ilsinho fez com tanto sucesso, o Mauri de Castro fazia um discurso, entende, completamente idiota. A situação que a gente vivia aqui, quando levamos a peça pra São Paulo, por exemplo, foi um grande sucesso em São Paulo e o povo via aquilo, morria de rir porque era a extensão dos políticos que eles tinham lá também. Então as situações que a gente... a própria... O Prêmio, na época que eu escrevi O Prêmio, o Beltrão, era o ministro da desburocratização, criou-se até o ministério da desburocratização de tão grave era o problema da burocracia no país, e até hoje, até hoje, mas na época era muito mais, muito mais, gente pra você fazer qualquer coisa era tanto carimbo, era tanta fila que você tinha que cumprir, então eu

usei esse mote de um cara que pregou um bilhete na porta e teve que passar por um mundo de burocracia pra não receber o prêmio dele, era uma situação universal, falávamos da política do Beltrão, do esforço dele em acabar com os carimbos, acabar com os selos e etc. e tal. Eram situações que... domésticas, goianas, mas situações universais, mas a gente partia daquilo com a licença da goianidade, com aquela brejeirice, e isso agradava bastante, entendeu como é que é? Essa crítica foi... era uma coisa muito interessante. Primeiro O Prêmio, o Êta, Goiás...

E – Tem Alguma Coisa no Ar e Não é Avião!

H – Tem Alguma Coisa... é! Satirizava... eu vivi muito, eu vivi muito isso, essa troca-troca de ideologia, de políticos, o cara hoje é da esquerda, amanhã é do meio, e...

E – Acontece uma revolução e ele vai pro lado da revolução!

H – Vai pro lado! E era o rádio, ele ouvia, não agora, então eu vou... vivíamos isso até dentro da melhor política que se fazia em Goiás, da esquerda e tal, debandar pro lado aí... os nossos grandes ícones, gente que a gente seguia jogando pedra e quebrando coisa e depois via debandando... enfim, surgiu essa coisa goiana, sabe, que ficou aqui porque não tivemos nem peito pra levar pra fora, mas com pouco arranjo, com pouquinha coisa ela se universalizava, essa temática.

E – E é interessante também que, quando você montava textos não seus, textos talvez de autores... de outros autores, por exemplo, Os Advogados do Racine, e eu me lembro também de uma montagem que a gente chegou a fazer na época da faculdade de Um Grito Parado No Ar, então assim, mesmo quando você pegava coisas num certo sentido universais, fora do contexto goiano, você conseguia instilar, enquanto diretor, muita goianidade naquilo, então também fazia um processo contrário, quando você escrevia você partia de situações locais, regionais, e essas situações ganhavam um peso universal, e quando você pegava textos que não tratavam de contextos locais, de outros autores, você conseguia também trazer coisas muito próximas, muito regionais nesses textos, não é?

H – Eu acho que o compromisso do dramaturgo é esse. Eu acho que o compromisso do dramaturgo é espelhar, é traduzir o seu meio, não é? Porque que é que eu iria escrever alguma coisa renunciando aquilo que me angustia, que me angustiava, que me angustia até hoje? Até porque é uma angustia universal. O que acontece aqui em Goiás, acontecia politicamente etc. e tal, reflete o que acontecia no Brasil inteiro. Por que é que eu vou me divorciar dessa linguagem? É a minha linguagem! E outra coisa, eu sempre tive comigo a idéia, agasalhei essa idéia de que se eu não conseguir transformar ou denunciar os elementos que estão imediatamente ao meu redor, o quê que eu... entende como é que é? Que tipo de dramaturgo eu sou? Eu tenho... eu to envolvido com a educação. Eu to envolvido com a política cultural do Estado. Isso é gravíssimo. O que acontece na educação, o que acontece na política aqui é gravíssimo, por que é que eu vou... eu tenho que arrumar minha cama, meu meio, onde eu estou, eu tenho que começar a desenvolver isso aqui, se eu tivesse aí uma idéia, alimentação o projeto de ser um dramaturgo conhecido no Brasil inteiro, tudo bem, eu ia escrever, desencaixotar o que eu tenho escrito, são coisas muito... mas eu não quero, eu quero tocar esse assunto aqui, eu quero que eu tenha, na hora que eu olhar pra trás, já estou começando a olhar, eu quero ver que eu desenvolvi alguma

coisa em benefício da minha comunidade. Que seja o que for, mas pelo menos eu atingi, eu feri, eu coloquei minha mão na puztuma, entendeu como é que é? Se tivesse um outro projeto, ia me envolver com outro projeto, meu projeto é outro, por exemplo, hoje eu estou envolvidíssimo com a questão da educação, eu tenho aqui que escrever um... já tenho alguma coisa aí, pra desenvolver um projeto ligado a questão da educação. É claro que é universal, o problema que Goiás vive em termos de educação é um problema que o Brasil inteiro vive. Esbarra na política... nessa política idiota de Governo, com educação, com saúde e tudo mais. Vou estar ferindo, mas pode ter certeza que os elementos são muito da terra e tal. Vou levar o pessoal lá pro Teatro Ouro ou Teatro Goiânia pra ver o que? O que eles querem ver? A comunidade quer ver, se ver retratada ali.

E – E como que funcionava, assim, esse seu processo de observação. Porque parece que essa questão de você tirar esses elementos muito locais, muito regionais, de observar personagens, às vezes até pessoas que conviviam, num certo sentido, com vocês num ambiente de trabalho, porque eu vejo assim, pelo que eu já captei das entrevistas também com o Ilsinho, Mauri, vocês eram funcionários públicos, ligados a um sistema, mas se sentindo estranhos no ninho dentro desse sistema enquanto artistas, porque vocês tinham que passar por um sistema burocrático, e uma choradeira pra conseguir aprovar projetos, que teoricamente vocês não... sabe, não estavam acostumados, então havia um estranhamento, não?

H – Não tenha dúvida! Não tenha dúvida! Tanto é que sempre fomos os patinhos feios, muito mal vistos e tal. Eu sempre tive uma política, mantive uma política assim de trabalhar mais no campo da efetivação da dramaturgia, do espetáculo pronto, quando se trata em termos de Arte, e a minha relação com o Estado, a minha relação com a censura, eu tinha um amigo dentro da censura que me livrou de mil coisas, ele era o chefe da censura aqui em Goiás. Enquanto muitos colegas entravam lá dentro fazendo discurso, eu submetia meus textos a censura, chegava de Brasília os textos censurados, carimbo pra tudo quanto é canto, corte, corte, corte, e era obrigado a fazer um espetáculo pra censura, ia lá o censor, eram 3 ou 4, sentavam na platéia...

E – Ficavam acompanhando o texto!

H – Acompanhando o texto e tal. Eu jamais briguei, “Ah, cortaram isso aqui!”, não, eu nunca observei cortes no texto, nunca observei. O quê que eu fazia? Na hora do ensaio apagava todas as luzes, “vamos fazer, é ensaio, isso é a linguagem”, punha uma luzinha em cena, eles tinham muita dificuldade de ler o texto, e já davam o carimbo. Não iam lá... só se houvesse denúncia e tal, no dia do espetáculo. Eu sempre montei. Eu fazia o meu texto, o meu espetáculo era o meu discurso político. Não subia no tijolo pra fazer discurso dentro da delegacia, nunca fiz isso. Achava isso aí... muito grande. Já tive problemas e mais problemas, já fiquei envolvido com muitos problemas, mas não por conta do Hugo, entende, por conta do escritor. A minha... o meu texto falava por mim. Angustiava muito, nossa, mas como angustiava. Tive problemas... secretário de cultura, Presidente da Fundação Cultural de Goiás, assistindo espetáculo nosso, se viu espelhado no palco, levantou e fez um discurso, a mulher dele fez um discurso, e saíram, eu era funcionário, tivemos problema, quem, o Mauri de Castro praticamente quase perdeu o emprego, houve uma rebordose... isso mudou, isso mudou a política do Estado... da secretaria,

tanto que uma semana depois foi demitido o superintendente de cultura por causa dessa peça, por causa dessa peça. Foi chamado a Palácio e o...

E – Era Êta, Goiás, na época?

H – Era Êta, Goiás. Outro incidente criado por peças nossas, que a gente montava, interferiu tanto na política de Governo, porque... o próprio Êta, Goiás, início do Êta, Goiás, com as críticas que nós fazíamos, tinha político que ia pro jornal se retratar. “É, porque na peça tal...”, o próprio Valadão, foi o Valadão, eu não sei se foi o Aidê Moraes se encontrou com o Governador Valadão e falou: “Oh, você tá na peça!”. “Tem que falar pra esse menino, fiquei sabendo, tem que falar pra esse menino não ficar fazendo isso não, porque não se o quê e tal”, o pessoal falava, interferia, virou um buxixo depois, isso era interessante, conseguimos derrubar um superintendente fortíssimo, era um camarada que dentro da estrutura era fortíssimo. Fizemos... Batemos tanto em cima do primeiro Presidente, do primeiro Secretário de Cultura, era um político do interior que caiu de pára-quedas aqui, não entendia absolutamente nada, nada, nada de cultura, de educação, conversava com os artistas como se estivesse conversando com animais... arriado, né. E fizemos com ele, por conta de nossa política de trabalhar no Estado e tudo mais, nossos projetos de política de cultura, artes cênicas aqui em Goiás, fizemos duas ou três reuniões com ele que depois transformaram em cena. E as pessoas iam assistir e falavam: “Aquele ali é fulano de tal! Aquele é ciclano!”. Na porta do teatro depois, terminada a peça, nossa, os grupos se reuniam, mandavam chamar a gente nos bastidores, “Não é fulano de tal? Eu apostei com você, falei que era!”, e no outro dia isso tava graçado dentro do Centro Administrativo!

E – Dentro do departamento mesmo, né, entre os colegas!

H – Claro! Aí vinha a rebordose depois, telefonemas...

E – Puxões de orelha...

H – Puxões de orelha, mas isso...

E – O senhor Jaci Siqueira também fala de uns bilhetinhos que você mandava pra ele assim, com uma certa ironia, quando ele era Presidente da Fundação Cultural, até que ele te chamou, né, pra vocês desenvolverem os projetos do Teatro Carroceria...

H – Jaci Siqueira, o Jaci Siqueira é muito importante, muito importante porque até então as coisas esbarravam, nossos projetos esbarram nas questões ideológicas mesmo, de pouco empenho político, “ah, isso vai dar trabalho demais”, eu me lembro, as conchas acústicas, as conchas do Martim Cerêê, quando eu entrei no Instituto Goiano, no Instituto de Teatro, o primeiro projeto meu foi a transformação daquelas conchas. Eu me lembro de ter chamado... na época tinha, não sei se foi a Rosalita Fleury, era uma fotógrafa que prestava serviço pro Estado, uma fotógrafa famosa, não me lembro mais quem que é, eu a chamei e falei, “Vamos ali fotografar uns negócios que eu preciso de umas fotografias pra transformar num projeto”, e nós saímos, era mato, saímos cortando, fazendo picada, e era uma coisa muito feia porque tinha um histórico de ser um local destinado a tortura política e tal. Bêbados, garrafas de pinga, estrume pra tudo quanto é canto, um negócio muito esquisito. Fedia, o local fedia de longe. Subimos, ela tirou, ela ficou quase uma hora fotografando, fotografamos de dentro, de fora, fiz um projeto interessantíssimo, e levei então para... não me lembro mais quem que era na época, não sei se era a fundação cultural ou se era

ainda superintendência, não me lembro, foi parar na mão do Governador, cheguei no Governador, “Olha, tá aqui esse espaço”, e ele “Da onde que é esse negócio?”, era da Celg, da Saneago...

E – As caixas d’água da Saneago!

H – “Então resolva com a Saneago, resolva com a Saneago!”. “Mas seu Governador, um bilheteinho seu é o bastante, deixa que o resto a gente faz!”. A mesma coisa aconteceu com o Teatro Carroceria. Nós tínhamos na época até conseguido o caminhão com a Celg, a Celg tinha uns caminhões de negócio, umas caçambas velhas, aliás, o caminhão, a carroceria né, o cavalo que eles chamam e tal também havia sido prometido. Era uma coisa facilíma, podia até alugar, o Governador falava assim: “Não, isso aqui é caro demais! Se for pra fazer isso eu vou fazer esgoto! Eu vou gastar com isso aqui, eu vou fazer esgoto!”, falava isso na cara da gente, quantas e quantas vezes eu ouvi isso. “Isso aqui dá voto?”, esse chavão eu ouvi milhares de vezes. “Isso não dá voto!”, “Não dá voto?”, era preciso dialogar, mas não tinha... bater o pé ali você ia direto pra cana, senão perdia o emprego. Então perdemos grandes, grandes, grandes oportunidades de fazer na época de fazer um trabalho que poderia hoje estar surtindo aí muita coisa interessante, muitas flores, entende como é que é? Muita coisa que poderia ser reaproveitada, aproveitada, ou dar continuidade. Não foi por conta dessa burrice, dessa coisa, pessoas estranhas aos interesses da cultura incrustadas aí num organismo cultural do Estado, com poder de mando e de polícia.

E – Nesse início da década de 80 quando vocês estavam lá no IGT, no Instituto Goiano de Teatro, você, Terezinha, Mauri, Ilsinho, parece que vocês tiveram um nível de produção de espetáculo muito alto, vocês conseguiam assim, durante o ano, montar 6, 7 espetáculos diferentes, também em conjunto com o pessoal do Teatro Universitário, que ensaiava com vocês lá no Zoroastro Artiaga. E até, eu acho que foi o Nilton, na entrevista dele, fala uma coisa interessante que vocês fizeram, que é o seguinte, vocês queriam por toda obra instilar teatro nessa cidade, então tinha o Terça Popular, tinha o projeto Carroceria, vocês apresentavam me parece que também na Praça Cívica mesmo, em frente ao museu, que era fazer as pessoas tomarem gosto mesmo pelo teatro, então me parece uma época de uma produção em termos numéricos muito grande de vocês, assim, em termos de espetáculos.

H – Era o nosso trabalho! É onde eu falo pra você que o Teatro Exercício perdeu um pouco da sua identidade como grupo de teatro e passou até quase a ser um grupo de teatro oficial, porque era a opção que nós tínhamos. Nós tínhamos um salário, um regime de trabalho de oito horas diárias, fazíamos o quê? Eu dava aula, e fazia faculdade, todo mundo envolvido com outras coisas também, quer dizer, o tempo que a gente tinha pra fazer teatro era o tempo do nosso...

E – Expediente!

H – Expediente! Não tinha dinheiro pra fazer absolutamente nada! Então resolvemos, sentamos e falamos: “Vamos usar o nosso salário pra fazer aquilo que seria o trabalho do Governo!”. Isso criou até polêmica, houve questionamentos, “o grupo que ganha do Estado pra fazer teatro!”. Éramos o único grupo remunerado pelo Estado pra fazer teatro. Não sabiam, não queriam entender, que fazíamos teatro assim, mas fazíamos teatro gratuito, levava pra tudo quanto é canto, não tínhamos dinheiro pra pagar um grupo, pra chamar os grupos que faziam teatro aqui,

dar cachê e tal, nós transformamos o nosso salário em uma prestação de serviço pra comunidade. E foi interessantíssimo, eu acho até que recebíamos muito pouco pelo tanto de trabalho que nós fazíamos, montávamos sim, teve ano que nós montamos, se eu não me engano teve um ano, de 78, não me lembro data, nós montamos 6 espetáculos. Espetáculo infantil, espetáculo pra... infanto-juvenil, era um atrás do outro, ensaiávamos muito mesmo, somamos com o Teatro Universitário, teve muitas revelações no Teatro Universitário, muita gente interessante, entre eles o Benfica, que é uma pessoa inteligentíssima, tá no cinema, eu vi esses dias!

E – Sim, eu fui assistir o documentário dele!

H – É, pois é. Uma figura maravilhosa que somou e somou positivamente os esforços, tem uma cabeça maravilhosa, e outros mais, o Nono que é jornalista, muita gente importante, interessante, somou essa... ninguém queria grana, ninguém queria dinheiro, ninguém queria ser famoso. O quê que nós queríamos? Queríamos levar espetáculos pra comunidade ver, púnhamos cadeira, passávamos o dia inteiro bandeando cadeira emprestada pra levar pra porta do Museu Zoroastro Artiaga, fazer um palco, construir um palcozinho na frente e apresentar peça, a tarde pras crianças e a noite pros adultos! Gratuito, a pessoa passava, assistia e tal, o teatro Carroceria ia pro interior fazer apresentações de graça e tal. Então foi um trabalho profícuo, eu acho que foi um excelente trabalho, que não teve continuidade porque... hoje tá mais difícil topa fazer uma coisa dessas, a vida tá muito difícil. Mas fizemos uma coisinha, um barulho aí, eu tenho certeza.

E – Você estava falando do Teatro Universitário, uma coisa que parece que acompanha a trajetória do grupo Exercício, e a tua própria trajetória também é a questão da educação. Sempre como professor, sempre como formador, e que parece que acaba contaminando também os outros participantes do grupo de Teatro Exercício, todo mundo acabou indo também pra uma carreira meio educacional, de formação, e vários elencos passaram pelo Teatro Exercício, entravam pessoas, vocês ensaiavam, você dirigia, e aí depois essas pessoas ganhavam asas, digamos assim, e iam alçar seus próprios vôos, e entravam novos elencos, e formavam novos elencos e a partir daí parece que o Teatro Exercício acabou sendo meio que uma Universidade propriamente dita, porque ele ia formando pessoas ao longo do tempo, e essas pessoas iam saindo, entrando novas pessoas... fala um pouco desta questão educacional que acompanha mesmo, e que foi bem lembrando por ti também, essa questão do nome Teatro Exercício, porque exercício tem tudo a ver com a questão de escola, de educação, de formação.

H – Nunca houve um desligamento, eu não me lembro de ter havido, dos propósitos do Teatro Exercício com os propósitos da própria educação. Quando o projeto era mais artístico, sem estar muito ligado a educação e tal, tinha gente ligada a educação, ou prestando serviço de uma forma, ou de outra dentro do Teatro Exercício. Eram alunos, professores de escola, e que logo transformavam aquela apresentação, era destinada só pro teatro, transformava aquilo numa coisa pra ser apresentada em sala, uma gambiarra daquilo pra ser... entende, pra povoar aí projetos de escola. E eu sempre... o meu projeto é um projeto educacional, até dentro do Teatro Exercício também, inclusive projeto de formação, eu até hoje, quando eu sento na platéia e vou assistir o espetáculo aí eu passo a ver com olhos de diretor, aí eu fico falando: “Meu pai do céu, não fiz

absolutamente nada como diretor, mas no elenco tem gente formada”, entende como é que é, porque dentro da nossa área ali tem que ter formação, aí nós começamos já um trabalho de formação... ontem, uma reunião que eu fiz com o Teatro Exercício, nós estamos com um projeto aí, e tava... eu falei: “Olha, eu to cansado de formar! Não quero mais pegar ator e falar onde põe a mão, o quê que eu vou, não quero mais, agora eu quero pegar ator pronto e trabalhar!”, mas eu não vou! Já estou com duas ex-alunas lá do CEPE fazendo teatro com a gente lá, duas revelações lá do CEPE e tal. Vão pra cena, aí vira pra mim e fala assim: “O quê que eu faço aqui, quê eu faço ali?”, quer dizer, não tem aquela formação, e vou ter que formar. E a discussão dentro do Teatro Exercício foi sempre pautada na questão da educação, na questão de formação de público, questão de formação ideológica, denúncia e tal, tanto é que, como você mesmo disse, não tem saída. Hoje o Ilsinho tá na escola, o Mauri de Castro vai estar... terminou o curso, deve estar fazendo pós-graduação, mas...

E – Ele também tem os projetos dele!

H – Projetos dele! Vai ser professor da faculdade, tenho certeza absoluta, vai continuar essa formação! Terezinha Fernandes está lá, Gotschalk Fraga faz esse trabalho maravilhoso no Rio de Janeiro...

E – Nós do Morro!

H – E quantos outros, sempre ligados a questão da educação, sempre ligados. Não tem ninguém com projeto pessoal! “Eu vou fazer o meu teatro, porque eu quero aparecer no jornal”, não, você não vê falar no Mauri de Castro, tá lá na cidade aqui... tem duas, né?

E – Tem a Cidade Livre, que ele tem o projeto, no bairro de Aparecida.

H – Grande, maravilhoso, tão criando teatro lá, ninguém fala dele, sub-repticiamente fazendo seu trabalho, que é um trabalho de base, um trabalho...

E – Surtindo muito efeito nessas comunidades!

H – Muito, muito efeito! O retorno, às vezes, se você pensar do ponto de vista de uma carreira, de ator, porque o Mauri é um grande ator, o Ilsinho é um grande comediante, mas não arejam, não é o propósito deles se insinuar no mundo artístico como... vão fazer um trabalho de educação e um trabalho interessante, acho que o quê conta, o quê conta, o que é bom é isso.

E – Voltando um pouco também às montagens do grupo Exercício, aos teus textos, você citou aí A Barbearia, texto que você escreveu, o Mauri me falou um pouco desse espetáculo, ele tem uma fotografia lá, ele e o Beto... Beto Hedeck?

H – Beto Hedeck!

E – Isso, que fazia o barbeiro inclusive. Fala um pouco desse texto teu.

H – A Barbearia foi a peça que me abriu mais portas. As portas abertas era pra eu hoje, talvez estivesse aqui conversando com você e estivesse conversando como dramaturgo e não como provocador cultural. Porque foi uma peça de muito sucesso, a começar pelo prêmio que eu ganhei no festival, concurso nacional de teatro, de dramaturgia. Eu muito envolvido com as questões ideológicas, já trabalhava no teatro Galpão, no DCE e tal, eu escrevi essa peça e até entreguei pro Carlos Fernando Magalhães, falou que ia montá-la, o Carlos Fernando gostou muito, “Eu vou montar, eu vou montar”, mas estava com outro projeto, e foi num momento em

que faltou algo pra gente montar e eu tomei a peça do Carlos Fernando Magalhães...

E – Me dá de volta, né?

H – É! Já foi montada por Miroel Silveira, em São Paulo, a peça andou muito e foi muito bem sucedida. Muito bem sucedida. Foi a penúltima peça, antepenúltima peça séria que eu escrevi. E era um veio que eu gosto muito de explorar, eu não to ultimamente explorando, há muito tempo, muito tempo que eu não escrevo com a mesma verve que eu escrevia, com a mesma cabeça que eu escrevi A Barbearia, enveredei por outros cantos, mas foi um trabalho que... talvez seja o melhor trabalho de dramaturgia que eu tenha feito. A peça retrata a questão da luta, do embate entre a novidade, o velho e o novo. Uma barbearia, tem um barbeiro que tem uma tradição, aferrado às suas tradições e tal, e de repente vem de não sei aonde um freguês com idéias completamente novas e que vai de encontro com tudo aquilo que o barbeiro pensou a vida inteira e que a vida inteira, a formação dele, então cria-se um embate entre o novo e o velho, entre o rançoso e a novidade, e acaba em crime...

E – E era uma coisa muito presente na época também, né...

H – Não tenha dúvida!

E – ...porque estávamos chegando ao fim da Ditadura, estava se esgotando aquele sistema de poder e novas forças, novas lideranças políticas estavam surgindo no país!

H – Justamente! A peça é dialética, a imposição do novo, e eu consegui colocar, traduzir, colocar na boca desse barbeiro, do Souza, aquilo que era reportagem, que era argumentação, daquilo que havia de mais atrasado no país e principalmente em Goiás, aqueles chavões, aquelas coisas que... quando agasalhadas, quando regradas se transformam em autoridade, se transformam em crime, se transformam em... coisas que nós estamos vivendo até hoje, justamente por causa disso, de parar, de medo do novo, de medo daquilo que transforma... o velho resistente, o velho ranzinza que começa a falar das suas coisas como se fosse a última palavra em revolução, a última palavra em idéias, em filosofia, e quando vai sendo arrostado naquilo, quando vai sendo confrontando, aquele santo, aquela coisa, vai se transformando num rato, até chegar o momento onde não tem mais argumento e utiliza a força. Eu... é um texto que há pouco tempo a gente queria remontar, mas e vou ter que... como tudo passa, e no teatro as coisas passam com muita força, eu vou ter que refazer-lo!

E – Você estava falando dessa questão dos teus textos sérios, e parece que você tinha textos assim bem simbolistas na época. O Nilton Rodrigues cita alguns, Acerca do Absolutamente, Dança Esquálida, Queda Oblíqua, tem um outro também que é um pouco posterior, Balé Marginal, que até o Mauri de Castro me mostrou uma fotografia dele com a Terezinha em cena... esse Balé Marginal inclusive foi um texto que foi, me parece que encomendado pra você por uma atriz do eixo Rio-São Paulo?

H – Foi, foi sim. Quem foi, quem estive em Goiás... meu Deus do céu... é uma grande atriz, eu vou me lembrar, minha memória hoje está terrível. Mas veja só o quê que é o trabalho de dramaturgia. Todo o trabalho que a gente estava tentando fazer dentro das escolas em Goiás através do Tese, sempre esbarrava nessas mesmas pessoas que detinham o poder, e na época o poder com p maiúsculo, era o poder... achavam que tinham o poder intelectual, tinham o poder

político, e o poder policial.

E – Impunham esse poder também, não é?

H – Quando eles esgotavam o discurso do diretor de escola por exemplo, me chamava: “Professor, o senhor não pode fazer isso... professor, existem regras... professor e tal...”, você contrapunha aquilo, aí já vinha o outro: “se o senhor fizer isso, professor, amanhã o senhor está preso!”. Era desse jeito. Como esse discurso científico era fácil de ser esgotado, porque não tinha consistência nenhuma, imediatamente já vinha o discurso policial. Então você se via amarrado a esse sistema que cerceava, que amarrava e pronto acabou, você não tinha, não tinha o que falar, não tem argumento. Como hoje você pode ir no jornal e falar: “Abre aí um espaço pra mim que eu quero falar sobre determinado assunto!”, você tem no mínimo lá...

E – Sobre um asfalto que foi prometido e não foi feito...

H – Não tem, não tinha, os jornais na época corriam da gente. Fazia as reportagens, mas se você chegava pra falar mal do Governo, não tinha... e eu imaginando isso escrevi uma peça. O camarada acorda numa praça, algemado a um cara morto. E ele não sabe quem é. E ele tinha perdido a sua identidade também. Então, como ele estava algemado, a algema é um símbolo policial e tal, ele via que um dos dois era um criminoso, e ele não sabia quem, o outro era um defunto, não podia reportar, e as pessoas que iam chegando viam aquele quadro e começavam a articular aquele quadro da forma que ele se apresentava, um cara algemado no outro, quem que é o bandido? Quem que não é? Quem que é o criminoso? Quem cometeu o... quem é o pecador? Quem não é? Então todos esses signos começam a aflorar na boca de cada um, porque as pessoas vão desdobrando isso e tal, e ele sem identidade, sem poder, então recorre a seus próprios valores pra ver quem que ele é. O Balé Marginal foi justamente a questão da pobreza. O camarada apaixonadíssimo pela mulher dele, mas pobre que... e o que ela tinha de mais bonito, além de seus valores interiores, eram seus dentes, que ela tinha uma dentadura muito bonita, uns dentes... uma dentição muito bonita, e começa a cair, por causa da pobreza, não tem dinheiro pra ir ao dentista e tal, os dentes começam a... e ele então vende tudo que tem, faz um negócio, pra comprar uma dentadura pra ela. Eu uso muito esse símbolo da dentadura, da boca, pra poder... depois de A Barricada, o Mauri fez isso com um talento muito grande, ele e a Terezinha Fernandes, um excelente espetáculo também... coisa da... pegava coisa do Inamps, na época o Inamps era um flagelo, como é até hoje, as pessoas dependentes daquilo, que era a saúde no país, e dentista, até depois eu vi o Fernando Henrique Cardoso, “Ah, o Brasil tá crescendo, o Brasil tá melhorando, as pessoas já podem comprar dentadura!”, aí eu falei: “Meu Deus do céu! A vida imita a arte mesmo...”.

E – É! Você estava falando dessa questão dos símbolos, e era uma linguagem que não dava pra fugir dela, porque se você fosse falar as coisas diretamente, tava lascado, e, ainda sobre o espetáculo A Barbearia também, você já escreveu ele numa época que tava começando a haver uma distensão, já tava começando a haver uma abertura, então talvez ele também traduz um pouco essa questão do novo, de agora estarmos vivendo uma época em que se pode falar as coisas, ou que pelo menos se pode começar a falar um pouco mais diretamente do que se falava antes?

H – Veja só, uma coisa com relação a esses símbolos que a gente fala que são os símbolos herméticos e tudo mais, eles tem uma capacidade de informação, de provocação intelectual que às vezes consegue se desdobrar em signos, em experiências, em provocações muito mais do que o signo aberto, entende como é quê é? A informação aberta e tal. É... eu me lembro, que peça que foi? As peças que a gente montava nessa fase simbólica, que tem muita coisa a ver com essa questão da censura também e tal, se não me falha a memória era uma peça chamada Ritual dos Cães, Ritual dos Cães, não tenho muita certeza, tem uma família, tem um rapaz que vive balançando, até é o Nilton Rodrigues é quem fazia esse personagem, tem um balanço em cima, o tempo todo a gangorra, o balanço, e ele a balançar, e a situação, os problemas todos de família que são criados, grana, dinheiro, etc. e tal, e ele balançando o tempo todo. As provocações depois... que a gente era obrigado a fazer debate, não tinha como fazer o espetáculo e ir embora. Saía, o pano fechava, na hora que abria de novo, tava todo mundo sentado, e ali ficavam, saía quem não estava interessado, mas ficava 60% da platéia esperando os atores sentarem ali pro debate...

E – Discutir aquelas questões presentes na peça!

H – E o pau quebrava, era uma coisa! Pessoas aguerridas, gente que a gente sabia ligados a política estudantil, sintonizavam alguma coisa dentro do espetáculo que não agravada e aquilo ali desdobrava e ia a madrugada inteira a discussão. Tinha... saia porrada, era um negócio muito interessante. Eu me lembro da discussão em torno disso, as pessoas traduziam mesmo, conseguiam chegar, aquilo e tal, sintonizar os elementos, os elementos da sua convivência, “olha, aqui você quis dizer isso, não foi o que você quis dizer?”, então uma coisa que o Carlos Fernando Magalhães não gostava de fazer era de responder isso, ele falava assim: “Quem entendeu entende, quem não entendeu não entendeu!”, mas era interessante. Eu me lembro que um desses espetáculos tinha uma figura que fazia uma mãe, com muita autoridade e tal, a discussão a respeito dessa mãe varou a madrugada. Foi... a mãe, essa personagem, que eu achei que fosse até uma personagem meio vazia dentro do espetáculo e tal, mas o tanto de gente que tinha problema com mãe, e via a mãe pátria, a mãe... outro foi uma escada, esse incidente da escada o Mauri já deve ter te falado sobre isso!

E – Não, não falou! Mas o senhor Venerando Ribeiro ele falou sobre essa questão da escada no seu trabalho, que parece que vários... várias peças tem a presença desse objeto, desse signo da escada.

H – Essa escada foi interessantíssimo! O poder de alguns signos! Eu sempre utilizei, utilizei no Caco de Vidro, eu não me lembro, uma questão de uma escada que era muito disputada, subir nessa escada, e as pessoas disputando esses degraus e tal, em determinados momentos da peça... que era a luta pela ascensão mesmo, pelo poder, alguém tentava subir pra exercitar suas próprias vaidades, seus projetos mais íntimos, e aqueles que tentavam a escada pra... enfim, pra ter uma vitrine, pra dar vitrine pra sua palavra, pro seu questionamento. Mas um incidente que houve, um dos espetáculos que nós montamos, foi uma escada que foi esquecida, mas foi esquecida mesmo, na coisa de arrumar de última hora, o pública já estar impaciente assoviando e batendo palmas, “Vamos, vamos começar, vamos começar”, abriu-se o pano o iluminador tinha

deixado uma escada imenso no palco!

E – No meio do palco!

H – Aquela escada de afinar refletor, aquela que ocupa o palco inteiro. E alguém quis lá ir buscar a escada? Falei: “Não, agora deixa, vamos usar a escada!”. Como a gente trabalhava muito com o improviso, a utilização desses recursos, que eu gosto de utilizar até hoje, soltar o ator, o espetáculo é do ator, é do ator, então você tem que ser inteligente e fazer a coisa dentro do projeto, mas está livre. E os atores começaram a utilizar da escada, foi uma provocação, tanto é que no debate não se falou de outra coisa.

E – Só da escada!

H – Teve também uma coisa... uma galinha... o Mauri levou, o Mauri é o responsável por isso. O espetáculo é Tem Alguma Coisa no Ar e Não é Avião, nós levamos uma galinha vivia pro espetáculo. Tem uma cena que o prefeito está o tempo todo com uma galinha na mão, e essa galinha ela transita na mão de todos os personagens. Se um passa... tá na minha mão, cruza com um ator, ela já sai da mão de um e passa pro outro, assim uma coisa mágica. Essa galinha, num festival de teatro, se eu não me engano em São José do Rio Preto, o Mauri deve saber mais sobre isso, ela deu o que falar essa galinha. Provocou uma discussão, um monte de coisa, porque tinha tanto símbolo e tanta coisa naquela... naquela...

E – Passar a galinha de mão em mão!

H – Mão em mão, o quê que significa aquela galinha, outros viram tantos sinais ali, outros já acharam que nós estávamos abusando, íamos ser denunciados por abusar dos animais e tudo, isso era bom, era uma provocação maravilhosa.

E – Você estava falando sobre essa questão de deixar o ator livre e também de trabalhar a improvisação, me parece que também o método, digamos sim, pedagógico do Teatro Exercício nunca foi ligado a um certo didatismo, e sim mais ao fazer teatral enquanto uma forma de educação mesmo. Eu vejo que assim, mesmo, por exemplo, o senhor Venerando Ribeiro ou o Marcelo Benfica, que trilharam outros caminhos que não o de continuar na área artística, teatral especificamente, eles levaram essa experiência com eles, o Marcelo Benfica, no caso, como professor hoje, o senhor Venerando Ribeiro foi fazer Comunicação Social, hoje trabalha na UFG também, então que eles acabaram levando essa experiência do teatro com eles para suas profissões não... fora do contexto, do âmbito teatral mesmo, e esse método teu que sempre foi não passar o teatro de uma forma didática, mas o fazer teatral como essa forma de educação, não é mesmo?

H – Hoje eu cristalicei essa idéia em projetos. Por exemplo, o projeto que eu desenvolvo no CEPE se chama Ator Cidadão. Nós temos aula de História do Teatro, e tudo, mas não voltada simplesmente para a formação do ator. A idéia nós temos é a seguinte, que eu tenho passado também... nós temos por ano lá no CEPE cerca de 150, 200 alunos de teatro, dos quais inicialmente 100%... 60% alimentam uma certa... um certo afã, um certo projeto de: “Se der certo, eu vou!”. De repente...

E – De seguir uma carreira!

H – É, “Se der certo, eu to aqui, porque que vou...”, todo mundo vai ali por uma questão de

satisfação pessoal, quer fazer alguma coisa e encontrou no teatro o veio pra desaguar esse, entende como é que é? “Eu quero, eu quero, eu quero me apresentar, eu quero sair do anonimato, eu quero de repente me ver sendo observado”, entende? Junto com isso vem “Se der certo eu vou ser um ator, por que não? Se não der eu vou continuar minha vida!”, todos eles saem, quando abre a porta do CEPE, saem, um ônibus que vem lá de não sei aonde, todos eles têm sua vida. Alguns estão desempregados, tem gente que falta 80% das aulas porque não tem dinheiro pra ir ali, estão ali, a vida vai levar. Muito bom. A gente chega e entulha o camarada de técnicas de teatro, técnicas de teatro, estudo de teatro, e ele está precisando daquela ferramentalha toda, mas para o seu emprego, entende, são pessoas que, saiu de cima do palco, você fica exigindo voz, diafragma, não sei o quê, vai conversar com você fora do palco e ele esquece tudo aquilo, não utiliza nada daquilo. Ele vai pra uma entrevista, eu fico olhando na televisão, quando a reportagem sai pra colher entrevistas no ponto de ônibus, aquelas pessoas que falam tão mal. Vão falar da sua angústia, não dão conta, não têm vocabulário, não tem força, aí você acha...

E – Acaba caindo no mesmismo, né?

H – Um mesmismo, uma coisa... essas pessoas precisam ter voz, essas pessoas precisam ter técnicas de falar, porque a voz ainda é um instrumento importantíssimo, voz, o povo precisa ter voz, o povo precisa ter postura, o povo precisa ser convincente, então porque não transformar isso que nós... porque eles não vão ser atores! Um desses milhares vai ter uma oportunidadezinha, o resto vai ser ator no emprego, vai ter que enfrentar uma psicóloga, porque hoje as firmas já estão exigindo que o candidato ao emprego se sente na frente de um psicólogo, sei lá o quê, pra fazer uma entrevista, e isso vai ser observado. Então ele tem que ter esses instrumentos, pra no dia que ele precisar de... que um microfone chegar na boca dele ele falar: “Olha, o ônibus é ruim, e não sei o quê...”, ele não se apequenar...

E – Ou precisar enfrentar uma sala de aula cheia de alunos!

H – Enfrentar, enfrentar o bandido na rua, sei lá o quê! Ele precisa de voz, ele precisa de postura, ele precisa de acreditar em si mesmo! Ele não precisa se apequenar tanto, se demonstrar tão pequeno, tão frágil, na hora de colocar suas angustias pra fora, na hora de chutar o balde, então porque não usar o teatro pra isso também? Então o nosso projeto é do Ator Cidadão. Os instrumentos são quase os mesmos. Bom, tudo bem se a vida te levar pra cima do palco pra ser um grande ator, os instrumentos são esses mesmos. Agora, se você precisar desses instrumentos pra peitar o seu patrão e falar pra ele: “Eu quero o meu, cadê o meu, e cadê aquele negócio que você me prometeu?”, você tem voz, tem força, tem vigor e tem, enfim, o teatro, a vida é um teatro.

E – O teatro como uma forma de educação muito concreta, não é? Muito presente na vida, no cotidiano, no dia a dia do cidadão.

H – Saulo, nós estamos vivendo o mundo da espetacularização! Nós somos um grande Big Brother! Coitado de quem não tem esse instrumento! Hoje ninguém está preocupado com os seus valores interiores e etc. e tal, é aquilo que você pode apresentar. Você viu o que está acontecendo nesse país? As pessoas saem do anonimato e de repente vão...

E – Pro estrelato!

H – Pro estrelato, por que? Porque numa partida de futebol ele arranja um chavão e grita lá no meio! Você balançar a cabeça e dançar em cima de um... então é o mundo da espetacularização. Você tem que de alguma forma, pra poder sobreviver nesse mundo, desenvolver alguns instrumentos de expressão. Tem, porque senão você vai ser o que, tudo quanto é idiota vai passar por cima de você, se tem um pouquinho disso vai passar por cima! Nós estamos sendo roubados! Estamos sendo roubados! Eu tava vendo aqui, com permissão pra falar no assunto, quantas coisas interessantes você vê nesse estado, nesse país, teses, livros que estão sendo editados de uma importância muito grande, passa despercebido, você não tem na mídia absolutamente nada, agora uma mulher faz um biografia de uma outra, entende como é que é, aí de repente a mãe de fulaninho de tal é título de livro, é motivo de... e a imprensa invade, não sei o quê. O irmão de um cantor vira um vereador, pra virar um deputado depois, pra não fazer absolutamente nada dentro de uma Assembléia. Por que? Mídia! E o povo tá ficando sem voz, quando vai falar sobre isso, não tem condição de falar. Vi há poucos dias aí na televisão uma, eu gosto até de falar sobre isso porque vem ratificar essa minha tese, nesses momentos de maior crise do transporte coletivo em Goiânia, mostraram um terminal rodoviário todo... entende, invadido de podriqueiras, de lixo, água podre, e o povo pisando naquilo, aqueles ônibus que encostavam ali e as pessoas se degladiando, se matando pra entrar, e penduradas, e foram entrevistadas uma goiana, perguntaram pra ela... mostraram os miquitórios lá, as privadas, não tinha nem lugar pra... e mosquito pra tudo quanto é canto, e ela reportando aquilo, “É, não tem, a gente vai pendurado, ontem me machucaram”, mostrou lá os hematomas das porradas que ela levou pra tentar entrar no ônibus, aí o repórter fez aquela pergunta inteligente e definitiva: “Que nota você dá pro transporte coletivo em Goiânia?”, e ela falou “Ah, um 8!”. Então tá faltando avisar, a nossa escola ainda é aquela coisa da análise sintática, matemática, não sei o quê, desdobrar um texto de fulano de tal, hoje nós vamos estudar, o quê, Carlos Drummond de Andrade, pega um texto, não, nós temos que pegar o que Brasigóis Felício tá falando lá no... ou a carta, as cartas endereçadas pro O Popular, o quê que alguém tá sentindo, tá premido por uma situação qualquer, então nós temos que trazer a nossa educação pra agora, pro aqui e agora, pras pessoas terem até o que falar se um dia estiver morrendo engasgado, entende, ter que... um verbo, um grito, uma interjeição, sei lá o quê, nós estamos desapropriados disso, as pessoas não sabem nem... a sua angustia, traduzir a sua angustia. Pergunta pra um cara que está morrendo, “Você está bom?”, “Eu to ótimo!”, entende como é que é? Então eu acho que esse propósito de transformar o teatro em educação é meu grande projeto hoje.

E – Bom, a gente está chegando já aqui ao fim da entrevista, ao fim da fita também né. Lembra que eu tinha falado pra você que tinha preparado uma pequena surpresa?

H – Ah, sim, lembro!

E – Tá vendo aquele envelope ali embaixo? Dá uma olhadinha nele?

H – Vamos...

E – Essa é uma fotografia histórica que o Mauri me arrumou. Dá uma olhada nela!

H – Maravilha! Olha o que nós temos aqui! Nós temos o Gotyschalk Fraga! O Gotyschalk nesse

momento, nesse dia, deixe-me ver... esse fusquinha aqui é meu!

E – O fusquinha você já reconheceu!

H – Esse fusca é meu! O Gotyschalk era estudante de...

E – Jornalismo?

H – Jornalismo, era estudante de jornalismo. Estava indo ou estava voltando da... do... da onde?

Da... de um país aí da América Latina, onde ele começou ou terminou o curso, eu não sei! [Referindo-se a si mesmo] Olha na época! Mauri de Castro, com uma boca de sino, todos nós aqui! Esse aqui, quem que é?

E – Tem aí atrás, eu acho que o Mauri escreveu a legenda!

H – Ah, o Luis Pires! Luis Pires! Um jornalista! Rapaz, isso me traz grandes lembranças! Maravilha! É um grande presente, Saulo, um grande presente! Isso aqui é o meu passado, na época eu ainda tinha cabelo, ainda tava com chapéu, mas...

E – Parece que tinha bastante até, nessa fotografia aí!

H – Muito, muito, muito! Esse era o problema! O Mauri também está parecendo um porco-espinho!

E – Com essa barbona dele!

H – Uma barbona... era A Barricada, ele fazia A Barricada com essa barba, eu me lembro que era A Barricada!

E – Final da década de 70, né?

H – É, por aí! Mas esse aqui não é o Luis Pires, se eu não estou enganado...

E – Ah, então o Mauri enganou aí na legenda dele, se enganou!

H – Eu não sei. Bom, bom, bom. Parece mesmo o Luis Pires. Esse Luis Pires tem uma história interessante com ele, nós o conhecemos em Curitiba nessa incursão nossa, ele era jornalista lá e logo se aproximou, depois da apresentação se aproximou do grupo, fizemos um almoço na casa dele, fez um almoço, nos convidou, e se aproximou muito. Quando nós terminamos a turnê, isso aí um mês depois, dois meses depois, não sei, voltamos pra Goiás e tivemos a felicidade de encontrá-lo aqui, ele foi nos visitar, já tinha mudado também com mala e cuia pra Goiás e acho que até hoje deve estar por aí, muito tempo que não vejo falar nele, exerceu a profissão de jornalista aqui em Goiás durante muito tempo, uma figura interessantíssima, muito ligado a cultura. Maravilha!

E – Então tá Hugo, encerrando aqui a entrevista, gostaria de agradecer você estar me recebendo aqui, e este tempo todo aqui que você dedicou pra esse projeto, dando esse depoimento super-bacana, fazendo essa viagem mesmo ao passado, e encerrando aí, como se diz, a memória viva e a memória documentada!

H – Maravilha! Eu agradeço viu, porque eu tenho um acervo muito grande aqui de fotografias e recortes de jornal e tal, por preguiça ainda tá meio confuso, meio... mas tá a sua disposição, se você quiser pegar um pouco de ácaro e ir visitando essa papelada velha eu tenho muita coisa interessante, tá a sua disposição, e eu quero agradecer a oportunidade que você tem me dado pra evocar todas essas memórias e essas pessoas gratas que me ajudaram a desenvolver esses projetos até agora!

E – Tá jóia! Obrigado, Hugo!

FIM

Transcrição da entrevista em áudio com Nilton Rodrigues

22/02/2007

E = Falas do Entrevistador

N = Falas de Nilton Rodrigues

[...] = Informações adicionais acrescentadas pelo entrevistador no momento da transcrição.

... = Gaguejos, erros ou repetições por parte do entrevistado suprimidas da transcrição para melhor compreensão do fluxo narrativo.

E - Bom

N - Quer que abaixe o som?

E - É, abaixe um pouquinho. Pode deixar ele ambiente, tá bem gostoso. Bom, iniciando a entrevista, pesquisa história, projeto A Palavra e o Ato: Memórias Teatrais em Goiânia, professor, diretor e ator de teatro Nilton Rodrigues, falar um pouco da experiência dele né, como ator, da experiência dele com teatro e também do grupo Teatro Exercício, da experiência dele dentro desse grupo né, e um pouco da trajetória do Grupo. Então, pode iniciar o seu depoimento.

N – Tá. Eu comecei com o teatro muito pequeno né, na verdade eu digo que esse bichinho que contamina a gente não tem cura, me picou com 5 (cinco) anos de idade quando eu fiz parte, eu fiz figuração numa peça que se representou aqui em Goiânia no salão paroquial da Vila Nova, aqueles dramalhões de identificação, é... A Louca Vingança, era uma história que parecia o Hamlet, no final morria quase todo mundo, e um cara matava um, que matou o pai, depois tinha, era obrigado a matar porque prometeu pra, amor eterno pra mãe, prometeu pra mãe que... mata o sogro e depois é obrigado a se matar, porque promete a noiva que vai... vai vingar a morte do pai dela, e aí ela depois que vê que ele se matou ela também se mata e fica uma carnificina geral a cena, uma coisa horrorosa, foi uma péssima entrada de teatro. Depois disso no pré-primário eu fiz, eu estava na Escola Paroquial Salesiana só pra meninos, e aí nós montamos a baratinha, e eu fiz o papel da baratinha, foi meu... minha primeira experiência de protagonizar um espetáculo né, coisa de escola. E aí eu fiquei... em 1971 eu fazia a 4ª série ginasial e eu com um grupo de colegas tentamos montar um grupo de teatro na escola e... eu não sei muito bem qual a relação que tinha a escola com... a repressão, sei que era uma escola muito repressora embora fosse uma escola particular, mas eu tive muita dificuldade na escola, dificuldade também do... grupo de pessoas, acabamos não conseguindo fazer um texto e fizemos uma vez um ensaio geral aberto pros colegas. No ano seguinte em 72 eu fui... entrei no Colu, onde eu tava... fui fazer o primeiro ano colegial lá no Colu. No primeiro dia de aula... nas primeiras semanas de aula apareceu lá um professor que não dava aula pra mim que chamava grupo... é, alunos pra arregimentar, pra fazer parte de um grupo de teatro, que era o Teatro Experimental do Estudante Secundarista. Esse

professor que dava aula de português e literatura nessa escola e que também dirigia esse grupo é o Hugo Zorzetti que veio depois a fundar com a gente o Teatro Exercício. Então, pra falar da minha experiência de teatro... e falar também da experiência do Exercício é quase que sinônimo, é quase que a mesma coisa, a minha experiência anterior ao Exercício ela se dá de uma forma muito... ligada a... Igreja, depois a... um trabalho muito ruim, depois eu vim saber que se eu pudesse mudar meu passado eu apagaria aquela... “Louca Vingança” [Risos do Entrevistador] e... ah... na escola primária, depois no... final do curso ginásial, naquele tempo era ginásio, eu to um pouquinho velho um pouquinho vivido nessa terra, e no Colu eu já comecei a trabalhar no grupo Tese, a gente montou no primeiro ano... a gente montou “As Sabichonas” do Molière, participamos com “As Sabichonas” de um Festival de... não, não participamos não, mentira, em 72 teve... nós fizemos “As Sabichonas” no primeiro semestre, e no segundo semestre nós montamos uma peça chamada... ai meu Deus do Céu... “Acerca do Absolutamente”. É um texto, uma coletânea de poemas do Hugo Zorzetti, que era o diretor da... do grupo, e nós participamos com essa peça de um festival que foi organizado pela Rádio... Rádio Riviera. Rádio Riviera na época era uma espécie de... top de rádio, só tocava música de boa qualidade, Bossa Nova, música brasileira, música estrangeira é... escolhida a dedo, não era uma rádio é... dada a indústria cultural, que tocasse o que as... gravadoras mandassem tocar como é hoje, né. Naquele tempo já havia um... processo de industrial cultural forte, lançando... lançando nomes, impondo nomes pra... pro mercado, e a Rádio Riviera não participava disso não, era uma rádio muito interessante. Depois ela, depois de alguns anos ela virou essa rádio povão que deve ser até hoje, eu nem sei se ela existe. É... trabalhava na Rádio Riviera um cidadão vindo de São Paulo que tinha chegado em Goiás naquela época também, um cidadão de quem você vai ouvir falar algumas vezes nessa... nessa pesquisa o Odilon Camargo. Ele chegou aqui e já foi logo procurando sensibilizar o pessoal da rádio pra patrocinar um festival de teatro. Então ele contactou diversos grupos de teatro e organizou uma semana de... peças. “Acerca do Absolutamente” se inscreveu no festival dele enquanto o autor escrevia os textos. E naquele tempo era uma complicação pra você montar um texto: você tinha de mandar previamente pra censura, isso ia pra Brasília, demorava um tempo dos diabos pra... ser liberado. E no dia de nós apresentarmos “Acerca do Absolutamente” a liberação pra apresentação não tinha chegado ainda, e... a gente resolveu que ia apresentar assim mesmo. Depois um zum-zum-zum que nós não soubemos se era fato ou se não era nos orientou pra não fazer isso não, porque o teatro estava cercado, havia forças de repressão esperando a gente fazer uma loucura dessa contra o poder instituído, contra a Ditadura que iam... invadir o teatro e parar com a peça prendendo a gente. Bom, aí ouve um zum-zum-zum e nós acabamos por, no camarim, preparando a maquiagem, mudamos todo, chamamos gente que não tava nessa peça, tava na outra, e montamos, e fizemos a apresentação das “Sabichonas” *hour concours*. Aí nós... era o quinto dia do festival, se não me engano era uma quinta-feira. Aí tinha, quinta-feira seria o nosso dia, sexta-feira teria um outro espetáculo, sábado apresentaria o segundo lugar e domingo repetiria o primeiro lugar do festival. Eu sei que por conta disso nós fizemos então a apresentação *hour concours* das “Sabichonas”, e no... na sexta-feira nós conseguimos a liberação da censura do “Acerca do... Absolutamente”, aí o

Hugo requereu lá do... da organização do festival que desse a chance de apresentar a peça. Apresentamos a peça então no sábado, no lugar do que seria o segundo colocado, porque como tava... em suspenso, não houve... não tinha havido ainda a votação do júri, não tinha... esse... essa classificação. E a coordenação levou a apreciação do... júri, e o júri aprovou, aceitou, e fizemos no sábado a apresentação do “Acerca do Absolutamente”. Ganhamos o festival, melhor espetáculo, melhor direção, melhor texto, melhor ator, parece que não... ganhamos de melhor atriz, os outros prêmios todos vieram pra gente, e a gente tava num... começando carreira, pô, foi uma coisa muito boa, uma coisa muito gratificante, um começo triunfal. E no ano seguinte o grupo Tese montou “Édipo Rei”. Uma peça que ficou o ano inteiro com ensaios gerais, ensaios todo... dia, e fizemos um ensaio geral na escola, não tinha como... na verdade a gente escolheu um texto muito mais pela ilusão de montar um grande espetáculo, não tinha como buscar verba pra poder montar cenário, figurino, e acabamos esbarrando nessa dificuldade e fizemos um ensaio geral com figurino improvisado na... escola. Como era um grupo de... estudantes, e a idéia era trabalhar com... era conhecer a dramaturgia clássica, era conhecer autores clássicos, e ter alguma experiência com isso, eu acho que valeu a pena. Não houve uma segunda edição deste festival de teatro e o fato de a gente não ter espetáculo novo foi uma coisa frustrante pra nós, que queríamos levar para... o público mas, fazer o quê. Bom, em 1974 o Otavinho Arantes organiza um Festival Nacional de Teatro. Verba federal, fez uma... série de... contatos em Brasília, o Governo de Goiás entrou com uma... parcela, e ele fez a primeira fase do Festival no teatro dele, Teatro da AGT, e a segunda fase, a fase nacional no Cine- Goiânia, que era uma espelunca caindo aos pedaços mas a gente entrava lá e fazia milagre: pendurava lá naquele teto lá em cima, cordas descia com varas de luz, montávamos toda a parafernália de... vestimenta de palco, de iluminação, de sonoplastia, e fazíamos alguns espetáculos no Cine-Goiânia, que era um espetáculo... era um espaço grande demais e muito mais bonito assim, muito mais glamouroso do que é hoje, uma coisa, um... palco, uma boca de cena maravilhosa, com detalhes de *art déco* uma coisa muito bonita, tanto a boca de cena do palco como a platéia mesmo. Eu acho que a reforma que o Irapuan [Costa Júnior, Governador do Estado à época] fez foi um... do ponto de vista arquitetônico foi um desastre, porque descaracterizou a parte interna do teatro, que era muito bonita, que era uma belíssima peça de... *art déco*. Ficou aquela parte externa que ainda tá preservada, felizmente. Mas era uma aventura montar peças ali. Você tomava choque que não tinha mais tamanho, volta e meia você tava vendo nego desmaiado, enrolado a língua tinha que puxar a língua do caboclo pra fora, porque era tanto fio desemcapado, tanta poeira que você morria ali naquele meio. Bom, nessa época, na época do Festival Nacional, aconteceu um fato curioso. A... uma das diversas reformas que a educação sofreu, nessa época o Governo de Goiás estabeleceu uma reforma com os dois principais colégios de Goiânia: O Lyceu de Goiânia e o Colu, Colégio Universitário. O Colu era uma escola nova, tinha sido fundada em 71, era ao quinto ano de funcionamento, então tinha um... equipamento ainda, não tinha sido todo depredado, nem desviado, e laboratórios de... na parte de ciências biológicas, ciências exatas, de física, de química, de biologia, então eles fizeram o seguinte: o Lyceu ficou sendo uma parte que... ele ia dar instrução mais de... mais clássica, línguas, humanas, e o Colu ia pegar as disciplinas de

caráter mais científico, e fundou-se o Complexo Estadual de Segundo Grau. Pra nós que éramos alunos do Colu, um colégio novo que não tinha sequer... não tinha muro, não tinha... só passou a ter uniforme do terceiro ano em diante, uma escola que abriu pra ser padrão, pra criar alunos que dali iriam pra Universidade sem precisar passar por cursinhos, a idéia era essa, e funcionou assim no primeiro ano, depois degringolou. Ficou uma escola parecida com as outras mas tinha algumas diferenças. A gente tinha uma... um espaço, respirava-se no Colu um ar mais... mais democrático eu diria. Quando nós chegamos e fomos ter aula no Lyceu a gente estranhou aquela coisa de bedel no... corredor, neguinho na portaria olhando crachá, pra ver se você é aluno, se você vai pra lá ou se vai pra cá, aquilo pra nós do Colu foi uma coisa meio estranha. Bom, aí nós começamos a ensaiar não mais no... Colu, porque o local que nós ensaiávamos no Colu até no ano passado, no ano anterior, era... tinha virado um laboratório, aí nós fomos ensaiar num auditório pequeno que o Lyceu tinha. Estávamos lá ensaiando a peça... ai, como é o nome da peça rapaz... ai ai ai ai ai... A Dança Esquálida. Acho que é isso mesmo, se eu não tiver enganado. Bom, era uma peça interessante, era uma peça... nessa época o Hugo escrevia uns textos neo-simbolistas, em que ele trabalhava muito com simbologia, e nessa peça era o seguinte: amanhecia numa praça dois homens presos por uma algema um no outro, um morto e outro desmemoriado, e essa situação incomodava as pessoas, os transeuntes, e havia aquela... “quem são essas pessoas, o que elas estão querendo?” E começavam a entrevistar o indivíduo, e ele ia tendo lapsos de memória, ele ia... ia falando e isso ia ligando, é... tentando descobrir quem era aquela pessoa. Isso levava a uma... reflexão sobre o momento muito confuso que nós vivíamos no Brasil, sabe em que você não tinha... não sabia pra onde ia, não sabia se tava ou não tava com alguém atrelado a você te vigiando, te acompanhando, um peso morto que você carregava o tempo inteiro ou não. E até a questão da perda da memória... você via reformas é... que tinham como finalidade desestruturar a educação, romper com um processo de formação popular, de esclarecimento, de conscientização que existia no Brasil antes de 64. Então havia... parecia mesmo um movimento de... infiltração na memória nacional, pra miná-la, pra detoná-la, pra que se estabelecesse com mais tranqüilidade uma mentalidade de conformismo, de aceitação da Ditadura. E isso dava a peça, essa é a interpretação que eu faço da peça e que fazia na época, dava a ela um caráter de grandiosidade, a gente fazia... a gente estava denunciando os mecanismos da Ditadura em plena Ditadura, embora fosse uma coisa muito confusa pro público, que não entendia o que era aquilo, sabe, não se dizia coisa com coisa e isso não levava a lugar nenhum, é... de certo modo a leitura que se fazia da peça era mais ou menos assim. Ah... bom, a gente ensaiava essa peça no auditório do Lyceu. Um belo dia fomos ensaiar, o auditório estava trancado. A Diretora do Lyceu proibiu qualquer ensaio de teatro... “mas por que?” “Não, não tem explicação de porque não. Vocês são alunos? Não tem conversa” Aí o Hugo: “Não, eu sou professor”. “Não, se você é professor vai falar com a direção, mas não tem explicação!”, e não deram sequer pra ele a explicação, ou deram e ele não repassou pra gente. Depois, bom aí, é... fomos ensaiar debaixo da mangueira do quintal da casa de uma colega que ficava... que morava ali no Setor Aeroporto, perto da... Motobraz, perto ali da... do Hospital São Francisco de Assis, naquela região, naquele miolo, era morava numa casa ali que tinha uma mangueira enorme no

quintal ali na frente, então nós transferimos o ensaio da... do Lyceu pra lá, depois, não, antes disso, a gente veio, tava antes disso ainda... chovia, a gente veio pra uma oficina mecânica de um amigo nosso aqui perto da Cical aqui na Anhanguera, ficava longe pra uns, aí quando parou de chover a Terezinha Fernandes que era uma atriz do nosso grupo convidou pra irmos pra mangueira da casa dela, aí nós deixamos a oficina mecânica que não era um espaço legal, era muito... era apertado, a gente usava um ou dois blocos somente durante a noite ali, e tinha aí... e ficava apertado, aí fomos pra mangueira da Terezinha e isso melhorou um pouco, ganhamos mais espaço pra ensaiar. Bom, aí apresentamos a peça, e mais uma vez também ganhamos muita premiação, na fase nacional a gente ganhou acho que 6 dos 8 prêmios que estavam em disputa, a peça foi representar Goiás no festival na parte nacional, concorremos com muita gente boa, espetáculos maravilhosos, tivemos... do país inteiro, e o grupo ganhou acho um ou 2 prêmios ainda., foi legal, uma experiência boa também. Muito tempo depois, nesse festival, no outro festival, a gente assistiu uma peça de um grupo que também estava no Lyceu, e a peça fazia uma... o tema da peça era drogas, aquela coisa anti-drogas que você assistiu a peça fica louco pra fumar uma maconha, pra dar uma picada, estimula pra caramba a curiosidade e então tinha muitas cenas na peça de neguinho se injetando, seringa pra qui e pra li e tal, e aí nós começamos a fazer a ligação e mais tarde viemos a saber que a razão... o fato de a gente ter sido proibido de ensaiar no... Lyceu, tava ligado a isso, que haviam fotografado o grupo inteiro se drogando em cena durante os ensaios. A gente achou aquilo um absurdo né, e aí... mas entendemos que era isso, na verdade o pessoal era tão tapado que estavam vendo um ensaio e achavam que aquilo era uma coisa real, ou então não sei, vai lá que o grupo fazia isso mesmo pra poder estimular os ensaios, pra liberar a criatividade, não sei, ,na verdade eu não sei, mas me pareceu uma coincidência até certo ponto explicativa dessa proibição absurda, o pessoal... apesar de que não é tão absurda se você supor que a Ditadura de repente sabe, tivesse força pra impedir que qualquer coisa que pudesse ser perigosa pra ela se interrompesse dentro de uma escola. Eu não sei, então tem essa possibilidade de explicação, o grupo foi proibido de fazer ensaio porque segundo chegou até a direção da escola tinha um grupo de teatro se drogando naquele espaço e na verdade era só ensaio de uma peça, de um outro grupo, de gente que não tinha nenhuma ligação com nós, era um grupo de gente que nem era, acho que nem era aluno do colégio, era amigo do pessoal da escola, se eu não me engano o diretor da peça autor também era sobrinho de um deputado que era irmão do Secretário de Educação e por essa vez acabaram conseguindo um horário pra poder ensaiar naquela escola, e um horário que nós não usávamos, ninguém mais usava, o auditório tava lá obsoleto e emprestaram pra eles ensaiarem, e isso deu no que deu com a gente. Bom, nessa época já era então quando nós montamos a... em 74 foi... era a Queda Oblíqua, não, como é que era o nome da peça? Não me lembro mais... E eu não tenho isso aqui... Ainda bem que esse negócio seu tem tempo pra caramba, não precisa preocupar em parar... É... A Dança Esquálida, pronto, é A Dança Esquálida, já é... foi a única montagem que o grupo fez com o nome de Caos, porque no ano seguinte em 74... não, como é que é isso, em 72 foi As Sabichonas, 73 foi... A Dança Esquálida, isso, 73 então, tudo isso que eu te falei foi 73, se tava 74 pode consertar... em 74 a gente montou, pelo grupo Tese ainda, a... As Preciosas

Ridículas do Molière, essa peça foi montada com outro elenco, já no grupo Exercício no ano seguinte, 75, 76, ficou em cartaz muito tempo, uma peça que fez muito sucesso, eu me lembro que a gente fez apresentações na AGT, tinha um teatro que funcionava no Jardim Goiás, uma igreja antiga que tinha lá, abriram um espaço alternativo chamado Teatro Orion, apresentamos lá também algumas vezes, voltamos depois pra AGT, porque não tinha muita escolha também, era a AGT, esse Orion teve uma vida curta, depois o Teatro Exercício montou Queda Oblíqua, Amarelo Vesgo, essas peças eu... não participei não, eu tava no grupo mas não tava no elenco das peças, aliás eu tava no grupo e tava em outro grupo, aliás, nessa época em 74, 75 quando eu deixei o Colu o grupo tava com planos de viajar e eu fiquei por aqui, eles até viajaram com uma peça, se eu não me engano é A Barricada, se eu não me engano é 75 mesmo, fizeram uma turnê pelo Brasil, ficaram alguns meses fora, e eu fiquei em Goiânia, e nessa época nós tivemos um grupo de egressos do grupo Tese que não ficaram no grupo Exercício, alguns ficaram no Exercício também e não podiam viajar, eram adolescentes que tinham que... dizer "Sim Senhor" pro pai e pra mãe, moravam em casa dos pais e aí não podiam fazer esse tipo de aventura. Aí nós ficamos e montamos um grupo de teatro pra poder fazer apresentações em Associações de Bairros, Sindicatos Rurais, Associações de Moradores, dentro de igrejas, que é um texto do Domingos Pelegrini Junior que é o Desventuras de Um Morto-Vivo. Bom, o Teatro Exercício, que é o que mais te interessa Saulo, quando eu... tá procurando? [Entrevistador procurava uma caneta pra fazer anotações, e encontra] Ah! Quando o Teatro Exercício voltou destas turnês pelo Brasil, eles voltaram me parece que cansados, a experiência se foi enriquecedora foi muita cara pra eles, e eu me lembro que o Teatro Exercício resolveu fazer uma revolução, uma coisa que eu acho que ele precisava fazer hoje de novo, embora na época eu confesse que tenha ficado contra a decisão deles, que é o seguinte, eles resolveram ocupar espaços e resolveram montar peças rapidamente, e teve um ano que eles montaram se eu não me engano 7 ou 8 peças num ano, fizeram a estréia de 7 peças diferentes. Ele começou, a primeira peça que ele fez disso daí foi uma comédia, acho que foi a primeira comédia que ao Hugo escreveu, e é uma comédia que eu falo aqui pra você porque já falei com ele e ele não gosta muito de ouvir, mas é uma comédia ruim, ele ainda é muito ligado aquele texto simbólico, um texto hermético, e ele tava aprendendo os rudimentos ainda da comicidade, e escreveu uma peça cujo título é até bastante sugestivo, Quem Te Viu Quem TV, que é uma história de uma peça da família que ela é completamente absorvida pela televisão, quando começa a peça a família sentada no palco, conversando sobre assuntos de família, cotidiano, várias situações, e a cada quadro da peça, que ela tem vários quadros curtos, a televisão ganha um tamanho maior e... a cena começa a ficar mais virada e vai ficando de costas pra platéia, a televisão era uma coisa pequenininha pouco maior que um pequeno rádio no próscenio, e as pessoas de frente pra televisão estavam de frente pro público também, a televisão se desloca lentamente pra esquerda e... até ir pro fundo do palco, quando termina é uma coisa enorme, quase do tamanho de todo o pano de fundo, de toda a rotunda e as pessoas conversam olhando pra televisão completamente de costas para a platéia, e é uma coisa engraçada, mas a peça tinha uma série de defeitos de estrutura, eu na verdade na época falei com o Hugo sobre isso e... eu não me lembro, não poderia citar agora um ponto... esse texto o

Hugo nem tem ele mais, o que não é demérito do texto, ele não tem os melhores textos que ele escreveu ele não tem também, muitos textos bons que ele escreveu ele perdeu, é uma pessoa que também não... tem como eu o limite da desorganização pessoal, mas esse texto não foi grande perda não. Depois disso eles montaram textos de outros autores, montaram Millôr Fernandes, montaram Jô Soares, montaram uma série de textos e fizeram assim... durante um ano que eu não me lembro que ano foi praticamente todo mês tinha uma estréia do exercício.... e com isso eles conseguiram ocupar um espaço muito grande, estavam sempre muito falados e... depois eles... isso... como isso também não ficou barato pra eles, seguramente eles devem ter acumulado um prejuízo enorme, eu sei disso porque cada vez que você monta uma peça você tem que vender alguma coisa do patrimônio, e nem sempre você tem patrimônio assim pra queimar. Eu sei que depois disso o Exercício continuou, o Hugo aperfeiçoou o manejo da comicidade, hoje ele é um grande comediógrafo, acho que ele tem peças que são impagáveis, ele tem, por exemplo, O Prêmio na minha opinião é um texto que não tem retoques, é um texto muito bom, um texto completo, uma estrutura muito bem montada e uma comédia muito, muito rica e... ele passou a trabalhar mais com a linha da comédia, que é a linha que eles trabalham até hoje e... ainda eu permaneci durante muito tempo fora do exercício. A experiência do Teatro Macunaíma morreu em 78, porque o grupo se desfez, cada um... a gente era adolescente e de repente todo mundo tinha que encarar a vida, daí eu já tinha moleque pra criar, tinha que comprar o leite dos meninos, e tinha que dar aula, aí tinha que pegar umas 3 disciplinas na Universidade pra poder pegar a autorização pra dar aula de pró-labore no Estado e comprar o leite dos meninos, então foi assim que eu levei, aí o teatro ficou meio no segundo plano quase. O Exercício continuou trabalhando ativamente e fez uma série de montagens que eu não sei precisar quais são os textos, mas eu poderia fazer... que eu me lembro com alguma imprecisão de cronologia... na fase Tese a gente montou As Sabichonas do Molière, Acerca do Absolutamente do Hugo em 72, em 73 a gente montou Édipo Rei e montou A Dança Esquálida, em 72 teve o Festival da Rádio Riviera, em 73 o do Otavinho Arantes, a fase nacional... a local era em 73 e a fase nacional no começo de 74, não me lembro mais direito de como é que é isso. Em 74 nós montamos As Preciosas Ridículas pelo grupo... o grupo Caos, ficou em 73, depois voltou pro Colu quando se desfez a idéia do complexo e voltou a ser Tese, voltou a ser Tese e esse grupo Tese existiu até 76 quando o Hugo deixou o Colu e eu fui dar aula no Colu de língua portuguesa e eu nesse tempo eu fiz o grupo funcionar durante um ano, em 76 todo eu dei aula lá, dava aula de português em sala de aula e tinha o grupo de teatro, trabalhei o ano inteiro esperando contrato, não recebi um centavo disso até hoje, e aí... no ano seguinte eu fui pra cursinho, deixei o grupo pra lá, não sei que... aí o grupo acabou. Mas o grupo Exercício, que nasceu numa reunião num terreno do meu pai lá no Bairro Capuava, debaixo de uma mangueira numa manhã de domingo, a gente marcou pra reunir não tinha ônibus, falei "vamo ali pro... meu pai tem um terreno ali vamo embora pra lá", aí nos sentamos no chão e discutimos qual seria o perfil do grupo, como a gente atuaria, que peças montaríamos e definimos inclusive que o nome seria Exercício nessa... num domingo lá nessa chácara, sabe, um terreno de 2.000 metros que a gente chamava de chácara na beira de um córrego lá. Bom e... esse... depois de Exercício nós

montamos, se eu não me engano, As Preciosas Ridículas do Molière em 75, 76 e aí o Hugo voltou um pouco, ele tava meio... uma hora comédia, uma hora um texto de autoria dele, um texto ainda mais simbólico vamos dizer assim, ele montou Queda Oblíqua, Amarelo Vesgo e depois ele montou A Barricada com que ele viajou. E daí pra frente eu acho que eu só voltei a atuar no Exercício no ano de 1982 se eu não me engano, isso, quando ele montou O Botequim do Guarnieri. O Botequim conta a história de um boteco, um temporal enorme, e as pessoas acabam se encontrando nesse boteco, também é uma peça interessante que mostra as pessoas vivendo numa situação de opressão, nesse caso a chuva era o elemento de opressão, também uma peça que remetia ao momento histórico que a gente vivia. Foi uma montagem muito bonita, uma montagem que nos custou muito caro, eu me lembro que foi assim, o grupo conseguiu algum patrocínio de companhia de cigarro, de companhia de bebida, por ser o cenário de um boteco a gente conseguiu essa facilidade, e o que eu lamento muito no Botequim foi o fato dele ter ficado em cartaz durante 6 apresentações. Mobilizou o grupo por muito tempo, o cenário ficou muito bonito, mas um cenário grande, bonito, fizemos no Teatro Goiânia de quinta a domingo de duas semanas, não foram 6 foram 8 apresentações, quinta, sexta, sábado e domingo de duas semanas seguidas, e depois ficamos com um trambolho enorme, um cenário que não tinha onde guardar, pra viajar com aquilo seria extremamente oneroso, poucos palcos no Estado de Goiás caberiam aquele cenário e... o Botequim acabou parando por aí mesmo. O Exercício continuou após o Botequim com um processo de montagem de textos de outros autores e comédias do Hugo Zorzetti e... eu não sei precisar que peças foram montadas neste período, até quando em 1986 o Hugo se reúne com o professor... gente do céu... Siqueira, Siqueira, Jaci Siqueira, eles dois fundam a FACE – Fundação Artes Cênicas e fundam o Teatro da Liberdade que é mantido por essa fundação, é uma aventura quixotesca do Hugo, que se endividou, que quebrou a cara, tanto do Hugo como do Jaci, o Jaci era uma pessoa que tinha algum patrimônio pra queimar, o Hugo coitado, professor, nunca conseguiu fazer muita fortuna, e o pouco que ele juntava o teatro queimava rapidamente, e o Teatro da Liberdade foi um teatro que... uma experiência muito... um sonho muito grande, você ter um espaço onde você pudesse fazer cursos de teatro, onde você pudesse fazer oficinas, abrir pra ensaios de outros grupos, ter condições de conversar, de discutir, e era um ambiente interessante, era legal isso, só que durou pouco por que dois anos depois, o teatro até que ia bem... ia bem assim, não dava pra pagar o condomínio da galeria, ficava na galeria do... galeria 1, do Setor Oeste, não tinha rendimento pra isso. O aluguel, de certo modo, me parece que o proprietário do espaço tinha feito daquilo um mecenato, se pudesse pagar pagava, se não pudesse pagar tava bom de qualquer jeito, mas veio aqui pra Goiânia uma boate que queria aquele espaço, era onde queria se instalar uma boate, eu não me lembro o nome, uma boate famosa, uma boate... uma franquía de uma boate grande de São Paulo e Rio de Janeiro, e aquele... escolheu aquele espaço, outro lugar não serviria, e aí apareceu uma proposta de locação assim astronômica e a vocação de mecenas do dono não chegava a tanto, aí o Teatro da Liberdade foi despejado, e esse espaço ficou durante muito tempo... aliás, esse, o material que compunha a vestimenta de palco, o material de técnica de iluminação, de som, ficou durante muito tempo guardado num quatinho, na casa dos amigos, um pouco na casa do Hugo, um

pouco na casa do irmão dele, um pouco na minha casa, um pouco na casa do Jaci, um pouco na casa dos amigos do... que viam aquilo dando sopa e levavam, muito disso se perdeu assim e... durante o ano de 1988, 89, eu não sei dizer quando, o Hugo Zorzetti conseguiu do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás uns barracões que ficavam no fundo do prédio ali da rua 82, em frente o... havia ali dois prédios, dois barracões em formato de L no fundo do terreno, em um deles funcionou antigamente a Gráfica Oriente, uma Gráfica que publicou grandes livros, grandes autores de Goiás foram lançados por essa gráfica, essa editora, e tava vazio, por intermédio do Jaci Siqueira e de outras pessoas aquele espaço foi cedido pro Teatro Exercício. Quando eu vi o espaço eu fiquei apaixonado, falei “Hugo, trás pra cá todo pano, vamos pegar esse cantinho aqui, derrubar essa parede, é... e derrubar... faz escoras, e derruba as paredes internas do barracão, joga cadeiras aqui, daqui dois meses estamos com uma peça aqui”, ele falou “De jeito nenhum! Vamos pegar o telefone, vamos abrir uma campanha, vamos demolir tudo e construir um teatro aqui dentro!”. Aí deu um bate-boca danado, o Hugo muito visionário, e eu querendo que não jogasse fora o que tinha por algo que estava por vir, não trocar o certo pelo duvidoso. Ah, mas o... a euforia com que estava o Hugo, ele tinha certeza que em alguns meses ia levantar dinheiro pra construir o teatro. Conseguimos algum sucesso, algum progresso. Conseguimos uma linha telefônica de graça da Telegoiás, sem limite de utilização, podíamos ligar a vontade, não íamos ter custo, era inclusive até... o número era... 223, 1234, um numero fácil de decorar. Conseguimos fazer material de divulgação na televisão, a Idéia Produções fez um VT pra veicular na televisão e pedir auxílio, conseguimos alguma veiculação do material de graça na televisão, “Ah, vai ser bom demais!”, só que o que aconteceu com a gente, a gente pegou e... contou certeza com uma coisa que talvez não viesse, e a coisa não veio, então o que tinha pronto a gente demoliu. Demolimos um bom... um barracão inteiro e na junção dos dois barracões colocamos uma lona pra não chover, pra não molhar lá dentro, e colocamos todo o material do teatro lá dentro. Uma bela manhã a gente chega lá e cadê figurino, cadê o violão que a gente usava pra ensaiar, cadê material, cadê equipamento... alguém foi lá a noite e roubaram quase tudo. Dali dois meses a Telegoiás cortou o telefone, porque a campanha... ela supunha que em 2, 3 meses a gente conseguisse fazer a coisa, a veiculação foi feita pouco tempo. Não sei se alguém doou alguma coisa, eu acho que ninguém doou nada. Então nós ganhamos uma coisa que daria pra você fazer um teatro de improviso e ocupa-lo na prática com espetáculos, e fazer aquilo ganhar tradição, e com o vagar, com o tempo... eu me lembro, eu tinha visto uma vez uma apresentação no Teatro Tereza Raquel no Rio de Janeiro e o teatro estava em reforma, as paredes eram de latão, o teatro então em reforma e eles não pararam de trabalhar, aí eu falei “Pô, a gente pode fazer aqui, ainda que de uma forma tosca, fazer funcionar o espaço, o que importa é o que vai se apresentar, o que se vai ver aqui”. “Ah, mas aqui tem que ter pelo menos um ar-condicionado”, tá tudo bem, que tivesse, mas abre uma janela bota uns aparelhos lá e pronto. “Não, tem que ser ar-condicionado central, não sei o que”, só sei que houve muito bate-boca nisso daí, e a FACE acabou, a tentativa de reabrir o Teatro da Liberdade acabou desse jeito, de uma forma doída. O que sobrou do que foi roubado voltou pros caixotes, pro fundo do quintal de alguém, de um e de outro, e ficou, eu acho que muita coisa disso... alguma coisa de

iluminação tá hoje no Veiga Valle com o Hugo Zorzetti, eu guardei até o ano passado num lote que eu tenho aqui na rua 72 um pouco desse material, e depois sumiu. É uma pena que tenha sido assim. Mas... tá, você me pediu uma coisa eu esqueci de falar, Saulo. Os pontos de encontro da gente na cidade, tal, tal. Bom, como a gente estudava no Colu a gente tinha como ponto de encontro o chafariz. Ali onde hoje parece que é uma galeria de arte era um boteco, era um botequim, e a gente saía muito dos ensaios e ia relaxar um pouco, descansar um pouco tomando uma cerveja, um suco, conversando naquela sacada do chafariz, é interessante ali onde tem embaixo a biblioteca em cima era um bar, e embaixo na época ainda era biblioteca pública, e a gente ficava ali olhando a cidade, e era um lugar bom de você sair do ensaio tipo 6 horas da tarde, da escola, e ia ver o pôr do sol ali, era um lugar legal. Depois disso nós andamos muito tempo também tomando um “Chopininho” no Bruzundungas. O Bruzundungas é um bar que tinha onde hoje é o posto da Cével, na Anhanguera ao lado daquele prédio enorme da Caixa Federal, tem um posto de gasolina, ali era um botequinho de um... não me lembro mais quem era o dono não, mas era amigo da gente. A gente saía muito dos ensaios e ia no Bruzundungas tomar uma cerveja, discutir as melhores estratégias de derrubar o Governo, de estabelecer uma república socialista no país, era nesse ponto que a gente fazia essas coisas. Bom, o que mais eu posso te falar do Exercício? Eu acho que é só. Assim, dessa fase, dessa época, eu acho que é só isso.

E – Ok, então. Mais alguma coisa a acrescentar?

N – Não sei se... Você está pegando o Teatro Exercício como elemento de orientação. Não. Teria... talvez situar nessa época quem é que fazia teatro em Goiás. Talvez você..., por exemplo. Um grupo no Colégio de Aplicação, chamava-se grupo Em Cena, Teatro Em Cena. Tinha o Teatro Laboratório do Carlos Fernando Magalhães, um trabalho de pesquisa muito séria, o Carlos Fernando é uma pessoa muito competente, muito séria, e um diretor de teatro competentíssimo, sabe, detalhista, as montagens dele eram super-detalhadas, trabalhei com ele em 77 numa montagem de Woyzeck, que foi pro Festival em Brasília onde nós também apresentamos o Desventuras de Um Morto-Vivo. E... era um trabalho, sabe, de muita propriedade. Havia o Otavinho Arantes com o Teatro dele, o Teatro Inacabado, a companhia dele, que volta e meia fazia um espetáculo teatrão, montava grandes autores nacionais, estrangeiros. Tinha o Eduardo Jordão, que virou publicitário e parou de mexer com teatro há muito tempo, mas montava uns espetáculos nessa época. Tinha... depois de 76, tinha o Antônio Carlos... de que gente? Antônio Carlos dos Santos, que tinha um grupo de teatro... como era o nome dele? Ah rapaz, não me lembro mais. E havia outros grupos pequenos em 76 quando se fez o movimento de fundação da Federação de Teatro, havia o Teatro Bandeirantes que está até hoje aí com as mesmas pessoas, o Carlos Moreira que tinha também na época uma companhia, uma turma de meninos aprendendo a fazer teatro e já fazendo a coisa com um entusiasmo muito grande que tem até hoje, havia o que, uns 10, 12 grupos de teatro em Goiânia. E a idéia de criar a Federação no começo foi muito legal, mas depois, naquele momento de abertura de espaço democrático, os partidos, alguns legais, outros ilegais tentando ocupar espaço, e o meio cultural acabou virando um ambiente de aparelhamento político, e a discussão política acabou dificultando muito a afirmação da Federação de Teatro. Em 77 eu deixei a Federação de Teatro, eu fui membro fundador, fui

secretário geral da primeira e da segunda gestão da entidade, depois eu deixei, me afastei do movimento federativo porque ele estava muito... ele virou uma discussão muito politqueira, e a divergência era maior que a convergência, os pontos de discussão eram mais fortes que os pontos de união, e eu vi que aquilo ia ficar passando barra muito tempo e eu acabei me descrençando daquilo lá. Então tem isso, eu acho que... o que mais eu poderia situar... hummm... tá, dentro da Fundação Artes Cênicas aconteceram alguns cursos de formação de atores, que formou muita gente interessante e havia um núcleo de teatro infantil, que montou peças infantis, e um outro elenco que montava peças para o público adulto. Eu me lembro que o Hugo me chamou pra coordenar o grupo infantil, eu levei lá e nós montamos em 1987 Antes que Enterrem a Terra, que é uma experiência de dramaturgia que eu fiz que não gostei muito não, tanto é que não repeti a experiência, repeti alguns rabiscos mas nada que eu tenha levado pra palco, uma tentativa de discutir ecologia numa perspectiva mais séria mas voltado pra criança, então... não sei, não tive nenhuma avaliação crítica do texto, mas eu acho que o texto acaba não sendo um texto tão infantil, e o tema, a abordagem do tema ficou infantil demais pra seriedade que o tema requeria e que foi dada, então o público infantil não alcançava as idéias que a peça veiculava e o formato da peça acabava por dispersar um pouco a atenção de um público mais preparado pra entender aquilo, então a peça adulta demais pra criança e infantil demais pra adulto, ficou uma coisa que... eu avalio assim, acabou ficando meio deslocada, não defini muito bem público pra ela e acabou se perdendo. Uai Saulo, eu acho que é isso, acho que agora não tem mais nada não.

E – Certo.

N – Espero que você tire algum proveito disso daí.

E – Vou tirar muito. Eu queria agora te fazer algumas perguntas mais pontuais sobre algumas coisas que você disse e algumas coisas também que eu li naquela outra entrevista feita pela Vera Gomes com o Hugo que eu citei pra você antes do começo da entrevista.

N – Certo.

E – Bom, você falou sobre a peça O Prêmio, o texto do Hugo, né, O Prêmio, você saberia me dizer quando ele montou esse texto?

N – O Hugo montou O Prêmio em várias ocasiões, é... deixa eu ver se eu tenho aqui nos meus apontamentos.

E – Primeira montagem?

N – A primeira montagem do Prêmio foi... ih rapaz, essa coisa do Prêmio não está aqui, eu já dirigi o Prêmio uma vez, num Festival de Teatro que teve lá em Salvador na Bahia, mas não está nem aqui, uma experiência que eu fiz e não estava anotada. Eu não me lembro na verdade em que ano não, Saulo, mas é... ele teve uma montagem do Prêmio em 1987, nessa época...

E – Mas o texto é anterior? É bem anterior?

N – O texto é anterior, essa montagem do Prêmio não foi a primeira não, nessa montagem do Prêmio em 87 eu me lembro mais porque eu participei, eu fazia um papel feminino, eu fazia uma secretária, uma secretária que... da casa de loteria...que hoje realmente nem tem no texto, mas nessa montagem o Hugo resolveu colocar uma secretária velha, bem comportada, porque a peça é o seguinte, não sei se você conhece a peça... tem o premiado da loteria, isso na primeira

versão, tem uma versão atual que tem personagem pra caramba, é uma versão enorme. É, tem o premiado, o faxineiro, o diretor da loteria... e uma secretária, são só 4 pessoas? Sim, são só 4 pessoas. E o cara ganha um prêmio da loteria mas antes de ganhar o prêmio ele cola o bilhete na porta da casa. O bilhete ele recebe de uma forma meio tortuosa, ele tem uma bicicleta de que ele não precisa mais, vende para um cunhado e o cunhado não paga mais, resolve matar o cunhado pra receber essa bicicleta, aí o cunhado de medo manda pra ele o bilhete de loteria, "Oh, só tenho isso". Ele fica entre matar o cunhado e se fazer de bobo pra não ficar mal com a mulher, que já estava numa crise muito difícil no relacionamento dele por conta dessa negociação com o cunhado, ele resolve pegar o bilhete, mas fica tão puto que pega tudo que tem de cola na casa dele, leva pro fogo, mistura com polvilho, com... e faz uma goma grossa lá e prega na porta da casa, "Isso aqui é pra eu não esquecer que eu sou uma besta", e pá, bate o bilhete na porta. No dia seguinte o bilhete dá o primeiro prêmio. Ele falou, "Agora eu tenho que tirar ali", mas vai tirar começa a rasgar, não consegue tirar. Ele resolve pegar a porta e vai pra repartição de loteria pra receber o prêmio. E lá ele encontra toda burocracia, como é que eu vou conferir o bilhete, eu não posso ver o que está atrás dele, o que está no verso e tal, aí a discussão rola, rola, rola o tempo inteiro até que o diretor sugere a ele que entre na justiça. Aí então há um corte na peça, ele vai pra justiça, ele acha a idéia interessante e entra na justiça. Aí volta um outro quadro curto da peça no final, que é ele voltando da justiça, 3 ou 4 anos depois, né, com a porta toda velha debaixo do braço pra requerer o prêmio. Aí o cara fala: "Como que é, e aí, como é que aí esse prêmio, vai fazer?" "Vou pagar tantas vezes que eu fui preso por reclamar de burocracia, pagar isso e aquilo mais, a inflação comeu não sei quanto... vai ficar com a porta" aí fala "Não, a porta fica aqui porque ela tem que ser arquivada". Aí termina assim a peça, né. É interessante o modo como a peça é tramada, o modo como ele vende... como ele consegue o prêmio, o bilhete que é premiado, as questões, toda burocracia do serviço público é colocada em cena de um modo muito interessante, muito curioso, muito engraçado e, na montagem que ele fez, a secretária que tem do diretor é uma boazuda absolutamente incompetente, tá lá pra dar beijinhos no diretor e pra fazer serão com ele fora do local expediente evidentemente, e aí tem uma secretária que cuida de tudo, que sabe tudo, que é uma secretária velha que tá lá e que não tem texto, que é a que eu fiz nessa montagem de 87. Depois disso se eu não me engano em 89 ou 90, esse texto foi montado por um grupo da Caixa Econômica Federal daqui de Goiás pra um Festival na Bahia, e nessa época quem estava dirigindo a peça era o Ilsinho Araújo, ele teve uma dificuldade, pediu pra eu assumir isso no lugar dele, eu assumi e dirigi a montagem desse texto nessa época, e fomos a Bahia ao Festival, foi uma viagem maravilhosa, o festival nem tanto, teve lá uns contra-tempos, a peça... não consegui fazer com os atores o que eu planejei, e a peça ficou um pouco aquém da expectativa e o resultado do festival refletiu claramente isso. Mas é isso, eu não sei precisar exatamente não, mas é da década de 80, se eu não me engano antes da Fundação Artes Cênicas. E o Hugo tem uma versão nova do Prêmio que tá nesse livro dele, nesse livro que ele lançou ano passado, Comédias do Hugo Zorzetti, ele tem uma versão ampliada, em que ele tem... ele amplia pra mais de 40 personagens, pra montar isso é uma super-produção, ele acabou inviabilizando a montagem dessa peça porque o teatro hoje vive de equalizar resultado com

custo, e elenco grande é custo grande, então é complicadíssimo.

E – Bom, tem uma outra montagem que eu lembro do Hugo citar nessa outra entrevista que se chama, o texto se não me engano se chama Cacos de Vidro, não sei se você já...

N – Cacos de Vidro?

E – É.

N – Não, isso, eu acho que isso não é do Exercício...

E – Eu acho que é anterior.

N – Isso deve ser do tempo que ele montou no Teatro Universitário Galpão, teatro da Católica, onde ele montou Dos Gritos os Meus que é um...

E – Isso, ele fala desse texto

N – ...que eu tomei conhecimento, agora Cacos de Vidro eu não conheço esse texto dele não.

E – Tinha uma outra peça que ele cita com uma cena em que a platéia era amarrada.

N – Tá, eu me lembro disso, que peça era essa...

E – Se eu não me engano foi a peça com a qual ele viajou com o Teatro Exercício, que ele fala nessa entrevista...

N – É, eu acho que é isso mesmo, como é que era essa peça gente... eu sei que no tempo da Dança Esquálida ele aprontava algumas na platéia, ele pendurou algumas coisas por sobre a platéia, qualquer hora alguma coisa poderia cair, uma coisa rudemente pendurada, e tal, mas a de amarrar a platéia eu não me lembro, eu não fiz parte dessa montagem não, eu não sei que peça é.

E – E quais eram os locais que, quando você fazia parte do Teatro Exercício, vocês costumavam ensaiar, utilizar pra ensaios, fora aqueles que você já falou da oficina e da casa da Terezinha Fernandes?

N – A gente ensaiava as vezes na casa de alguém, durante muito tempo a gente ensaiava na minha casa, na casa do Hugo, o Odilon era... morava num barracão, a gente ensaiou muitas vezes no barracão do Odilon, na casa dele e... depois quando o Hugo foi pra direção, pra dirigir o Instituto Goiano de Teatro ali no Museu Zoroastro Artiaga e naquele tempo ele acabou abrigando não só os ensaios do grupo dele, do grupo Exercício, mas de muita gente que também passou a ensaiar lá alguns dias, e aí houve um espaço mais apropriado pra ensaios pra eles. E eu acho que nessa que é a época do Prêmio também, a primeira montagem do Prêmio foi nessa época, eu me lembro, era o tempo que ele estava dirigindo o IGT, isso devia ser 77, 78, antes de 80 eu acho, mas eu não sei precisar a data não.

E – O Chafariz que você falou do local que vocês ficavam é ali na praça Universitária?

N – Isso, praça Universitária.

E – Onde é... acho que, se eu não me engano, Marieta Telles que é aquela biblioteca?

N – Isso, Marieta Telles Machado, isso mesmo.

E – Realmente, tem uma vista muito bonita dali.

N – Ali tem uma vista bonita pra caramba.

E – Ainda tem, apesar de tantos prédios, né?

N – Naquele tempo tinha muita... havia poucos prédios, você via o sol se pôr atrás da Serra do

Mendanha ali, era muito mais bonito, hoje em dia os prédios fizeram uma parede, né?

E – É. Ah, e fala um pouco dessa experiência também que você teve participando da montagem do Woyzeck, com direção do Carlos Fernando Magalhães, porque um dos pilares da pesquisa também é o Teatro Laboratório, são dos dois principais pilares da pesquisa, o Teatro Exercício e o Teatro Laboratório, então seria bacana também você falar dessa experiência que você teve com o Teatro Laboratório.

N – A minha experiência no Teatro Laboratório foi pequena. A montagem do Woyzeck tava pronta pra... tinha feito apresentação no ano de 76, com Libero Badaró, Joana... Joana de que gente? Ótima atriz, que sumiu, nunca mais vi a Joana. Tinha o Daniel Eck, Vicente Vedana, Toninho Resende. Havia uma cena que é uma cena, na verdade a minha participação foi essa, figuração em uma cena da peça, a gente tava em Brasília, no festival, o nosso grupo todo, o Carlos Fernando nos convidou pra fazer parte de algumas cenas com figuração do Woyzeck, então tudo que eu sei da rigidez, do rigor, do detalhismo do Carlos Fernando foi de alguns ensaios que eu assisti com ele, uma pessoa que sabia muito bem o que queria e era extremamente exigente com os atores pra alcançar o propósito dele, e com isso ele conseguia fazer espetáculos muito requintados, muito cheio de detalhes, uma pessoa sensível, criativa, inteligente, então a experiência foi essa, foi uma coisa muito curta na verdade, nós fizemos alguns ensaios com ele, e já era uma pessoa que... cujo trabalho eu admirava de ver pronto, e passei a admirar muito mais quando eu vi o processo que ele utilizava pra chegar até isso, detalhes, detalhes mínimos, a posição do seu dedo mínimo não é essa, sabe, é um pouco mais aberto, um pouco mais pra baixo, senão você está quebrando uma harmonia que eu quero que você tenha na sua configuração física, é uma coisa de detalhes assim, e pra mim naquela época eu falava “Pô, é uma sacação e tanta, né!”. E eu acho que isso fazia, isso se fazia notar no resultado final do trabalho dele. Vi muita coisa interessante dele, vi dele uma peça chamada Apocalipse segundo São...

E – São Mateus ou São João? É... Evangelho ou Apocalipse?

N – É o Apocalipse, uma peça fortíssima, belíssima, um belíssimo trabalho dele. Vi ensaios, ele não chegou a apresentar, leituras e ensaios do A Exceção e a Regra do Brecht, que ele não conseguiu autorização por conta da...

E – Das canções, que era caríssimas, acho que foi isso.

N – É, não sei se eram as canções, mas era uma coisa de direito autoral, era caríssimo, inviável fazer a montagem. Aí vi, uma releitura grotowskiana na concepção dele de O Prometeu Acorrentado, uma coisa ousada, meio... de difícil decodificação pra o público, mas um negócio interessante, pelo menos uma proposta ousada. E... Bom, é isso. Nós fizemos em duas cenas do Woyzeck é... no Festival de Brasília, nós fizemos figuração, todo nosso grupo fez isso e... deixa eu atender o telefone [Interrompe pra atender telefone] Ah tá, do Woyzeck, então é isso, foram... figuração que todo nosso grupo fez em duas cenas do Woyzeck. Foi uma cena de bar em que a gente entrava, a gente fazia volume, barulho, cigarros, ele criou uma ambientação bem agitada, bem de acordo com o momento psicológico que o Woyzeck vivia naquele momento, né, acho que tinha acabado de matar a Maria e saia praquele lugar lá, acho que era isso. Humm... Acho que

só.

E – Ok. Gostaria de agradecer a paciência, e em me receber aqui na tua casa, né, pra colher esse depoimento pra tá contribuindo aqui na pesquisa, provavelmente virei atrás de ti mais vezes antes do término, pra colher mais informações.

N – Fica a vontade, Saulo. Eu... a minha participação nesse processo nesse tempo que você delimitou ela é relativamente pequena mas, o que puder colaborar, contribuir, pra mim é um prazer.

E – Tá jóia, obrigado.

N – Fica tranquilo, estou a sua disposição.

FIM

Transcrição da entrevista em áudio com Robson Camargo

24/02/2007

E = Falas do Entrevistador

R = Falas de Robson

[...] = Informações adicionais acrescentadas pelo entrevistador no momento da transcrição.

... = Gaguejos, erros ou repetições por parte do entrevistado suprimidas da transcrição para melhor compreensão do fluxo narrativo.

E – Bom, pesquisa histórica, dissertação A Palavra e o Ato: Memórias Teatrais em Goiânia, entrevista com o professor Robson Corrêa de Camargo, professor universitário, ator, diretor de teatro, crítico teatral, doutor em teatro pela ECA-USP (São Paulo), por favor professor, seu depoimento.

R – Boa tarde. Falar sobre teatro é falar sobre a minha vida no teatro, minha vivência particular no teatro. Parte desta experiência já tem sido inclusive, não da minha particular, mas a que eu vivi já tem... existem trabalhos sobre ela. Um é o trabalho da Sílvia Fernandes sobre uma série de grupos de periferia de São Paulo, ou grupos de artistas marginais, outro é da Silvana Garcia principalmente, né, acho que esses são os... e a minha tese de mestrado que fala sobre o teatro popular do Sesi que é também uma experiência que eu participei enquanto espectador, porque a gente havia uma intensa vida de grupos de teatro em São Paulo nessa época e esses três trabalhos colocam e eu também vivi isso, porque eu também tinha um grupo de teatro, vários grupos de teatro, e a gente sempre ia ver essas manifestações porque eram importante, além do lado artístico também pela, vamos dizer era uma... se chamava teatro independente ou teatro alternativo ao teatro comercial que se fazia e ao teatro censurado comercial que se fazia. É... eu começo aos 14, 15 anos quando numa... no grêmio estudantil que a gente tinha na escola, a gente fazia um jornal, a gente montava um festival de teatro, é de música, desculpa, e tinha um

grupo de teatro. Esse grupo de teatro começou a partir de cursos que a Secretaria de Estado da Cultura com Flávio Rangel, Cacilda Becker... faziam cursos, Osvaldo Candeias, né, e a gente ia fazer esses cursos, a gente não entendia nada, era aluno de 14, 15 anos, e por causa disso resolveu fazer teatro na escola. Queria fazer arte, a gente tinha... o grêmio tinha uma vida cultural bem ativa, e tinha uns 15, 20 pessoas. Na escola em geral, filhos de intelectuais, não era meu caso, que eram muito preocupados com a questão da arte. Então com isso eu fui... a escola sempre fazia atividades, a gente ganhava ingressos ou ia assistir as peças no Arena e no Oficina, né, eles faziam... o Oficina tinha... era interessante porque haviam... é... eles tentavam atingir os estudantes, pra... né, por exemplo, eu fui assistir Rei da Vela, Rei da Vela tinha 30, 40 pessoas na platéia. Eu fui assistir várias peças do Arena, todas, Arena conta Zumbi, Arena conta Tiradentes, todas as peças do Arena, todas as peças do Oficina, com 30, 40, 50 pessoas. Muito das pessoas que levavam essas atividades era estudantes que se mobilizavam de uma certa maneira, em defesa, ou pela cultura, e do teatro popular do Sesi também que divulgava, distribuía ingressos gratuitos, era gratuito né, e distribuía umas filipetas, que era coisa que o Oficina também fazia, e a gente ia, trocava na... trocava o ingresso, ou pagava, no caso do Sesi era gratuito, do Oficina e do Arena pagava, sei lá, 4 reais, 3 reais, eu assisti todas as peças, shows do Ari Toledo, todas as peças do Arena, todas as peças do Oficina, eu fui assistir. E também participei ativamente, porque haviam muitos seminários, por exemplo, o Arena fazia seminários, ou pessoas ligadas ao Arena, por exemplo o Museu de Arte de São Paulo fez em 70, 71 um seminário sobre teatro brasileiro, então todo mundo, as pessoas importantes, Sabato Magaldi, desde intelectuais até artistas iam falar sobre teatro, o teatro que se fazia, etc. Volta e meia haviam assembléias nos teatros, pra discutir coisas, passeatas, manifestos, e eu ia, participava em tudo isso. Por exemplo quando Roda Vida foi invadida que parece que foi em 67 houve um chamado, não sei se você conhece esse caso, o grupo de extrema direita foi lá, fez provocações, eles tinham uma clack na platéia e eles quebraram tudo, bateram nos atores, nas atrizes, foi uma coisa muito... porque a peça seria uma peça de esquerda e tal, né, do Chico. E aí chamaram todos os estudantes secundaristas né, na verdade as organizações estudantis, pra irem fazer segurança da peça, então eu fiz muitas vezes segurança da Feira Paulista de Opinião, Feira Latino Americana de Opinião e assistia os espetáculos, e ia ver, isso era muito comum, como hoje por exemplo existe um pouco o Oficina, que o Zé Celso faz, é um pouco uma rua aberta, quer dizer, vai um monte de gente lá e participa das peças, e vão embora ou só assiste, era naquela época também não só o Oficina. Então a gente... eu participei intensamente de todos esses processos. Quando eu entro na escola, fui fazer curso de teatro, isso daí, vamos dizer, ficou mais intenso ainda. Eu fui participar do Oficina, não como membro no sentido orgânico da coisa, mas sempre tava lá. Gracias Senhor eu fui assistir um monte de vezes, eles tinham um coro que ia pra lá e pra cá, faziam a peça na rua, tinha toda uma coisa de happening, a gente participava disso, né, é... que mais? E ao mesmo tempo, durante todo esse processo, ao mesmo tempo que como espectador surge tudo isso, a gente na escola faz um grupo de teatro e monta uma peça. Eu escrevi, eu dirigi e escrevi um texto, muito simples na época, essa peça foi censurada, nós não pudemos representá-la, a gente fez só protesto, a cena inicial, mas ao mesmo tempo a gente fazia um

curso de teatro na Secretaria de Cultura e nesse curso de teatro tinha um grupo de teatro que também fazia, pertencentes a esse grupo de teatro, pessoas que pertencia, que era o Teatro Casarão. Era um grupo de teatro popular, que fazia teatro na periferia, e convidam a gente pra fazer parte desse teatro popular. Era uma casa antiga, velha, despedaçada embaixo do viaduto ali perto da Brigadeiro Luis Antônio, a sala de ensaio e apresentações devia ter 3x3 com arquibancada e tudo, né, então lá a gente montou Gimba – Presidentes dos Valentes, montou Pedro Mico, ia pra outros teatros, apresentava na Febem, ia na periferia, e haviam no mínimo uns 34 grupos regulares que o Celso Frateschi fazia, as pessoas que vieram do Arena, era muito intensa essa atividade, tinha a ver com muitas organizações, pessoas ligadas a organizações de esquerda na época que viam na questão cultural uma forma de movimentar, de ver as pessoas, etc. Então eu começo a fazer parte de um grupo de teatro, a gente foi, montou peças de Brecht, apresentava em igrejas, tudo nessa época, o teatro, muitas vezes o teatrão, o teatro que existe até hoje na Bela Vista, que era um teatro que exigia censura, tinha que mandar os textos, etc., o que a gente fazia, na periferia da cidade não precisava, que a gente fazia em igreja, em lugares... lógico que era meio escondido, aproveitava a estrutura da igreja, muitos padres, ou associações de bairros e ia apresentar em vários lugares de uma cidade que naquela época devia ter uns 11 milhões de habitantes então era muito difícil controlar tudo isso. Por exemplo, a gente montou em 76 A Mãe, do Brecht, a gente fez uma montagem de A Mãe do Brecht e apresentava em vários lugares da periferia de São Paulo, era uma peça proibidíssima, não poderia nem ser... inclusive foi uma peça, a gente fazia um teatro que era muito militante, haviam vários grupos de teatro, o União Olho Vivo que existe até hoje, e cada um com um tipo diferente de proposta, o Celso Frateschi, que eu não me lembro mais o nome do grupo dele, não me lembro assim de memória, mas nesses trabalhos que eu falei estão todos lá, Grupo Núcleo, o Teatro Jornal do Teatro de Arena, porque quando o Boal sai do Teatro de Arena, pessoas são presas, torturadas, e etc., fica um pessoal lá que tenta fazer um outro tipo de teatro, com experiência de Teatro Jornal, não tinha a ver com o Boal, era um grupo de Teatro Jornal, então ficava na periferia dramatizando notícias de jornal. Então haviam essas várias correntes, cada um de um jeito, a gente discutia, concordava com essa, discordava daquela, e eu tinha uma corrente que era muito... vamos dizer, o grupo de teatro nosso tentava fazer um trabalho que hoje seria super-realista, de falar diretamente, quase um trabalho partidário assim, né, no seu conteúdo, de fazer peças de teatro que falassem da situação concretamente, sem censura, da exploração, com base marxista. A gente fez... isso já entrando na Universidade, havia toda uma discussão na Universidade, dentro da Universidade, vamos dizer, ajudou, ou prejudicou, ou influenciou esse processo o fato da Universidade de São Paulo ser um dos lugares, assim como a PUC, onde era muito intensa uma atividade de oposição ao regime com correntes muito radicais na proposição. Então, vamos dizer, ao mesmo tempo havia, voltando um pouco essa discussão, vários tipos de teatro em São Paulo, gente como o Tuca que montou O Terceiro Demônio, mas era um teatro totalmente grotowskiano, experimental, que muitos na época chamavam “arte pela arte”, embora essa discussão seja falsa, mas pra entender, quer dizer, não estava preocupado com um discurso direto. Na Universidade eu montei... a gente teve um grupo de teatro que era dirigido pelo Edécio Mostaço, e Alain

Fresnot que hoje é cineasta, Cacá Rosset, várias pessoas que estão por aí hoje, em jornal, teatro e cinema faziam parte, e a gente inclusive discutia muito, ia assistir os espetáculos, todas estas pessoas faziam, sempre tinha um debate, a gente montou uma peça que se chamou Os Sobreviventes que era uma metáfora, foi um texto censurado e tal, porque a gente queria legalmente apresentar essa peça, que era uma metáfora sobre o que acontecia na época, sobre a Ditadura, a repressão, etc., mas praticamente sem palavras, por que o texto, um texto do Drummond, era um texto não direto, nem poderia ser, sobre isso. É... na Universidade a gente começa a ter contato mais estrutural com uma série de intelectuais, Jacó Guinzburg, Sabato Magaldi, Misael Silveira, Alberto Guzik, e começa discutir todas essas questões da Arte, Arte e Política, Arte e Militância, e eu particularmente com essa atividade, inclusive quando a gente montou A Mãe e apresenta na periferia, eu cheguei por incrível que pareça a conclusão de que aquilo realmente não servia pra nada, porque não é o lugar da Arte a política. Se você quer fazer política, e naquela época dava pra entender a necessidade de um monte de gente fazer política pela Arte, porque não era possível fazer política, então você fazer, tentar um discurso político pela Arte era, vamos dizer, uma das poucas brechas que haviam dentro da sociedade, porque você... a gente muitas vezes foi chamado pela polícia, a polícia visitou as casas, etc, a gente ia em passeata... ao mesmo tempo começa em 77 uma série de atividades, manifestações, passeatas em São Paulo que mostram que na verdade havia um paradoxo, a política começa a ganhar as ruas e começa a haver um esvaziamento da Arte nesse sentido, quer dizer a Arte começa a se apresentar enquanto Arte, a poder se apresentar naquilo que tem de mais amplo, que é a manifestação artística não apenas ser uma direção, apenas um discurso partidário ou de consciência como a gente achava, porque a Arte não dá consciência a ninguém, ela pode levar a um... por exemplo, a gente mostrava A Mãe, que tem um discurso muito direto, na periferia de São Paulo e tinha gente que ficava boiando, "o que que é aquela história que aconteceu na Rússia em 1905", lógico, como em todo lugar havia militantes, gente que estava informado, que sabia do problema, mas não era isso, a gente não queria que pessoas que soubessem discutissem a peça sobre o que que aconteceu na Rússia em 1905, mas sim discutir uma série de coisas a respeito da situação social, econômica, política, cultural, etc, e viu que isso não servia pra nada, essa questão, você exigir da Arte, que a Arte consiga um posicionamento político é muita coisa, quer dizer é uma... a Arte nunca vai dar consciência a ninguém, um quadro, você pode questionar coisas, denunciar coisas, mas isso não vai fazer ninguém mudar de idéia de nada. Ao mesmo tempo havia por exemplo uma... dentro da Universidade, a gente dirigia o Centro Acadêmico, isso significava... era um grupo de... a ECA devia ter 400 estudantes, Escola de Comunicações e Artes, e a gente no Centro Acadêmico era quase 100, e havia um... a gente se organizava, discutia textos marxistas, textos sobre Arte, tudo isso ilegal, ninguém podia nem ficar sabendo, a gente tinha grupos de 3 ou 4 e a gente não sabia quem mais fazia isso, a gente intuía, mas não sabia quem mais fazia isso, porque se alguém soubesse a gente seria preso e tal. Então começa a surgir uma série de colocações na Universidade, manifestações, a morte de Vladimir Herzog, a luta pela anistia em 77, que eu participo diretamente. Por exemplo, como houve o... como a Arte que eu defendia era uma Arte muito política, eu começo a também ter

uma atividade política, que eu sempre tive mas cada vez maior, então a gente organiza a primeira oposição em São Paulo, que era a oposição do Sindicato dos Artistas, ganha o Sindicato, foi o primeiro Sindicato a ser ganho por uma chapa de oposição, que a gente chamava na época classista, que tinha um discurso político e tal, com Lélia Abramo, Wilson Muniz, Cláudio Mamberte, Renato Consorte, sai nos jornais, então todas as manifestações e passeatas sempre tinham artistas envolvidos, Ruth Escobar... a gente montou uma comissão... não podia ter ninguém, nome de ninguém, então era uma comissão aberta, que uma vez por semana ou, dependendo do caso, todos os dias se reunia no Teatro Ruth Escobar pra discutir o que fazer. Então se alguém foi preso, se alguém foi isso, os teatros liam cartas, os estudantes chamavam passeatas, a gente ia lá, por exemplo, teve uma vez, houve uma manifestação pública no Largo Dom Pedro, só que onde ia sair, o Largo Dom Pedro, tem ônibus, tem camelôs e tal, não devia ser maior que esta sala, vamos dizer, 10 por 10, então o Erasmo Dias disse que não ia haver essa... o Secretário de Segurança Pública, não ia haver e não ia permitir, então o que que ele fez, ele invade, bota 500 policiais lá. [Persiana se fecha sozinha na sala onde a entrevista acontecia] Opa, tá meio viva... então realmente ele impediu a manifestação de ter. Então o que que a gente faz, a gente foi na loucura, a gente voltou a discutir de lá, então, Ruth Escobar, Regina Duarte, Rutinede Moraes, um monte de gente vão lá, mas pra provocar pra ser preso. Com a prisão, sai nos jornais, sai tudo, etc., e os estudantes fazendo passeatas pela cidade, então isso houve muitas vezes. Então, a atividade artística continuava, no Centro Acadêmico agente dirigia 14 grupos, além de dirigir... dirigia grupo no ITA, em Sorocaba, era uma atividade que ao menos tempo era artística e era política, de dinamizar a cultura. Então onde tinha, por exemplo, tinha um grupo de medicina em Sorocaba que queria montar teatro, a gente ia lá. Eles pagavam a passagem, tudo isso era gratuito, o único trabalho remunerado que eu tive foi do ITA, o Centro Acadêmico tinha uma certa força, e foi todo mundo preso depois, montamos A Exceção e a Regra. Não sei se você viu há uns 3 ou 4 anos toda uma luta pra que estas pessoas que estavam no último ano tivessem diploma, que o Reitor de lá bancou isso, os militares não queriam, porque os alunos do ITA são também alunos da aeronáutica, e aquilo... então a gente montou, meu pai era da aeronáutica, e eu conhecia bem os símbolos da aeronáutica, então, não sei se você lembra A Exceção e a Regra... não, A Exceção e a Regra? É a Exceção e a Regra que é no deserto? [Entrevistador confirma] Então é A Exceção e a Regra... a cena final é um julgamento. Então a cena final é um julgamento, e os caras eram ótimos estudantes e ótimos atores, ótimos estudantes de engenharia e ótimos atores, eram só homens, muito legais, eu ia lá uma ou duas vezes por semana e o resto da semana eles faziam sozinhos os ensaios, eu chegava lá e fazia a parte artística, e não sei se você sabe mas o símbolo da aeronáutica é uma espada com uma águia, então a cena final, meu pai era militar da aeronáutica, a cena final eu boto o juiz com a toga subindo na mesa e abrindo as asas, que dava justamente pra bom entendedor... isso deixou os militares muito putos, embora não fosse, lógico, isso era uma leitura, da leitura, da leitura, um texto de Brecht numa escola... e lógico, houve acusações, e eles eram ligados ao PC do B, não sei se eram militantes ou simpatizantes, ao Partido Comunista Brasileiro, todo mundo que tinha alguma questão política na época se ligava a alguma organização, nem que fosse como

simpatizante, então havia essa atividade, era muito intensa, surgia grupo na... Vila Maria pedindo pra dirigir, a gente ia lá, então esses... 100, 40, 30 pessoas se metiam em todos os lugares, pra dirigir teatro, pra levar cultura a todos esses lugares. Depois, saindo daí, quer dizer, já é quando eu termino a Universidade em 77, uma das experiências mais marcantes, o Arena praticamente não havia mais enquanto Arena, mas o Oficina, o Oficina volta do exílio, eu era diretor do Sindicato dos Artistas, o Zé sempre foi considerado um louco, não é só hoje naquela época também, e quando ele volta ninguém queria nem saber do Oficina, e havia um grande preconceito pro causa do envolvimento dele com drogas, com sexo... o racha que houve no Oficina é um pouco o pessoal do fumo e da loucura contra uma ala, sei lá, não sei se essa seria a melhor coisa, mais consciente, Fernando, Renato Borghi, inclusive numa revista que eu te mandei tem um artigo sobre o Fernando que fala um pouco dessa trajetória, o Fernando, o Fernando é professor também. Foi ele que me convidou, eu escrevo um artigo na época, numa revista, nosso grupo de teatro soltava apostilas, fizemos várias apostilas sobre Teatro Brasileiro, sobre Teatro Francês, a gente estudava e fazia pra divulgar o teatro e tal. E eu fiz um texto, eu, não foi só eu, outras pessoas também, sobre o Teatro Dialético, o que é um Teatro Dialético, e o Fernando leu, achou interessante e convidou a gente pra escrever no Movimento. Aí eu fiquei lá 2 anos, 3 anos escrevendo no Movimento. Então o Oficina tava nesse isolamento e começa a sofrer ameaças da censura, da polícia, por causa das drogas inclusive, mas não eram só as drogas era toda a atividade artística, e houve durante... como a gente já tinha ganho o Sindicato dos Artistas como oposição, a gente já estava desenvolvendo, eu era diretor, vamos dizer, tomei o encargo de ir lá cuidando do Oficina, então quando tinha assembléia, quando tinha reunião, a polícia ia lá, invadiu várias vezes. Uma vez eu tava lá numa assembléia, eram 30 pessoas, chegaram 50 camburões fazendo todo o escândalo possível, sirene ligada, era pra intimidar, isso era muito comum na época. E eu lembro que aí entrou o policial, "Quem é aqui, quem tá fazendo?". E todo mundo, né... o Oficina montava uma peça na época que chamava Gracias Señor, que era uma loucura lá, e começava com o Zé, Maria Alice Vergueiro, eu acho que o Renato tava ainda na época mas não vou lembrar mais com certeza, mas tinha uma cena inicial que era a cena da identidade que eles chamavam lá. Eles punham a carteira de identidade na cabeça e falavam: "Eu fulano de tal, RG tal, bábábábá...". Era uma época que o Oficina cruzou com um grupo muito semelhante que era o grupo Lobos da Argentina, que foi inclusive pra São Paulo, fez oficinas, deu algumas oficinas, eu fiz uma oficina com eles, Carlos Pracique e Granado, eu não me lembro o primeiro nome dele, e teve aqui o... como é que chama... Julian Beck e Judith Melina que tavam no exílio da Europa, exílio dos Estados Unidos, eles não podiam entrar nos Estados Unidos e estavam na Europa, vem pra lá, dão uma briga, brigam com o Zé Celso, quer dizer os dois eram muito... uma personalidade muito forte, vamos dizer assim, então não dá certo e tal. Então essa peça que eles acabam montando nessa coisa assim meio... improvisacional, metafórica, tinha essa cena, "Eu fulando de tal, RG tal, bábábábábábá...", então tava tendo essa... isso foi, eu acho que foi 71, 72, foi antes do Oficina ir pro exílio. Mas daí na volta, quando eles voltam da África, Portugal, África, teve a revolução Africana, Portuguesa lá que eles participaram, fazendo os coletivos, o Zé sempre se reivindicou anarquista, houve uma

assembléia e a polícia foi lá, “Quem é, vamos prender”, mas não estava fazendo nada, o que a gente tava fazendo? Reunido. “Quem são vocês?”, daí todo mundo começou, “Eu sou, meu nome é esse, RG tal, bábábábábábá...” então tinham uns 50 caras da polícia civil e a gente lá, aí um cara “Eu sou advogado também, vocês não podem fazer isso, em nome do direito, aqui é liberdade de expressão, e tal”, aí isso foi... quando se soube disso o pessoal do Sindicato aí começou a vir, porque era um atentado a liberdade de expressão, apesar de o Zé ser louco. Então a partir disso eu tive uma vivência um pouco mais intensa dentro do Oficina, grupos populares que eles tinham lá, eles fizeram um filme, Cine Olho, tem livros inclusive, eles publicaram um manifesto, a gente era muito junto, eu participei de uma série de coisas, nunca assim diretamente num espetáculo. Então é... que mais? Nós estamos em 78, 79. A partir daí com a... quer dizer, eu considero que em 77 já não há mais a Ditadura no Brasil atuando claramente. A gente fazia passeata todo dia na cidade, andava... eu lembro que primeira passeata que isso aconteceu foi uma passeata no dia do estudante de Direito, na luta pelo Estado de Direito, um velho advogado, que eu já não vou lembrar o nome, faz um discurso e a gente não era... havia uma discussão no movimento se fazia passeata, se não fazia passeata, se a polícia ia reprimir, se não ia reprimir, e a gente, todos os estudantes da USP, PUC, se organiza e sai pela cidade em mil passeatas com esquema de segurança super-elaborado, porque tinha gente com comunicador em cima de todos os prédios, ou seja, se a polícia vier por aqui, a gente, a passeata ia pra um lugar, a passeata fugia, saia pra lá e tal. Foi a primeira vez que a gente fez uma passeata e não apareceu um policial. A gente estava surpreso, porque era... fazia passeata, andava 20 minutos, chegava a policia, saia correndo. A gente passou a noite inteira fazendo passeata, até 1, 2, 3 da manhã porque era uma glória né. A partir daí, outras coisas, PT, tem muitas coisas que eu não posso entrar no... quer dizer, são muitos detalhes, tem mais a ver com uma atividade política, começa a haver uma série... esses grupos começam a ter uma série de... grupo de teatro Mambembe, uma série de grupos de teatro dentro do teatro, vamos chamar assim, oficial de São Paulo, grupos marginais, o Mambembe, Rosi Campos é um exemplo disso, começam a fazer outro tipo de obra teatral, começam a haver centenas de grupos, e sempre a defesa do trabalho de grupo era importante, ter um trabalho de grupo coeso, que tivesse uma determinada postura ou idéia aqui ou ali, né, e isso vai seguindo até 84. Eu participei de alguns desses grupos, por exemplo, o grupo Mambembe, eu não participei do Mambembe mas eu morava... a gente morava junto na mesma casa, eu vi o José de Abreu nascendo como dramaturgo, os caras falavam: “Não, você tem que escrever, porque tem que sair uma nova dramaturgia” e ele “Ah, não, sei lá”, quer dizer, isso foi na frente do meu quarto. Que espetáculo que eu montei na época? Não lembro mais. Montei um espetáculo cubano, uma adaptação do Triana, A Noite dos Assassinos, montei Gota d’Água com o Teatro Universitário, fiz uma experiência surrealista muito interessante, que eu gosto, assim super-marginal, sempre no teatro marginal, eu sempre fugia... todas as experiências, por exemplo, eu fui convidado pra fazer a direção do Rock and Roll Show, um espetáculo praticamente comprado dos Estados Unidos, bem comercial e tal, mas aí encheu o saco, o salário até era mais ou menos, mas eu estava querendo outras coisas, sempre achei que sobrevivência a gente resolve de uma outra forma e a Arte é... o

que a gente está fazendo enquanto Arte é mais importante do que... todas as vezes que eu tentei ser comercial eu não consegui nunca ter prazer com isso, não quis ir por esse caminho. Que mais? Aí fui convidado pra escrever na Folha de São Paulo em 83, 84, e aí, bom, aí eu praticamente vejo todos os espetáculos, por ofício, embora mais pra ver sobre teatro infantil. Ajudei... havia todo um movimento na época, por exemplo, em São Paulo havia um monte de companhias de teatro infantil comercial, ou de mal teatro infantil mesmo, um pouco aqui seria Carlos Moreira e Luis Pinheiro, mas só que lá eram umas 30, 40, muitas companhias. Aí veio 2 ou 3 grupos iniciando, um deles era do Ivo Cugli, que havia todo um momento, fundou-se uma Associação Paulista de Teatro para Infância e Juventude, fazíamos leituras dramáticas, queríamos implementar um teatro infantil de qualidade, que não fosse aquela coisa imbecil, de teatro hollywoodiano, de criancinha falando que nem imbecil e tal, e foi todo um movimento, foi bom porque havia dramaturgos, haviam... Carlos Queiroz Teles, por exemplo, Luis Alberto de Abreu, não sei se ele escreveu, agora eu to com duvida. Mas um monte de dramaturgos, um monte de... fazia-se concurso então pra escolher esses textos, aí desses concursos se escolhiam 8 leituras dramáticas, inclusive dessas leituras saíram montagens, pelo sucesso das leituras. Eu, duas vezes eu participei, e com as duas a gente montou, O Menino que Perdeu o Gato, montei João Mineiro, que era um teatro assim que tentava discutir a questão humana e trazer um teatro de qualidade, um teatro infantil de qualidade. Eu acho que é isso, né, quer dizer, teria como entrar em muito mais detalhes de tudo isso, mas eu tentei dar um panorama geral pelo menos pra você se situar, não sei se respondi as suas necessidade mas é isso.

FIM

Transcrição da entrevista em áudio com Mauri de Castro

02/03/2007

E = Falas do Entrevistador

M = Falas de Mauri

[...] = Informações adicionais acrescentadas pelo entrevistador no momento da transcrição.

... = Gaguejos, erros ou repetições por parte do entrevistado suprimidas da transcrição para melhor compreensão do fluxo narrativo.

E – Pesquisa histórica, projeto A Palavra e o Ato: Memórias Teatrais em Goiânia, entrevista com o ator, diretor e dramaturgo Mauri de Castro, agora também mestrando em Sociologia, vai falar um pouco da experiência dele com teatro, principalmente dentro do grupo de Teatro Exercício. Bom, pode começar o seu depoimento Mauri, boa tarde.

M – Boa tarde. Bom, eu comecei no teatro em Anápolis. Foi a primeira vez. Eu era ponta

esquerda do Anápolis e rolou um... isso em 73, aconteceu um curso de teatro com um argentino chamado Fred Garcia, um bailarino, mímico, o Sesc e eu, que fazia teatrinho de escola né e tal fui fazer, e realmente ali eu me apaixonei de vez e entrei pro grupo do Sesc que tava sendo formando com aquela oficina e aí o primeiro trabalho que eu já fiz foi um trabalho em social mesmo, que era um projeto chamado Teatro ao Encontro do Povo, que era feito em cima de caminhão, e foi a primeira vez que a gente foi falar de liberdade, a peça chamava Onde Reina a Liberdade, isso em plena ditadura, e eu... foi também nessa primeira experiência que eu já foi pro meio da praça, já levei pedrada na cara, sabe, uma loucura, você chega e invade o bairro da moçada, começa a falar de coisas lá que eles as vezes nem tinham condição de assimilar, porque era uma coisa bem subversiva entre aspas, pra Ditadura, bem revolucionária mesmo, e então... e o meu personagem já era um personagem que não era simpático, acho que foi por isso também que eu levei a primeira pedrada, né, porque eu fazia exatamente o vilão desta história, então... que era contrário a essa liberdade e tal, não me lembro nem o nome do personagem, mas foi aí em 73 que eu comecei no teatro. E aí, a secretaria, o superintendente de cultura, que era Aldair Aires, que é uma pessoa muito importante, principalmente para o advento do Teatro Goiânia, ele é muito importante mesmo, ele era superintendente de cultura, lá nessa secretaria, nessa superintendência trabalhava o Hugo Zorzetti, e eu sei que o Governo era o Governo do Irapuan, a primeira dama, Lúcia Vânia, estava querendo reformar o Cine Goiânia pra virar teatro, e o Aldair sugeriu que se selecionasse 12, 12 pessoas de Goiás pra ir fazer um curso em algum lugar do Brasil, Rio de Janeiro, pensou-se até no Teatro Amazonas, enfim, então foram 2 pra cada área, 2 para direção, Foi Hugo Zorzetti e o Zé Reinaldo, 2 pra iluminação, 2 pra cenotécnica, 2 pra dança, que foi o Tarcisio e a Deise, não sei por onde andam hoje, enfim, e o cara assistiu a um espetáculo desse projeto do Sesc e me escolheu, quer dizer foi meu primeiro trabalho e eu fui selecionado entre todos os atores goianos, eu e Terezinha Fernandes, que hoje é Presidente do Sindicato de Atores do Paraná, de Curitiba, enfim, então eu conheci o Hugo Zorzetti dentro do ônibus, eu nem conhecia Goiânia, já... e a cidade escolhida foi Curitiba, Teatro Guaíra, então cada um ia fazer cursos durante o ano de 76 pra poder assumir o Teatro Goiânia, essa equipe de 12 pessoas ia assumir o Teatro Goiânia. Então fomos nós e lá eu conheci o Hugo Zorzetti, conheci toda a turma de Goiânia, era só eu do interior, de Anápolis, e aí fizemos o curso e tudo, foi muito bom, e na volta foi que eu me entreguei ao Teatro Exercício, que o Hugo já tinha, o Teatro Exercício já existia, e deu uma pausa pra essa coisa de Curitiba. E quando nós chegamos a Goiânia começamos em 77 já a montar espetáculos como A Barricada, que foi um espetáculo muito bom, que nós rodamos esse Brasil com esse espetáculo, tem o lado assim, é... muito doído dessa turnê que nós fizemos, mas era um espetáculo que tinha, que os personagens eram um ator, um dramaturgo e um cantor, e que discutia a Arte no Brasil de uma forma muito... densa e muito boa, de um discurso muito elevado, muito sofisticado em termos artísticos, um texto que eu não sei se o Hugo ainda tem esse texto mas é um texto que não poderia se perder, sabe. Então foi aí, eu comecei fazendo drama e aí, por necessidade até, porque eu não conhecia o lado comediógrafo do Hugo, acho que ninguém porque então ele fazia um teatro assim, tipo Amarelo Vesgo, que é uma peça, eu não sei se ele tem o texto, mas é uma peça muito boa, A Queda

Oblíqua, ele só escrevia textos assim, né, e A Barricada, e aí rapaz nós fizemos uma turnê em Goiás e quase não dava público, porque era um texto pesado e tal. Aí eu me lembro que na chácara do pai do Hugo, debaixo de uma árvore, a gente ensaiando e, a gente tava tudo triste, sabe, porque pô, ia pouca gente e no final da peça ainda saia alguns, porque a peça era densa demais e falava de Arte. Aí o Hugo falou assim: “Eu vou fazer uma paródia desse texto”. Pegou a máquina de escrever dele, botou em cima de um toco e fez As Migrantes. As Migrantes eram três bichas do interior, era o mesmo cenário, os mesmos personagens assim, porque o que era A Barricada? A Barricada era um dramaturgo de uma cidade do interior do Brasil que tinha ido pra São Paulo, né, tentar colocar seus textos, seus textos de teatro, e lá na cidadezinha a rádio anunciou que ele havia vencido e tal, bábábá. Então vai um ator e um cantor da cidadezinha pedir ajuda pra ele. Chega lá o cara tá na merda, num quatinho cheio de livro, uma cama, um guarda-roupa e aquela coisa, então essa era a história, eles querendo ficar e o cara... aí o cara fala sobre a Arte no Brasil, a desvalorização, a inversão de valores, e tal, bábábá, e eu sei que se passa nesse ponto. Então, e aí, o que era a história das Migrantes, era uma bicha do interior que foi para São Paulo pra vencer na vida, a rádio anuncia que ela havia vencido, aí vai uma e leva a mucama pra pedir ajuda, e aí rapaz eu acho que foi um exercício de comédia que o Hugo escreveu que foi fantástico, porque... e aí essa que já tava lá em São Paulo e que tava na merda também, foi dar aula de bichisse pras duas do interior, e era uma coisa assim, rapaz, eu me lembro, o elenco, eu fazia a mucama, eu não me lembro quem é que fazia essa bichona, e essa outra era um juiz que fazia esse papel, sabe, e eu era a mucama desse cara que era juiz e fazia essa bicha louca, né, então... até teve um caso numa estréia rapaz que o cara tava lá, e ela já começa desmunhecando, e quando abre a cortina o desembargador, chefe desse cara, do ator, tava na primeira fila, parece, sabe. E aí depois ele contando a reação, quer dizer, quando ele viu o chefe, falou: “Meu Deus, eu vou ser demitido”. Então é um caso assim interessante. E aí nós tínhamos uma turnê até Curitiba. Eu sei que a gente ia, apresentava As Migrantes, só que dava uma ressaca moral no final do espetáculo, aí falava pra platéia assim, e lotava porque o povo ria pra cacete, e aí a gente falava assim: “Olha gente, o negócio é o seguinte, não é nada disso, agora a gente vai apresentar a peça mesmo, e tal, bábábá”, e apresentava A Barricada pra tentar suavizar aquilo que a gente tava fazendo, porque a gente era tudo universitário, professor, o Hugo era professor, e aquilo, porra, apresentar uma peça comercial pra nós era, sabe, uma tortura intelectual, ainda mais uma coisa assim voltada mesmo pro escracho, pro deboche, por necessidade, pra ganhar dinheiro, e assim a gente ia, e a gente foi até Curitiba e lá apresentamos A Barricada e tal, eu sei que das coisas do Teatro Exercício nessa época que eu guardo muito e que pra mim como exercício de ator foi fantástico foi um... na volta a gente passou em Caldas Novas, e na praça de Caldas Novas tinha um cinema que era cine-teatro. Então a gente foi apresentar o espetáculo, A Barricada, o Léo Jayme, aquele cantor de rock, era porteiro do nosso grupo, ele tava aprendendo a tocar violão na época e tal, então ele foi ficar na... todo mundo fazia tudo, mas nesse dia ele ficou na portaria. Peça proibida até 18 anos e tal, e o que que aconteceu, ele deixou... pagava ele deixava entrar, a meninada, quando o Hugo olhou o cinema cheio de meninos, o Hugo falou assim: “Não dá pra apresentar A Barricada. Nós vamos ter que... agora,

não podemos ficar sem esse dinheiro.” A gente tava duro, a gente tinha que comer, cara, era questão de comer, pôr gasolina pra voltar pra Goiânia. E aí o que que nós vamos fazer, nós vamos improvisar uma comédia. Porque As Migrantes não podia, porque era um... tinha muita criança e tal. Improvisar uma comédia. Então nós vamos aproveitar o cenário, e ele criou um roteiro e... vamos lá. Tem que ser uma comédia, porque senão não agrada e... cara, então, Comédia Dell’Arte mesmo. Tinha um roteiro que não tinha como terminava, “olha, quando eu der um sinal vocês arrumam um fim e pronto”. Era nessa base. E era o Paulo Gonçalves que fazia esse cara do quarto, Paulo Gonçalves que escreve o Para-Choques e tal, naquela época ele já escrevia o Pára-Choques no O Popular, hoje está no Diário da Manhã, então o Paulo Gonçalves é que fazia o dono desse quarto, eu e o Guty Fraga, o Guty que desenvolve um trabalho social hoje, no Vidigal, foram pra França agora, é um trabalho muito conceito no Rio de Janeiro, que chama “Nós do Morro”, e eu e Guty nessa época éramos os atores do Teatro Exercício, fixos, o Paulo tava como convidado nessa época. E aí, cara, improvisamos uma comédia, com platéia e sem saber o que o outro ia falar, entendeu. A gente tinha hora que ria mais do que a platéia, porque o Paulo Gonçalves ele é um gênio, sabe, nossa, ele era genial. E ele era muito... ele tinha um senso de improvisado e de humor, né, que ele era redator de humor, é até hoje, e eu sei que conseguimos fazer um espetáculo, aí o Hugo deu um sinal e a gente... essa é a história que eu lembro, entendeu, eu não sei se o Hugo lembra dessa história nessa seqüência... eu não sei qual que é a memória dele, a memória minha como ator da época foi essa, né, e aí eu sei que o Hugo falou, “olha...”, quando acendeu as luzes tava cheio de turista. Ai nós ficamos numa vergonha. Aí, “olha, não é nada disso, a peça não é essa e tal, agora o Léo vai tirar os meninos de dentro do cinema e vocês sentam que nós vamos apresentar a peça”. Rapaz, e menino saiu? Consegui tirar lá uns quarenta meninos e o resto... e aí esses que saíram foram pra porta, que era daquelas de armazém, onde a nossa kombi tava estacionada, então aquela porta de ferro que rolava, e os meninos foram pra lá e aí a gente começou a peça, onze e meia, meia noite e tal, e falando de epistemologia artística e tal, bábábá, aquela coisa, e os meninos começaram a bater na porta e chamar a gente de ladrão. “Cambada de ladrão, devolve meu dinheiro”. E a gente lá representando, né, e aquela coisa, e os meninos, ah, tudo foi bem até que os meninos gritaram assim: “Ah é, não vai devolver? Então nós vamos furar o pneu da kombi!”. Saulo, nessa hora nós largamos o palco e corremos lá pra acudir. “Espera aí que nós vamos salvar a kombi e a gente já volta pra continuar o espetáculo”. Então cara aconteciam coisas assim, muito loucas sabe, eu sei que aí veio a inauguração do Teatro Goiânia no dia 15 de março de 78, 15 de março de 78 e aí eu comecei a trabalhar na administração do teatro, porque não tinha um administrador e tudo, aí começamos a ficar sem receber, eu me mudei para o Teatro Goiânia e morei dois anos lá no Teatro Goiânia, naquele camarim grande da esquerda, subindo as escadas, eu morei dois anos lá. Lá eu hospedei Carlos Vereza, Antônio Pedro, que vieram com Nó Cego, na época era uma peça também sobre Ditadura e tudo, e aí eles estavam hospedados na casa de alguém aqui em Goiânia, mas aí de madrugada não tinham coragem pelo estado que eles estavam de voltar pra casa do cara, aí batia lá e a gente dormia tudo lá. Lá no Teatro Goiânia eu hospedei grupos do Mato Grosso que vinham, e que daí a bilheteria não dava, eles ficavam presos no hotel, as

bagagens presas, sabe, essa coisa toda, aquela dificuldade toda, e as grandes coisas que aconteciam como o Teatro Mambembe, Projeto Mambembe então que vinha muita coisa boa pra Goiânia. E o Teatro Goiânia, lá dentro do Teatro Goiânia nós criamos o... grupo Contra-Regra de Teatro, só com funcionários do Teatro Goiânia, sabe, então todos os funcionários do teatro faziam parte do espetáculo, então a gente... cada um assumia a sua função, bilheteiro, porteiro, a gente botava a platéia pra dentro, depois trancava o teatro, né, e falava: “Gente, ó, espera aí que nós vamos trocar de roupa agora, tá todo mundo...”. As recepcionistas tudo era atriz, sabe, tinha 40 recepcionistas no começo no Teatro Goiânia, e muitos funcionários, eram 2 cenotécnicos, 2 maquinistas, 2 iluminadores, 2 sonoplastas, né, tínhamos aulas de dança, aulas de teatro lá, tinha cursos lá, e eu morei lá, eu e o iluminador João Paulo, ficamos dois anos lá, aí é que surgiu a Fundação Cultural, e dona Belkiss foi a primeira Presidente, e que em seguida o Luis Fernando Valadares, que hoje é Presidente do Conselho Estadual de Cultura, e aí foi que fundou dentro da Fundação... quer dizer, aconteceu dentro da Fundação o Instituto Goiano de Teatro, que é um Instituto que merece ser objeto de estudo, sabe, pelo volume de coisa que foi feita no Instituto Goiano de Teatro. Então o Hugo foi Presidente do Instituto Goiano de Teatro, e aí ele me chamou, chamou o Ilsinho, Terezinha Fernandes, e aí o Grupo de Teatro Exercício, que já todo mundo trabalhava no Estado, fomos trabalhar todos no Instituto Goiano de Teatro, então aí ficou muito bom de fazer, porque a gente começou a ser pago pra fazer teatro, a gente era funcionário público mas todos, o grupo Teatro Exercício trabalhava nesse Instituto, e aí a gente produzia lá, o Hugo escrevia, ia passando as folhas, a gente ia decorando o texto, a gente chegou a ter no repertório 6 peças, em 81, 82, é... 6 peças de teatro no repertório, apresentando todas elas, de manhã uma, a tarde outra, foi aí que o Hugo em 80, essa época, 80, 81, 82, 83, que o Hugo é... fundou o Teatro Universitário, né, e montou várias peças, montou, eu me lembro, Racine – Os Advogados, talvez a única comédia dele, Um Grito Parado no Ar, O Botequim, do Guarnieri, e aí a gente fazia... tinham muitos projetos cara, nossa. Tinha o projeto Tablado Móvel, que eram tablados que eram montados em praças e apresentado. Tinha o projeto O Teatro Vai a Escola, A Escola Vai ao Teatro. O Teatro Vai a Escola cara era uma... não é como hoje, uma coisa do grupo de teatro que vai apresentar na escola, não era isso, então éramos 5 professores e cada um de nós trabalhávamos em quatro, cinco colégios, formando grupos, dando cursos, formando grupos e montando espetáculos. Esse era O Teatro Vai a Escola, fazendo teatro e formando grupos nessas escolas e depois fazendo um grande festival com 25 peças desses colégios, sabe, e depois esses grupos continuaram. Foi daí que veio lá do... eu fui... tive a oportunidade de ser professor da Rosi, que é do Camaleão, lá no... Colu, e daí surgiram vários atores, e o Teatro Exercício ele tinha muitos projetos, um deles, e também com o Instituto Goiano de Teatro, era a Terça Popular, que eram espetáculos no Teatro Goiânia toda terça a preços populares, e às vezes até de graça, então quando era de graça a gente fazia por classe, cada terça feira a gente distribuía os convites pra uma classe, por exemplo os bancários, os garis. A nossa maior decepção, pelo menos pra mim, foi os universitários, o dia dos universitários, porque a gente dava o quê? O Teatro Goiânia tinha na época, aumentou muito os lugares depois, mas tinha 692 lugares, e a gente distribuía 1000 convites, lotava, os garis lotaram, os bancários, o Teatro

Universitário foi 70, de 1000 convites foram 70 espectadores, foi assim uma decepção pra gente. E a gente... todo mês a gente tinha espetáculo diferente, sabe, e aí juntava os espetáculos do Teatro Universitário com os do Teatro Exercício, mais os teatros pedagógicos do Instituto Goiano de Teatro, a gente trabalhava cara, a gente trabalhava 24 horas por dia mesmo, no teatro, a gente dormia... às vezes dormia no próprio Instituto, ou dormia todo mundo na casa de um decorando texto, por que era assim, o Hugo produzia, a gente decorava, e bam-bam-bam bam-bam-bam, porque a gente tava num processo de tanta afinação e de produção que o Hugo já escrevia pras possibilidades de cada ator, né, porque a gente precisava produzir muito. E foi nessa época, em 83 mais ou menos, que eu fui pro Rio, fui trabalhar com o Flávio Migliacio na Tv Educativa, As Aventuras do Tio Maneco, e aí que eu saí do Teatro Exercício nessa época, e o João Bênnio, já foi diretor do Teatro Goiânia e tal, e até tem uma entrevista muito legal com o João Bênnio que eu fiz na época sobre... esse tema eu tenho essa entrevista com ele e com o próprio Hugo, que é As Influências Externas na Interpretação do Ator, que é muito interessante, teve... é... bom, então é isso, aí quando eu voltei do Rio eu voltei pra gente já fazer o trabalho do Êta, Goiás que foi em 84, que aí nós fomos participar de alguns festivais, foi quando o Hugo foi... em São José do Rio Preto, recebeu um prêmio que os júri criou durante o festival, esses jurados eram Mário Prata, Ulisses Cruz, Vendramini que é professor da USP, a Eudósia Cunha, a Renata Pallotini, eram jurados assim, que deu o prêmio a ele de Melhor Comediógrafo Vivo, pela peça Êta, Goiás, foi quando eu ganhei também pelo Êta, Goiás o prêmio de Melhor Ator, e no ano seguinte também o prêmio de Melhor Ator com um outro espetáculo do Hugo que foi Tem Alguma Coisa no Ar e Não É Avião, né, então com o Êta, Goiás aí o Ulisses convidou a gente pra fazer a abertura do Festival Nacional de Teatro do Sesc em São Paulo, e que nós fomos com o Êta, Goiás, foi quando eu vi que eu estava no caminho certo, que foi quando o Antunes me chamou pra fazer A Hora e a Vez de Augusto Matraga, que tava montando com o Raul Cortez, só que eu precisava me bancar dois meses em São Paulo e não tinha grana. Aí eu falei: "Olha, não dá!". Mas aquilo pra mim foi, juntamente com uma crítica do Ulisses, pra mim, dentre os 6 prêmios destes festivais, o maior prêmio pra mim foi esse convite do Antunes e uma crítica do... Ulisses que... é até chato assim a gente falar, mas, aí ele tem uma crítica lá e tal falando do Teatro Exercício e tudo, aí ele coloca assim uma frase, é uma frase, cara, mas é importante pra gente né, que ele coloca assim, falando dos atores, aí coloca: "Mauri de Castro é genial. Procópio Ferreira também era". Porra, cara, depois eu te mostro a crítica, aquilo pra mim foi uma loucura, falei: "Putá que pariu, tô no caminho certo!". Mas aí não pude ir pra São Paulo fazer esse trabalho do Augusto Matraga com o Antunes, porque... uma série de razões, principalmente porque tava duraço, tinha acabado de voltar do Rio, e foi... na Tv Educativa foi muito bom, foi a minha primeira... a minha primeira, tirando o filme que eu fiz com o Fábio Barreto, foi a minha primeira experiência com cinema, com vídeo, que foi Índia – A Filha do Sol, esse em 83, na TVE, aí era um seriado, com Flávio Migliacio, caramba, foi muito bom, era um seriado de 3 meses no ar, quase 70 capítulos, então te dá... foram minhas primeiras aulas assim de vídeo, de televisão, de cinema. Aí a gente continuou com o Teatro Exercício... a gente trabalhou muito, cara. Eu trabalhei 10 anos com o Hugo, e nesses 10 anos cara foi a minha grande escola, porque a gente

não saia de cena, e eu acho que o ator aprende aí, sabe, ele aprende aí, é fazendo um trabalho... não é exercitando, não é exercício, não é curso, sabe, exercício de curso, é estar em cena sendo já observado por uma platéia, sabe, mesmo sem recurso e você aprende o recurso e era essa, nossa grande escola era palco, não tínhamos uma... a gente aprendia a entrar e sair de cena na marra, por necessidade, sabe, os truques da comédia, aliás, comédia não tem como você aprender se não for fazendo, sabe, e sendo observado por uma platéia, eu acho essa observação fundamental pra você, principalmente na comédia, que dentre os cinqüenta e tantos espetáculos de teatro que eu fiz, 99% foi comédia, sabe, e eu aprendi as técnicas, as manhas de comédia foi apanhando, cara. Foi cara interferindo e te botando na berlinda sem você, sabe, saber o que fazer, é uma reação do público que você não espera, e aquilo é praticando mesmo, é ali, você passando vexame, entendeu, esquecendo texto porque a platéia reage de uma forma que você não espera, ou um outro ator também que é macaco velho te dá uma que você fica assim... sabe, é o jogo, eu acho que na comédia você joga muito, você joga o tempo inteiro, você corre risco, sabe, eu acho que esse risco que você corre em cena é que te amadurece como ator, então a minha escola é dentro disso, dessa... da comédia, eu acho a comédia... uma escola assim fantástica. A comédia, não é o humor. Eu vejo uma grande diferença entre o humorista e o comediante, a comédia e o humor, de... então, eu gosto... engraçado que no cinema eu fiz basicamente drama. O Tronco foi um personagem denso, um personagem... do João Batista de Andrade. No Coração dos Deuses eu era um vilão também mas que eu consegui colocar uma comédia nele, e a peça toda era uma grande brincadeira, um Indiana Jones juvenil, então... e a gente conseguiu fazer isso no filme, então é um filme que te dava muita liberdade, aprendi pra caramba, nossa, nesses dois filmes o Fagundes me deu muitas aulas assim, até... sabe, particulares, dicas, "olha vai por aqui, não vai por aí! Se você for por aqui fica melhor", sabe, então, principalmente No Coração dos Deus que a gente ficou junto dois meses assim direto, embrenhado no século 17, na época dos Bandeirantes, e na comédia do cinema, e aprendi demais com ele, nesses dois filmes, muito mais No Coração dos Deuses do que no O Tronco, porque no O Tronco também ele fazia uma participação, eu também, a gente faz junto até, mas no O Coração dos Deuses era tudo, né, éramos 5 que éramos os aventureiros. Eu, Fagundes, o Roberto Bonfim, o Cosme dos Santos, e o Bruno, filho do Geraldo Morais, que era o diretor. A aventura no cinema foi complicada e prazerosa demais, porque a linguagem do cinema era tão diferente daquela linguagem teatral que a gente fazia que a até o quinto filme que eu fiz, eu fiz, longas 10, o último foi o Veias e Vinhas, roteiro do Miguel Jorge e direção do João Batista de Andrade também, com Eva Wilma, Leonardo Vieira, Simone Spoladore, mas era uma participação tranqüila, uma participação... O Rei do Gado também foi legal, porque era a segunda vez que eu tava contracenando com o Stênio Garcia, já fiz um filme com ele chamado... ih caramba... Terra de Homens, ou Terra pra Homens, era um título provisório mas passou na Tv Cultura Terra de Homens, parece, que era sobre posseiros, eu, ele, José Dumont, com quem eu fiz 4 filmes, e essa aventura do ator, da dificuldade do ator no cinema, na televisão, de O Rei do Gado, porra, tudo que você faz o cara fala : "Porra, não é teatro!". "Cara, eu não to fazendo nada!". Aí eu lembrava muito da definição do Marcelo Mastroianni que ele dizia que: "Cinema é a

arte de não fazer nada. E tudo que você faz ainda está grande!”. Porque você vai ser ver numa tela de 15 por 9, o teu olho tá nessa tela toda, quer dizer, no teatro você está acostumado a você crescer, porque é você quem tem que ficar grande, agora na televisão, no cinema, é a câmera que te coloca, você não tem que fazer nada, tanto que no cinema a importância, é muito importante o ator, mas para os diretores, segundo os depoimentos de grandes diretores de cinema, porra, a importância do ator tá lá pra quinto ou sexto grau, primeiro tá toda a técnica, o movimento... depois que descobriram o movimento de câmera e o zoom, o ator... tanto que o Mel Gibson, nesse último filme dele, ele colocou todo mundo nativo. Levou alguns atores pra segurar, o resto era não-atores atuando, né, e isso é o cinema. Por isso que há uma grande diferença entre uma estrela e uma atriz. Uma estrela é uma estrela, uma atriz é diferente. E são poucas estrelas que são atrizes. Então é uma discussão que dá pano pra manga, mas isso tudo, o legal é que isso tudo eu devo muito ao Teatro Exercício, toda minha trajetória pós-Teatro Exercício eu devo demais ao Teatro Exercício, porque foi no Teatro Exercício que foi a minha escola, o Teatro Exercício foi minha escola. O que eu aprendi no Guaíra foi aprender muito mais observar espetáculos, saber assistir espetáculos, porque a gente era obrigado a fazer relatório de todos os espetáculos que a gente via e a gente tava lá pra ver espetáculos, além de fazer curso de interpretação, mas a gente tinha que assistir a toda... a pauta do Teatro Guaíra, que eram 2 teatros, o Guairão e o Guairinha, e às vezes até o Teatro de Bolso do Guaíra, que é um teatrinho de 120 lugares que tem lá no meio, e é bom lembrar isso que a gente tava fazendo aula numa sala, e a Ana Botafogo também dando os primeiros passos noutra sala, aprendendo a dançar, então é interessante isso. Eu tive oportunidade de fazer, cara, aulas com o Paschoal Carlos Magno, entendeu, o criador do teatro do estudante, com Bárbara Heliadora, com Enriete Murrineau, sabe, que foram grandes nomes, a Bárbara continua até hoje, como crítica de teatro, especialista em Shakespeare, até a oficina que fiz com ela em 76 foi sobre Shakespeare, então essa turma toda. Tive oportunidade de fazer coisas muito boas, por exemplo, duas oficinas de voz com Eudósia Cunha, duas oficinas de voz com Denise Stoklos, Renata Palottini, Luis Otávio Burnier, que é o criador do Lume, do teatro antropológico, e por último a última oficina que eu fiz foi com a Fernanda Montenegro, foi sobre leitura dramática e tal. E acho que é isso. Eu to meio desencantado com o teatro, sabe, mesmo, eu tenho me questionado muito, to meio desencantando mesmo com o teatro em Goiás, tanto que eu tenho me afastado muito das coisas, to desenvolvendo um trabalho muito legal que eu acho que é um teatro lá na Cidade Livre, que é um teatro social, político, comunitário, que pra mim é o teatro que faz diferença. Eu não quero mais, não penso mesmo em subir no palco com espetáculo profissional, sabe, não tenho mais esse interesse. Eu prefiro trabalhar lá na periferia, contribuindo com pessoas que querem aprender e dando uma contribuição para aquela comunidade, que é uma comunidade perigosa, perigosa no sentido de... como é muito carente, há muitas possibilidades de violência, como há mesmo na periferia, foi a primeira ocupação de Goiás, urbana. Então eu acho que isso me realiza mais do que estar no palco, numa peça, interpretando, entendeu, mesmo sabe. Agora, o Teatro Exercício na minha vida é... total, tudo que eu faço é reflexo, até esse teatro social, esse teatro político foi coisa do Teatro Exercício, a gente fazia um teatro muito político, a ponte de, caramba,

incomodar, incomodar assim, até de sair mesmo Presidente de Fundação Cultural, sabe, a gente ridicularizava, a gente botava em cena todas as coisas ridículas, que a gente achava que era ridículas porque senão não dá, inclusive da própria Fundação, a gente colocava em cena a direção da Fundação, as reuniões de diretoria discutindo cultura em Goiás a gente botava em cena, e aí eu acho que o Hugo era brilhante, sabe, porque ele... eu acho ele, assim, sabe, um Molière Goiano, sabe, mesmo, pegava aquelas críticas inteligentes e ferinas do Molière, o Hugo fazia muito isso na década de 80. A Década de 80 pra mim é a década de maior efervescência do teatro goiano. Foi nessa década que nós tivemos na Confederação Nacional de Teatro, caramba, nós tivemos vários Presidentes... tivemos 3 Presidentes da Confederação Nacional de Teatro. Tom Zé, Valtinho e o Wartemberg por duas vezes. O Sandro di Lima, acho que o Tom Zé até não, o Sandro di Lima foi Presidente da Confederação. Nós tivemos... a década de 80 era muito... muitos festivais, era a época dos festivais de teatro, muito mais, sabe. Hoje o cinema ocupou essa efervescência do teatro. Hoje nós temos no Brasil, parece-me que 154 festivais de cinema, o que é muito legal, só em Goiás tem o quê? Acho que uns 4. Antes era o teatro que tinha essa dinâmica, e era por isso que era tão forte. E foi nessa época que o Carlos Magalhães tinha o Teatro Laboratório, que primava... o Teatro Laboratório primava pela produção bem cuidada, sabe, os espetáculos do... Carlos Magalhães, além de uma direção muito gostosa, nossa, de uma sensibilidade impressionante, os seus atores eram pessoas muito preparadas, sabe, e o espetáculo dele era muito limpo, muito cuidadoso, em termos de produção tudo muito certinho, sabe, era muito gostoso. E todas as produções dele eram assim, muito bem cuidadas, bem dirigidas, muito bem... muito sutil, sabe. Eu acho que nessa época o Teatro Exercício pelo lado da comédia, pelo lado do teatro político, social, sabe, eram dois pontos, eu acho que você pegou dois pontos muito, muito legais, e fora os nossos embates com a censura né, que eram, puta merda, a gente usava de todas as artimanhas pra poder passar, e eu cuidava muito às vezes desse contato com a censura, me lembro do professor Rosivaldo, Rosival, que era um censor, sabe, aquele... e eu sempre conversava com ele, levava os textos, e às vezes a gente... nossa senhora, tinha que explicar pra ele, "O que que é isso aqui? Vocês está abusando!". "Não, professor, não é nada disso! E tal, bábábá". Então, era complicado. E tinha um tal de um ensaio geral pra censura no dia da apresentação e que você tinha que falar o texto com os cortes e eles acompanhavam os cortes. Tava lá "cortado", aí de você se falasse! E era no dia da apresentação, ou seja, era complicado cara, porque você tinha que decorar um texto pra censura e às vezes você não podia mudar aquele texto porque eles iam durante os espetáculos, não podia, eles faziam ... e iam mesmo assistir! Então, às vezes, a gente acompanhava, porque a gente já tinha o texto de antemão, a gente sabia onde eram os cortes, aí a luz apagava, a gente desligava o relógio, e aí eles não tinham como acompanhar o texto, sabe, como a gente utilizava todas as formas que a gente pensava de trabalhar e tentar ludibriar a censura mesmo, a palavra é essa, porque eram cortes tão absurdos. E acho também que por causa da censura nessa época se criou textos maravilhosos, até porque o autor tinha que usar de muita metáfora pra dizer, eu acho que foi uma época em que... porra, era uma merda a censura, mas os autores, o próprio Chico Buarque com Calabar, com Fazenda Modelo, todos eles dessa época precisava de... não podia

falar as coisas blábláblá, sabe, de ser mais trabalhado, até pra poder, como na própria música, tinha muita metáfora. Quando o Caetano diz “O Sol se reparte em crimes, espaçonaves, guerrilhas... o Sol na banca de revista”, não era o sol, um planeta, era um jornal chamado o Sol. Então o Sol na banca de revista com as matérias de crimes, assassinatos e tal, então tinha que utilizar... e aí até tem um caso de o povo viajar na maionese mesmo, falar que, por exemplo, aquela música do Caetano, Irene, eu quero ver Irene rir, [Canta] “Eu quero ver Irene dar sua risada”, eles falavam que já era metralhadora, que a Irene era uma metralhadora... metralhadora nada! Eu acho que é uma prima, sei lá, sabe? Então, aconteciam interpretações assim, fantásticas. Nessa época aconteceram coisas... eu tive, como diretor do Teatro Goiânia na época, eu tive problemas com o José Celso Martinez Côrrea pra caralho, sabe, ele veio com um espetáculo chamado Ensaio Geral do Carnaval do Povo, já com a Usina [Oficina], o grupo dele. Cara, puta merda, foi um... porque aquela história de pegar gente na platéia e jogar no palco pra interpretar, e quebrava, e era vidro quebrado, puta que pariu, sabe, então... e que era coisa da década de 80 mesmo, que era sair daquela repressão toda, então quando saiu da repressão houve uma... era caco pra tudo quanto é lado, era todo mundo explodindo, e todo mundo querendo dizer tudo que não podia dizer nessa época toda, e saia... e foi aí que saiu o besteiro, foi aí que veio o advento do besteiro. E o besteiro na verdade nunca foi proibido, se era uma coisa que a censura não dava bola era pra besteira, dava muita moral pras questões políticas, mas as comédias sensuais e tal não foram... a não ser que fosse, você chamasse... xingasse a bandeira, xingasse um político, aí era diferente, mas, o advento do besteiro e da música, por exemplo, a década de 80 foi uma efervescência total, mas aí surgiram coisas também sem muita qualidade, de besteira mesmo, porque todo mundo queria desopilar o fígado, né, e aí quem capitalizou muito bem isso em termos de teatro foi o Falabella, Mauro Rasi, Gugu Olincher. Eu acho a década de 70, fora de brincadeira, a década de 70 pra mim é a década... uma das mais ricas do teatro brasileiro. Claro que a década de 40 com o teatro moderno brasileiro, inaugurando aí com Os Comediantes no Rio, com a vinda... e daí eu tenho que fazer uma ressalva pras duas guerras, as duas guerras mundiais, que as duas guerras pelo lado teatral foi bom para o Brasil. A primeira porque proibiu os grupos de lá vir pra cá, aí obrigou o Brasil a refletir sobre seu próprio teatro, e a segunda porque expulsou os caras de lá pra cá, aí veio Ziembinsky...

E – Adolfo Celli

M – Pois é, e aí em 48 quando o Franco Zampari criou o TBC e ele buscou de lá o Rodolfo [Adolfo] Celli, buscou... nossa, todos os grandes, o Ruggero Jacobi... e junto lá com o Alfredo Mesquita, que é a EAD, e daí surgiu o Brasil, e o pessoal da Europa veio tudo, aqui pra Argentina veio o Kantor, o Kantor excelente diretor, o teatro judeu aqui, nessa região cresceu muito, muito pouco falado, eu acho que devia ter mais coisas, porque foi um teatro que foi muito legal, juntamente com o teatro anarquista, do movimento anarquista no final do século 19... mas 40 foi essa coisa, o teatro brasileiro nessa efervescência porque tinha uma companhia de teatro profissional com diretores europeus que era o TBC e mais uma escola de teatro onde ia surgir todo mundo aí que, os grandes, os grandes realmente surgiram aí. Em 53 com o Arena, que surgiu lá do Zé Renato, criou porque arena era uma experiência que uma menina tava fazendo,

uma professora tava fazendo lá em Dallas, desse teatro, o Zé Renato leu esse livro, e em 58 o Zé Celso Martinez e a turma da faculdade de Direito. Mas a década de 70... porque eu acho que a década de 60 foi a manutenção, mesmo porque todo mundo foi embora, mas foi a manutenção dessa coisa, mas a década de 70 foi a década de criação dos grupos. Todos os grandes grupos, os grandes nomes aí do teatro que estão aí surgiram ali na década de 70, foi o teatro, a coisa das cooperativas, nasceram aí... e aí tem, acho que um dos grupos que sobressaíram mesmo nessa onda aí, um deles foi o Asdrúbal Trouxe o Trombone, que é da turma do Rio de Janeiro, Evandro Mesquita, Regina Casé, essa turma né, da Blitz, eu acho que aí 80 foi a época mais do besteirol, com algumas exceções boas, como Antunes Filho, sabe... e eu acho que hoje, hoje não tem, parece que não tem mais aquele glamour aquela concentração, aquele encantamento que tinha, sabe. Não sei se é porque a televisão, a internet banalizou tudo, sabe, a televisão principalmente banalizou tudo, com raríssimas exceções, mas eu acho que é isso, acabei falando né... mas cara, eu acho que o Teatro Exercício, a história do teatro goiano deve muito ao Teatro Exercício, e a esse cara, Hugo Zorzetti, sabe, ele sempre esteve a frente dos grandes movimentos, desde o Teatro Emergência, que era lá no... isso eu te falo de coisas que eu ouvi falar, entendeu, eu não sou dessa época, mas no Jóquei tinha o Teatro de Emergência, onde o João Bênnio, os pioneiros do teatro em Goiânia trabalhavam e tal, e os grandes movimentos, até o último advento do Hugo, a última coisa do Hugo que foi a implantação do curso da UFG e do Cepe, sabe, que eu acho... mas no meio disso cara a gente se desencantou muito pela estrada, sabe, principalmente com os gestores públicos, sabe, nossa senhora, e aí hoje eu me pergunto muito: “Ah, vamos fazer, vamos fazer!” “Vamos, mas pra quem? Por que? Fazer pra quem?”. Sabe, então meu desencantamento chegou a esse ponto. Pra quê? Então talvez até por isso eu esteja buscando um outro tipo de reflexão, não sei. Mas deixa eu pegar aqui, vem cá, vamos conversando [Levanta-se e me conduz até outro quarto pra me mostrar fotografias. Deste trecho em diante, Mauri estará mostrando uma série de fotografias e recortes de jornais enquanto a entrevista prossegue] Aqui, até aqui ó.. deixa eu ver aqui... aqui estão alguns recortes. Senta. Alguns recortes desde 76, aqui. Esses aqui são os projetos lá do Tocantins, que eu passei 3 bons anos lá, esse aqui é do cinema, esse aqui é do No Coração dos Deuses. No Coração dos Deuses cara me rendeu umas coisas... Essa aqui foi uma sessão que nós fizemos em Porto Nacional, tava super-lotado, foi a estréia do filme. No Coração dos Deuses... essa aqui é uma foto de [trecho incompreensível] Aí, essa aqui é uma, falando sobre o filme, sobre o Fagundes, a Folha de S. Paulo, e aí tem uma crítica que é muito legal, “roubou a cena do filme o ator goiano Mauri de Castro”, que é legal né, na Folha de S. Paulo, uma crítica de cinema. Mas a época dos festivais... a Terça Popular.

E - Parece que eu vi O Prêmio ali.

M - Tem, O Prêmio... esse aqui é O Botequim, do Guarnieri... O Prêmio, tem muita coisa de O Prêmio.

E – O Nilton Rodrigues me falou um pouco desse espetáculo.

M – O Prêmio foi... virou inclusive depois minissérie... aqui ó, O Prêmio! Virou minissérie de Tv... esse aqui era um grupo de música que eu tinha. Aroeira. Mas eu quero mostrar é a crítica do... aqui ó, Teatro Universitário.

E – Os Advogados, peça do Racine.

M – É. Esse aqui já é... “Melhor ator” e tal, lá em São José do Rio Preto... festival, deixa eu ver aqui...

E – Em São José do Rio Preto vocês apresentaram qual espetáculo ali?

M – Primeiro foi o Êta, Goiás...

E – Fala um pouco do Êta, Goiás, desse espetáculo.

M – Cara, o Êta Goiás foi uma festa... aqui ó, esse aqui é... Toda Nudez Será Castigada, melhor do festival. Essa aqui é a crítica do Ulisses Cruz. Então, é exatamente aqui ó, “Mauri de Castro...” ainda não é essa aqui.

E – Esse é Tem Alguma Coisa no Ar e Não é Avião

M – É. A crítica do Ulisses...

E – Ali outra foto do Êta, Goiás.

M – Êta, Goiás tem muito. Aqui... melhor ator... Ruth Escobar era... aqui, “Mauri de Castro, goiano era...” ah sim. Esse aqui é Índia a Filha do Sol.

E – É, Êta, Goiás, né?

M – É, Êta, Goiás.

E – Pois é, era uma crítica política então esse espetáculo?

M – Era uma... o Êta, Goiás era nós falando como é que o povo tratava os goianos

E – O povo de fora de Goiás?

M – O povo de fora de Goiás. Então essa peça arrasa com a gente, porque era a visão do povo com relação... aqui ó, Ulisses Cruz. “Mauri de Castro é genial, não resta dúvida. Procópio Ferreira também era.” Isso aqui cara, pra mim, do Ulisses Cruz.

E – Esse foi Tem Alguma Coisa no Céu?

M – Tem Alguma Coisa no Ar e Não é Avião. Foi o segundo ano que a gente ganhou lá em São José. Esse aqui foi dos 10... o Êta, Goiás ficou entre os 10 melhores espetáculos do ano pela revista Afinal,

E – Ah, ta dizendo aqui!

M – A Revista Afinal ao lado de Artaud, ao lado de Esta Noite se Improvisa, do Pirandello, ao lado de texto do Vianinha, Romeu e Julieta do Antunes, Brincando em Cima Daquilo do Dario Fo e Marília Pêra, então cara, foi o ano de 84

E – Em 84 foi o primeiro ano que vocês foram lá pro festival?

M – Foi.

E – Em 85 vocês foram com outro espetáculo que é o Tem Alguma Coisa no Ar e Não é Avião. E esse espetáculo?

M - Tem Alguma Coisa no Ar e Não é Avião ele é... isso aqui já é Vira e Mexe... o Tem Alguma Coisa no Ar e Não é Avião é um espetáculo que fala das questões.. ridiculariza também os políticos. Aí começa realmente uma fase específica assim de... do político. Eu ganhei o espetáculo, eu ganhei o prêmio inclusive por um papel que eu fazia que era uma mulher, e eu usava uma barba imensa pra fazer essa mulher... aqui é o Gutty ó!

E – Essa é A Barricada.

M – Barricada, é. Eram 3 quadro... 2 ou 3 quadros, que falavam sobre a questão da política, de políticos especialmente, peças do Ziraldo dentro da... então tinha muito Molière, muito Martins Pena, muito Ziraldo...

E – O Prêmio foi um texto que o Hugo escreveu em 70?

M – Foi em... finalzinho de 70.

E – Você participou da primeira montagem de O Prêmio?

M – Da primeira montagem. O Prêmio foi a peça que me projetou.

E – Isso foi em 79, 78?

M – Foi, quer ver...

E – Olha, Teatro Exercício apresenta O Prêmio.

M – É. Ilson Araújo, já era... quer ver quando foi isso...

E – Já era dentro do Terça Popular esse.

M – É, foi em 79 O Prêmio, 80... não, foi em 80, O Prêmio foi em 80. E falava sobre a burocracia, né, e que é um espetáculo assim, nossa, fantástico. E foi a peça que projetou acho que todo mundo aqui, Ilson, a Terezinha Fernandes, deu um impulso muito grande no Teatro Exercício também... O Prêmio ficou 3 anos em cartaz parece, nossa, e a gente apresentava direto. Aqui os Advogados... engraçado ver isso aqui, né? Um trabalho do Molière... O Prêmio, O Prêmio tem muito... aí em 81 ó, e é O Prêmio... em 80... e ele vai, ele tem uma vida bem longa.

E – Tem um outro texto do Hugo, eu não sei se esse é mais recente, Lições de Anonimato.

M – Lições de Anonimato, é bem recente.

E – Esse é mais recente?

M – Lições de Anonimato. Antes do Lições de Anonimato teve o Concerto pra Berrante, né, que falava sobre a questão do teatro, Lições de Anonimato também falava sobre a questão de teatro...

E – Mais isso já é década de 90?

M – Eu acho até que é. Final de 80...

E - ...começo de 90?

M – É. Porque aí eu deixei de trabalhar no Teatro Exercício em 86, aí eu comecei a trabalhar sozinho, depois eu fui pro Martim Cerêrê, entrei na peça Martim Cerêrê com o MarcoS, aí eu e o Marcos a gente dava oficina pra inauguração do espaço...

E – Espaço do Martim Cerêrê?

M – É, o teatro Piguá eu inaugurei com um espetáculo infantil, e o espetáculo adulto foi Corazón do Lorca. O Hugo inaugurou o teatro Yguá...

E – Tem Alguma Coisa no Ar e Não é Avião então é teu último texto então com o Teatro Exercício?

M – Com o Hugo, é.

E – Ahhhh...

M – Tem Alguma Coisa no Ar e Não é Avião , exatamente é meu último texto. Porque na época do Teatro da Liberdade eu me afastei do grupo. Eu me afastei do grupo e aí eu já estava em outra fase. Então foi em 76, cara, quando eu conheci o Hugo, até 86. Foram 10 anos assim de muito trabalho... o Juquinha que entrou depois, e tal, também saiu mais ou menos nessa época,

em 86. Ele saiu na verdade quando ele fez a propaganda do PT que tinha aquele personagem, o Juquinha, que o personagem era um barbeiro e tal, e ele encarnou o personagem e ficou até hoje, ele é o Juquinha, enfim, optou por fazer humor, é um grande ator, grande ator, uma força muito grande no palco, e... e a turma foi saindo, e foi chegando gente nova, o Hugo foi formando, porque o Hugo sempre foi “o professor” e tal, e os que estavam com ele foram ganhando mundo... eu acho que dessa época que continua com ele até hoje é o Ilsinho. O Ilsinho na verdade foi o primeiro grande iluminador de Goiás, tanto que ele fez... ele estava em Curitiba e veio um grupo da Espanha apresentar... o grupo chamava-se Teatro Del La Plaza de Madrid, e o espetáculo era... Piquenique no Front, parece, do Arrabal, e ele fez a iluminação pra esse grupo, cara, o grupo queria levar ele pra Espanha, lá em Curitiba, quase que ele nem volta pra Goiás. Depois um grupo de Portugal queria levá-lo, porque ele sempre foi muito bom. E ele é o cara que continua até hoje, até hoje com o Hugo. Os outros todos voaram, Terezinha casou, voltou pra Curitiba, casou com um cara de lá, um ator, o Gutty foi pro Rio, eu também fui rodar mundo e tal, e aí foi... e o Teatro Exercício, até o Hugo tentou o ano passado fazer uma comemoração de 35 anos, o Gutty mandou um trabalho muito legal de vídeo né, sobre o Nós do Morro, eu tinha temporada em Palmas, não tinha jeito, então foi isso. Cara, minha vida, tudo começou com o Teatro Exercício. Tudo. O que eu faço... o primeiro grupo profissional de Goiás, mesmo, profissional assim de pagar salário pra atores desde ensaio até tudo foi o meu, Teatro Qza, esse grupo aqui ó, que nós fizemos um projeto na época que o Martim Cerêrê foi pra França. Eu criei o teatro Qza e fiz aquele projeto dos bairros, foram 192 bairros em Goiânia. Esse foi um trabalho... foi onde o Hamilton Amorim, que hoje é Presidente da Fundação Otavinho Arantes... e depois os espetáculos que eu fiz da literatura em cena e tal, da antropofagia... fui Presidente da Federação de Teatro.

E – Ah, Mauri, me fala um pouco, nesses 10 anos que você participou do Teatro Exercício, um pouco assim do mapa cultural da cidade de vocês, no sentido de locais que vocês costumavam usar pra ensaiar, pra se apresentar, locais onde vocês iam discutir idéias, mesmo tomar um chopp depois dos ensaios ou num dia qualquer pra discutir sobre algum espetáculo, me fala um pouquinho dessa relação de vocês com a cidade de Goiânia.

M – Cara, é... nós trabalhávamos muito, sabe, o Teatro Exercício trabalhava muito. Era um grupo considerado assim, ele nunca tava nos bares, mesmo, a classe sentia muito isso, sempre falavam: “Porra, vocês não saem, e tal”, é porque a gente trabalhava muito, cara, a gente trabalhava com um repertório que não era brincadeira, a gente trabalhava... vocês estar com 6 peças no ar, apresentando direto, e ainda fazendo projetos pra Fundação Cultural, era muito... a gente ensaiava no Instituto Goiano de Teatro nessa época, no Instituto Goiano de Teatro que era lá no Museu Zoroastro Artiaga...

E – De Campinas?

M – Não, lá da Praça Cívica.

E – Da Praça Cívica?

M – É. Museu Zoroastro Artiaga, a Fundação era ali, embaixo era o museu, em cima era a Fundação, foi quando criou-se a orquestra que o Braz Pompeu de Pina foi o primeiro maestro da

orquestra sinfônica e nós trabalhávamos lá, então a gente ensaiava lá, então a gente passava de manhã, a tarde até 2 horas da manhã. Então a gente não ia pra bares, a gente... porque a nossa produção cara, era muito grande em volume, e cara, puta merda... e a gente ainda dava oficina lá, porque tinha o Teatro Universitário, a gente dava oficina, a gente dirigia... e o Hugo ainda atendia os Campus avançados da Universidade Federal, então a gente ia dar oficina em São Luis, em Jataí, em Porto Nacional que era Campus da Universidade Federal, então era um trabalho que o Hugo atendia a Pró-Reitoria de Extensão, e ainda O Instituto Goiano de Teatro, e ainda o Teatro Exercício, então a nossa relação com a cidade era muito de... a gente assistia todos os espetáculos, participava dessas reuniões, porque como a gente era do Instituto Goiano de Teatro também a gente era meio que... gestor, né, e a gente tinha que catalogar esses grupos, fazer reuniões com esses grupos, e tinha a... Cefet era muito forte, o Sandro Di Lima tava começando o grupo de teatro lá e tal, tinha o teatro... o grupo Terra que era forte da Selma Ferreira, o Grupo Espantalho de onde veio o Luis Pinheiro, essa turma, era o Ginástico, Ginástico, Espantalho acho que era do Antônio Carlos, parece... a gente comia, a gente fazia nossa farra ali mesmo, sabe...

E – No Museu?

M – No Museu. Às vezes naquele botequinho de frente ali...

E – Dentro da praça?

M – Dentro da praça. A gente saía tão moído, cara, depois de 16 horas de trabalho de teatro, e trabalho físico, porque porra você... além da oficina você ia ensaiar e era sempre... você tinha que ensaiar todas as peças e montar uma nova, sabe, porque tudo tava em cartaz ao mesmo tempo, então é... e a gente fazia assim... era uma família, sabe, era uma coisa quase de circo porque você acordava e já via a turma, e quando você dormia a turma dormia junto, entendeu, então a nossa relação com a cidade nesse aspecto, a gente não tinha uma relação social muito grande, aliás, a gente não tinha uma relação social pra falar a verdade, com os outros grupos de encontro, nos bares, discutir, essas coisas, porque a gente já tinha tanta coisa pra discutir dentro do processo, o Hugo ele tinha uma liderança assim muito forte, assim, no sentido de produção, sabe, então a gente se encontrava no palco, a nossa relação era no palco com a cidade, era a gente dando o recado, e colhendo as críticas e tudo, e fazendo os projetos nas praças, a nossa relação, na verdade, a relação social, com a cidade, com a classe, era basicamente no palco cara, porque todos os dias da semana a gente tinha projetos. Durante a semana, de manhã a gente tava pros colégios, 6 horas da tarde todo dia começava lá na Praça Cívica um espetáculo, sabe, era ônibus passando, gente...

E – Vocês apresentavam no meio da praça?

M – No meio da praça. No meio da praça ali. Às vezes a gente erguia o palco ali na porta do Museu e aquele espaço ali até a fonte enchia de cadeiras, e era ônibus passando 6 horas da tarde, lotava, o pessoal saía do serviço e ao invés de ir pra casa sentava ali e assistia a peça, sabe, todo dia tinha isso. Aí 9 horas da noite tinha lá nas terças-feiras no Teatro Goiânia...

E – Teatro Goiânia

M – Saía enquanto os caras desmontavam o palco a gente ia pro Teatro Goiânia pra apresentar outra apresentação diferente. Sabe, e aí é... era uma loucura, cara, então a nossa relação com a

cidade, com a classe, era no palco, porque todos os dias, em 81 e 82 eu acho, cara, era raro o dia que a gente não apresentava. Fosse na praça ou no Teatro Goiânia. Se a gente não tivesse apresentando era porque a gente tava ensaiando uma nova peça. E aí a gente chamava as pessoas pra ir assistir, pra conversar, pra debater, né, o que a gente estava fazendo, e a gente ia assistir sempre os espetáculos de todo mundo, sabe, então era assim, a nossa relação era uma relação social e de trabalho ao mesmo tempo. Nossa, nessa época eram raríssimos assim os encontros no domingo de manhã, um churrasco na casa de alguém, pra espairecer, porque a gente, se a gente tivesse fazendo isso pode ter certeza que a gente tava decorando texto, e o Hugo tava falando “Não, mas aquela cena...”, entendeu? Era uma coisa louca.

E – O trabalho era tão... o mergulho tão grande no trabalho que até nos momentos que seriam...

M – Total

E - ... de diversão vocês também acabavam...

M – Total, total, total. Nunca, o Teatro Exercício nunca fui teatro assim de ficar até meia noite em bar, nenhum, nenhum deles, mesmo porque não tinha tempo. Quando a gente saía do museu a gente estava tão cansado fisicamente e até mentalmente, e a gente ia passando texto, e a gente ainda saía pregando, que naquela época ainda era permitido pregar cartaz na rua, as madrugadas nossas, cara, eram pra pregar cartaz, porque todo mundo fazia tudo, figurino a gente fazia, a gente fazia cenário, a gente colava cartaz na rua, fazia divulgação, corria atrás de censura, era uma... puta merda, sabe, e a gente ainda fazia as viagens pro interior, que a gente fazia muitas. Hoje eu não vejo grupo indo pro interior, acho que nem tem, embora algumas cidades tem teatro hoje, como Pirenópolis, São Joaquim, Morinhos, sabe assim, mas parece que não há essa turnê, eu não conheço grupos que estão fazendo isso... parece que o Luis Cláudio e a...

E – Marília

M – Marília estão fazendo interior né?

E – Não, não sei.

M – Cara, eu também não sei. Naquela época a gente fazia muito. Putz! A gente pegava estrada de ferro ó, fazia Silvânia, Vianópolis, Pires do Rio, Ipameri, Catalão, Goiandira, era direto, direto, Rio Verde, aqui até Mineiros aqui no Sudoeste ia, Santa Helena, Mineiros, Jataí e Rio Verde, essas quatro, todos os espetáculos a gente tava viajando. Caldas Novas a gente ia muito porque tinha o cinema lá, e era assim... Inhumas, Itaberaí, Goiás a gente ia muito, todo espetáculo que a gente montava. Então cara, a gente não tinha tempo, mesmo, era impressionante, rapaz, sabe que lembrando isso, puta que pariu, a gente trabalhava demais! Olhei pra cima ali agora, aqueles ali são os prêmios, um de Franca, um de São José do Rio Preto [trecho incompreensível] Então a relação nossa era relação de trabalho, era uma relação que... a gente não saía, e eu ainda tinha Universidade, fazia Comunicação nessa época, eu sou da turma do Paulo Beringhs, Cassim Zaidem, e... então era uma...

E – E outra coisa, você morou em Anápolis até 73?

M – Foi... até 75, eu era jogador profissional, era ponta-esquerda do Anápolis.

E – E depois veio morar em Goiânia?

M – Depois eu fui direto pra Curitiba.

E – Curitiba e de lá voltou pra Goiânia?

M – Sem conhecer Goiânia. Porque eu fui escolhido em Anápolis e eu só vim pra cá pra pegar o ônibus pra ir pra Curitiba. Eu não conhecia ninguém daqui Goiânia...

E – E quando voltou de Curitiba?

M – Aí eu já morei aqui.

E – Morou em Goiânia. E como foi essa troca de Anápolis por Goiânia?

M – Ué, foi... eu acho que foi tranqüila... Anápolis tinha na época, o grupo do Sesc era um grupo forte, um grupo que sustentava Anápolis, era um cara de Inhumas que tinha... Honorato, um cara muito dinâmico, escritor, tal, ele que escrevia as peças, sabe, tinha uma turma muito boa em Anápolis, o grupo continuou, aí criou o Festival Nacional de Teatro de Anápolis que tinha muito tempo e depois, por falta de apoio, né, como sempre as coisas vão morrendo, e aí cara, mas eu continuei ainda assistindo as coisas de Anápolis, mas aí eu já vivia aqui, aí eu vim pra cá e aí a gente não tinha mais tempo, porque aí já veio A Barricada e eu entrei mesmo pro Teatro Exercício, porque o Teatro Goiânia atrasou dois anos essa inauguração, um ano e meio, a gente nem... achava que nem fosse chamado mais pra trabalhar no Teatro Goiânia, então nós fomos fazer esse trabalho do Teatro Exercício, e aí que eu entrei pro teatro mesmo, pra valer.

E – Você participou de alguma montagem da Barbearia?

M – Participei.

E – Quando foi?

M – Foi eu, Beto... espera... [Levanta-se e apanha mais fotografias]

E – Hummm, fotografias!

M – Ih, cacilda! Olha só essas fotos aqui... é uma peça de quem... Ninguém Escreve ao Coronel, Garcia Márquez, Gabriel Garcia Márquez... isso aqui é do No Coração dos Deus... isso aqui era Tem Alguma Coisa no Ar... não, isso aqui é Gianfrancesco Guarnieri, Um Grito Parado no Ar... isso aqui é da época de 76, isso aqui ó, eu e Nilton Rodrigues, Robin Hood, que é do grupo lá do Teatro Goiânia. Isso aqui é da época da Universidade, ó. Isso aqui é No Coração dos Deuses... isso é O Tronco. Isso é viadice. AH, isso aqui é um filme também do Eládio, um curta, A Espreita. Isso aqui é um espetáculo que eu fiz com o Luiz Pinheiro. Eu e Juquinha, As Desgraças de Uma Criança.

E – Sim, sim. Martins Pena.

M – É. Isso aqui é uma das peças que a gente levou pro bairro. Acorda Excelência, O Povo Transbordou, pros 192. Esse menino foi pra Paris, morou 5 anos lá, era diretor de uma casa de espetáculos, hoje ele está em Londres e é um... o escritório dele, o consórcio dele atende o Festival Internacional do Rio de Janeiro de Cinema, o escritório atende a Liza Minelli, o Queen... o Wilsan também, hoje ele mora em York, é casado, morou em Londres muito tempo.

E – Esse grupo era?

M – Era o Qza.

E – Ah, o Qza.

M – Teatro Qza. Esse aqui já é um espetáculo em Palmas, Tupi Or Not Tupi. No Coração dos Deuses. Esse aqui é Tupi Or Not Tupi. Ah, esse aí não, esse aí é eu e o Diagonáseo, esse aí foi

Santa Dica – A República dos [incompreensível], que é um filme que não estreou porque está em litígio com o produtor. Aqui Tem Alguma Coisa no Ar e Não é Avião, um dos, uma das fotos, eu quero mostrar uma foto... isso aqui já é Abaporu. Isso aqui era o Grupo Qza, uma montagem da gente, esse aqui é o Hamilton... os dois se conheceram em cena, hoje é marido e mulher. A Barbearia.

E – A Barbearia.

M – Eu e o Beto.

E – Qual que era a história desse espetáculo?

M – Esse espetáculo era um espetáculo político pra caramba. É a história de um barbeiro, que o avô dele foi barbeiro, o pai é barbeiro, ele continuou barbeiro, é a tradição. E esse cara chega pra azucrinar a cabeça dele. É a revolução querendo manter o... entendeu, a tradição? A família, a tradição, e tal, e esse freguês que é um cara querendo implantar o novo.

E – Um conservador e um revolucionário, num certo sentido?

M – É, isso mesmo. É a tradição e a revolução. Exatamente, o novo e o velho. O velho tentando se manter e o novo que vem pra... olha essa foto! Ademir Faleiros. Dessa época, até acho que é esse cenário, esse cenário aqui é de A Barricada.

E – Essa montagem de A Barbearia foi em que ano?

M – Foi em... setenta...

E – Foi logo depois de A Barricada, né?

M – Foi, não, foi... não, já foi no Museu. Foi em oitenta... uns quatro anos depois de A Barricada. A Barricada foi em 77.

E – Bem no início da década de 80 então, 81...

M – Foi, tanto que depois ela participou do Movimento Zero Hora do Miroel Silveira em São Paulo, ele montou.

E – Então vocês já montaram ela dentro do Instituto Goiano de Teatro?

M – Foi, dentro do Instituto Goiano de Teatro. Isso aqui também, Balé Marginal, foi uma peça que o Hugo escreveu pra Maria Della Costa, ela pediu, encomendou pra ele, e a gente montou. Quero ver se eu acho... a mulher...

E – De qual espetáculo?

M – De A Barricada. Esse aí é Tem Alguma Coisa no Ar e Não é Avião. Tá perto. É essa mulher. Essa mulher que me deu o prêmio.

E - Que eram 3 quadros, Tem Alguma Coisa no Ar e Não é Avião. Esse era um dos quadros?

M – Na verdade eram 2 quadros.

E – 2 Quadros.

M – Era esse quadro e esse.

E – E o que acontecia em cada um?

M – Esse aqui, cara, é fantástico. Esse aqui é o prefeito querendo inaugurar uns cochos pra cavalo na cidade, e esse aqui é o Secretário de Cultura, que tá vindo da feira, e aí ele chama, e ele quer escrever, só que ele quer inaugurar os cochos com uma autoridade assim mundial, e eu sei que ele resolve fazer... convidar o Papa pra inaugurar os cochos, porque o Papa é uma

autoridade mundial. Ele não tem, é uma autoridade...

E – Incontestável.

M – Incontestável. Até pensa no Pelé, mas aí o Pelé não, é só aqui no Brasil, tem que ser mundial. E aí ele vai escrever um ofício pra...

E – Ao Vaticano.

M – É, e aí cara é que começa... como é que escreve um ofício pro Papa? Como é que é que trata um Papa? Digníssimo... e aí, é um negócio assim fantástico.

E – Essa experiência que o Hugo teve como professor de português também parece que

M – Nossa, demais!

E – ...influenciou bastante a dramaturgia dele...

M – Demais, demais!

E – Essas brincadeiras com esses trocadilhos da língua portuguesa, com essas confusões que o cidadão comum faz em relação a gramática.

M – É, exatamente. Nossa, ele... o Hugo trabalha muito isso nos textos dele.

E – E esse outro quadro com a mulher?

M – Esse aí é... é o negócio da revolução.

E – Tem um rádio enorme aqui em cena.

M – Tem esse cachorro aqui, rapaz... Esse cachorro é de gesso aqui. Aqui era a janela e tal. E a história era sobre uma coisa que estourava, a revolução... isso aqui também é da época do Tem Alguma Coisa no Ar. Ah, essa aqui era a mucama, que eu fazia, é a paródia da...

E – Da Barricada. É As Migrantes, né?

M – É, As Migrantes. Eu acho que o Hugo nem comenta disso.

E – E era só você e... esse é o Ilsinho?

M – Não esse é o Venerando.

E – Venerando. Eram só vocês dois em cena neste espetáculo, nos dois quadros?

M – Unrum. Ah, esse aqui é legal. Esse é um show que eu fiz com a Rosclair lá em Fortaleza. A Rosclair é aquela, chama na cama com Rosclair, lá no pier. Ia o Falcão. Até tem um Cd aí que ele fala, num encarte assim.

E – Você não terminou de me contar esse aqui.

M – Eu não lembro, eu sei que a estória é que estoura a revolução e esse deputado fica doido.

E – Era um deputado?

M – Era um deputado!

E – E essa era o que, a esposa dele?

M – A esposa dele, e aí rapaz eu sei que ele envolve ela na revolução, e ela...

E – Um deputado revolucionário? Ou que está preocupado com a revolução?

M – Que ia se fuder com a revolução! Sabe, então, e ela é, nossa, e ela ajuda ele, concorda com as coisas, e fica muito engraçado... é muito... agora eu não me lembro assim, sabe. Isso aqui é Balé Marginal. Muito legal. E foram esses dois espetáculos que a gente levou pra São José. Aqui ó. Eu e Marco Túlio. Esse aqui que era o juiz.

E – Ah, sim. Essa é a paródia de A Barricada!

M – Eu era a mucama.

E – Ah, depois eu vou querer todas estas fotos pra incluir no trabalho!

M – Ah, legal, e se quiser eu tenho também a matéria de todas elas.

E – Bacana, eu vou querer também!

M – Além das fotos.... [Continua repassando]

E – Um Grito Parado no Ar.

M – Nossa, essa é setenta e...

E - Nessa todo mundo com cabelo Tropicália.

M – Isso aqui é Molière, as Preciosas... O Burguês Fidalgo. Eu era o professor de filosofia e ele era o burguês.

E – Ah sim.

M – E aí ó, tem as fotos e tem a reportagem delas.

E – Certo, certo.

M – O Botequim do Guarnieri...

E – Bacana! Deixa eu encerrar a entrevista então, porque aí eu vou ficar por conta agora de olhar essas matérias pra depois reproduzir no trabalho.

M – É, legal.

E – Porque como se diz, eu estou vendo mas se alguém for ouvir aqui vai ficar só curioso.

M – É, exatamente.

E – Bom então eu gostaria de agradecer tua participação importantíssima neste trabalho, fundamental, agradecer por estar me recebendo aqui, por estar me colocando em contato com todo esse material e com a tua experiência também.

M – Eu fico feliz porque pude reviver aqui um monte de coisa... nossa cara, eu já tinha esquecido... muito legal...

E – Que bom estar participando junto contigo desta viagem!

M – Muito legal...

E – Bom, foi isso. Obrigado Mauri!

M – Obrigado a você!

FIM

Transcrição da entrevista em áudio com Venerando Ribeiro

08/03/2007

E = Falas do Entrevistador

N = Falas de Venerando

[...] = Informações adicionais acrescentadas pelo entrevistador no momento da transcrição.

... = Gaguejos, erros ou repetições por parte do entrevistado suprimidas da transcrição para

melhor compreensão do fluxo narrativo.

E – Bom, pesquisa histórica, projeto A Palavra e o Ato: Memórias Teatrais em Goiânia, entrevista com o senhor Venerando Ribeiro, foi ator do grupo de Teatro Exercício, ex-professor do curso de Comunicação da UFG e atual assessor de relações públicas aqui da reitoria da UFG. Bom, então senhor Venerando Ribeiro, boa tarde, por favor o seu depoimento.

V – Bom, meu primeiro contato com o Hugo foi... com o Hugo Zorzetti, que depois eu fui participar de uma peça no grupo Exercício, foi num grupo de teatro do DCE chamado Teatro Galpão, no DCE da UFG, que a gente fez umas peças, quer dizer, isso foi em 1968, 69. A gente fez uma peça, daqui a pouco eu me lembro o nome dela, mas era uma peça que era muito censurada, porque o Hugo sempre fez um teatro muito crítico, muito político, e na época né, em 68, 69, a censura no país tava muito forte, e aí nós fazíamos umas comédias lá no DCE, o DCE funcionava lá no centro da cidade, e a gente fazia teatro lá no Teatro Estudantil, e aí tinha um grupo que hoje tá todo mundo aí, o Hailê Moraes que é juiz, aposentado já, era membro do grupo, tinha gente de todos os cursos da UFG, muita gente participava. E fazia parte do programa cultural da diretoria do DCE na época, então nós fizemos várias peças. Nós fomos pra um festival, me lembro que nós fomos com uma peça, uma delas, a gente foi pra um festival em Barretos, ganhamos os prêmios em Barretos, e a gente sempre estava em cartaz no DCE, eu me lembro que antes de Hair passar em Goiânia, tinha uma parte da peça que foi censurada e, a censura era em Brasília, tinha que mandar os textos, e acompanhar, era uma burocracia muito grande, depois veio o censor pra assistir o espetáculo, aí a Polícia Federal de Goiânia nomeava um censor pra assistir o espetáculo, então a gente tinha que apresentar só pro censor, 2 ou 3 censores pra depois liberar pro público e ver pra quê faixa etária e tudo. Mas numa dessas que a gente fez no DCE a censura cortou um pedaço e tinha uma parte que era muito interessante que simbolizava a mudança de comportamento de um personagem, e o único personagem, o único ator que tava sem função na hora era eu, na hora da peça, e como tinha texto e a censura cortou a gente fez simbolicamente, então a gente tinha uns cartazes que a gente mostrava, os cartazes tinham mensagens só que censurou e todo mundo com... os atores com faixas, com cartolinas em branco, lia o que você quisesse ali, e pra simbolizar a mudança, que esse ator contestava alguma coisa, então decidimos, o grupo decidiu que era arrancar a roupa dele, tirar a roupa dele pra ele mudar, mudar alguma coisa, a mudança da roupa simbolizava a mudança da mentalidade dele, e o único que tava sem função na hora era eu, então eu entrei nessa, então eu tenho uma foto nu no teatro do DCE em 1969 antes de Hair chegar aqui. Mas isso é só pra contar um aparte, mas o importante do teatro, do grupo, era a proposta política e cultural que o grupo tinha, inclusive depois no final a última apresentação me parece que já foi em 71, eu já tava na UNB estudando, eu me lembro que eu fui pra Anápolis de ônibus, e nós fizemos a última apresentação em Anápolis, num clube que tem no centro de Anápolis, eu não sei como é que chama hoje, eu só sei que depois dessa apresentação uns 2 ou 3 foram presos, foram presos e foram... porque já faziam um trabalho como estudante dentro da Universidade, participavam de grupos políticos e tudo, então uns 2 ou 3 foram presos, e foram torturados e tudo, e foram cumprir pena inclusive,

um deles inclusive é o Gilvan, que acho que você podia entrevistar o Gilvan, que é o Gilvan Neiva Fonseca, ele é médico urologista e professor da UFG. Gilvan foi um dos que penaliza um pouco, o cunhado dele, o Valdi Camarcio, que era da diretoria do DCE, foi preso também, esse chegou a cumprir pena no Cebaigo né, mas ele participava ativamente do movimento estudantil. E a proposta era basicamente essa, um teatro que a gente considerava muito avançado na época, não tinha palco, não tinha diálogo entre atores, era um teatro muito agressivo, que a gente chegava ao ponto de... compramos um rolo de corda, fomos numa venda e compramos um rolo de corda, a gente amarrava as pessoas nas cadeiras, e quando terminava o espetáculo... amarrava assim, basicamente, passava no braço de um, na perna de outro, mas não com nó apertado e tudo, né, pras pessoas sentiam que estavam presas em alguma coisa, e quando terminava o espetáculo todas as luzes eram apagadas e o público ficava no escuro. Eles tinham que se libertar das cordas, né. Então tinha, essa era uma idéia interessante, a experiência lá em Barretos foi muito boa, quando a gente foi pro festival, com as cordas, o júri ficou entusiasmado com a proposta, uma proposta avançada e tudo. Um teatro muito participativo, e aqui a gente era um grupo muito pobre, o DCE não tinha dinheiro, não tinha luz, nós chegamos em Barretos e tinha uma parafernália de luz, e a gente não tinha nem iluminador. Eu me lembro que tinha um texto que era feito pelo Aidenor que começava: "Eu fui um menino sem muitas palavras", aí era um monólogo dele, e como não tinha diálogo a gente chegou lá, arrumamos papel com pincel atômico, uma tinta, pegava as frases mais importantes do texto e pregava nos lugares, só que a gente pregava nos lugares mais inusitados, no teto, por exemplo, nas paredes lá no alto, a pessoa chegava e lia "Eu fui um menino sem muitas palavras", o que quer dizer isso? E a gente jogava luz, ao invés de jogar no ator que estava falando a luz ia lá pra frase. Então cada um que passava perto da mesa de luz, ligava uma, desligava três, ligava duas, desligava quatro, não importava onde é que estava o ator, onde é que estava a fala, e acabou que nós ganhamos o prêmio de melhor iluminação, parece que o júri achou tão interessante. Mas era um grupo muito bom, um grupo de estudantes que participava, a gente ia pro DCE, ensaiava, e tudo. Esse grupo durou até essa última apresentação de Anápolis, daí uns foram presos... eu tinha ido embora pra Brasília, uns já formando, cada um já caçando seu rumo. Depois eu tive a oportunidade de trabalhar com o Hugo mais uma vez que foi numa peça, uma comédia que ele fez, que era uma sátira política, eu e Mauri, mais Mauri e eu né, o Mauri sempre foi um grande ator, e a gente fazia uma dobradinha ali. O Ilson fazia luz, cenografia, o Hugo dirigia. Sei que nós fomos no festival de Franca e no festival de Cuiabá, não me lembro se a gente ganhou prêmio. Mas tudo isso acho se deve ao nome Hugo, o Hugo que era o nome aqui em Goiânia, é ainda, eu acho que o Hugo tem um nome aí na história do teatro, então o grupo era mais convidado pelo nome que o Hugo tinha, ele sempre trabalhou com estudante, ele sempre se envolveu com estudante... na época quando a gente tava fazendo o teatro no DCE ele era estudante de Letras na Católica, então ele estudava Letras, escrevia, então essa peça eu participei um tempo que a gente fez umas apresentações, depois eu saí por problemas de trabalho e tudo, e a peça ainda ficou, parece que foi o Magalhães que entrou no meu lugar, que fizeram umas apresentações aqui em Goiânia. Então essa experiência que eu tive com o Teatro Exercício, pequena né, mas foi uma grande escola pra mim,

de a gente ter que fazer tudo, da divulgação, o texto, o ensaio, arrumar lugar, preparar tudo, figurino, tudo isso a gente tinha que fazer, e tudo muito, às vezes muito improvisado, mas com uma criatividade muito grande do grupo, a gente conseguiu fazer alguma coisa que tinha público, a gente o dia que ia apresentar no DCE tinha público, a gente lotava o DCE, de estudantes, de pessoas mesmo da família, a família vai lá aplaudir também, mas as vezes que a gente fez no DCE sempre tinha público, e então quando preparava, sabe, um tempo, a gente ensaiava de noite, de manhã, tinha muita gente que fazia... tinha alguns que faziam Medicina, não tinha muita hora pra estudar, uns vestibulandos... eu mesmo era estudante pra fazer vestibular, eu tava fazendo vestibular na época, então tinha que estudar e tal... então foi uma experiência interessante, depois fui pra Brasília, quer dizer, passei no vestibular aqui pra Ciências Biológicas, pensava em fazer medicina, fiz um semestre e larguei, aí fui pra Brasília, entrei pro curso de Comunicação, fiz Comunicação em Brasília, e lá nós criamos um grupo de teatro na UNB, eu fiquei 4 anos e meio e nos 4 anos e meio a gente tinha um grupo de teatro lá, mas aí já não tinha mais vínculo com o Hugo, o Hugo volta e meia eu encontrava com ele, quer dizer, o Exercício já foi depois que eu voltei de Brasília, que eu voltei em 75, e essa experiência, a segunda com o Hugo já no Exercício, foi por oitenta e alguma coisa, 82, 81, por aí, não sei se você tem alguma pergunta assim específica. Eu tenho guardado ainda alguns textos.

E – Ah é?

V – É, porque o Hugo ele, a gente pensava assim, “tá faltando alguma coisa assim...”, ele ia pra casa, na Olivetti dele, e no outro dia ele trazia o texto pronto. Ele tem uma capacidade de produção assim de... ele tem uma idéia, senta na máquina e faz. E ele sabia explorar assim a qualidade do ator, “esse aqui é mais pro drama”, ele fazia um texto mais dramático, “não, esse aqui é mais pra comédia”. Eu me lembro que nessa peça que a gente fez com o teatro... o grupo Galpão, eu era um... eu fazia umas coisas, mas o principal que ficou, eu era um turco chamado Salim que vendia armas no Vietnã. Um turco no Vietnã vendendo armas. Ele pegava essas idéias assim, a guerra do Vietnã, estava no auge da guerra, então ele botou um turco vendendo armas no Vietnã, então ele pegava essas coisinhas assim... e tinha um outro que fazia uma dupla assim comigo era o Zé Martins, que é médico ginecologista hoje, o Zé Martins é lá da Clínica Ela, que fica no Setor Aeroporto, ele é muito engraçado, então a gente fazia uma dobradinha assim. E até hoje, o meu personagem se chamava Salim, eles me chamam de Salim até hoje, quando encontra na rua, Salim e tal. Eu não sei mais o que poderia... o que que é você pensou assim de perguntas que você poderia fazer, que eu vou... porque já faz um tempão, né? Mas essa experiência pra mim foi espetacular. Eu era muito tímido, então pra eu me liberar assim, pra eu confiar mais em mim, o teatro foi... tanto é que na Universidade eu aconselhava todo mundo, “vá fazer teatro”, não importa o curso que você está fazendo, pra você aprender a... pelo menos a ficar em pé e saber onde é que põe a mão. Então eu... inclusive teve muitos que fizeram teatro, foram, criaram grupos, foram tentar e tal... mas pra mim foi um espetáculo. Depois, só que não interessa aí, fiquei em Brasília nesse grupo, em 75 foi a última apresentação que eu vim embora pra cá, era um grupo chamado Tá na Hora que nós criamos lá, era dirigido pelo Geraldo Morais, que é um cineasta, professor da UNB, e depois ele começou a fazer uns filmes, eu participei de

um como... na produção, ele fez um documentário em Luziânia, depois ele fez 3 longas-metragens, aí eu fui ator dos 3, ele me chamou pra ser... ele é muito meu amigo, a gente sempre se encontra. Depois eu tive essa experiência de cinema. Quer dizer, a partir daí eu fiz 8 filmes, como ator. Trabalhei com o Mauri, já umas 2 ou 3 vezes, nós dois como atores, contracenando e tudo, com o Ilson também, Ilson Araújo, Magalhães um pouco... é, tudo eu acho que começou com essa experiência do DCE, com o Hugo, quer dizer, eu acho que ninguém deixar de ser ator, não tem ex-ator, se pintar alguma coisa a gente... tiver um tempinho, a gente acaba fazendo. Então, to aí, no mercado, a procura de trabalho.

E – Tá certo. Deixa eu perguntar uma coisa um pouco mais pontual. É... onde ficava esse DCE, onde vocês ensaiavam e apresentavam?

V – O DCE fica na viela que tem ali entre a 6 e a Araguaia, tem uma viela que entra ali vai sair na Anhanguera subindo pra 3. Tem, tinha, uma... hoje, até pouco tempo, uma lanchonete ali, Fonte do Paladar, uma lanchonete, uma casa de vitaminas e tal. Então entrava naquela vielazinha ali, ela fazia um S e... mas ali no meio se você entrar tem uma pracinha. Essa praça era ocupada pelo DCE. Depois o prédio foi... o DCE mudou lá pro Setor Universitário onde ele está hoje, ele tinha um teto que era metálico que abria. Quando não estava chovendo podia abrir o teto, de dentro você via ao céu estrelado e tudo, e a gente usava esse teto de... como cenário, de repente um ator descia de lá de cinema. O Gilvan, que é urologista, tem mil idéias na cabeça, ele fazia um personagem, que a gente tinha um... tinha um enterro, tinha um caixão e tudo, e ele descia lá de cima do teto, porque tinha um... só sei que tinha um mote assim na peça que a gente ficava propondo alguma coisa, e falando “mas isso não pode”, a gente tava fazendo uma crítica a censura, “mas isso não pode”, “não eu não posso fazer isso, eu não posso, eu não posso”, e esse “eu não posso” ia crescendo, e o teto tinha uma abertura assim que dava pra passar uma pessoa e tinha uma corda, ele tinha uma corda e descia na corda, e ele tem uma voz forte e gritava lá de cima “Eu posso!” e descia nessa corda, ele descia de fraque, ele já tem um olhar assim veio vampiro, do jeito dele, ele descia lá, tinha uma voz forte, e ele ficava lá em cima com um saquinho de gelo pra ficar botando a mão, pra mão esfriar, e ele tinha... aí ele descia, tinha um monólogo, e ele tocava nas pessoas com a mão gelada, aí assustava, porque descia aquele cara assim com a maquiagem carregada, com olho e tudo, e com chicote, dando chicotada as vezes, e tocava nas pessoas e a mão tava gelada, assustava as pessoas e tudo, aí ele ia e deitava no caixão. Aí eu não me lembro assim o desenrolar da coisa, mas essas coisas, o que tinha de cenário a gente aproveitava, essa era uma coisa. E o DCE foi lá pro Setor Universitário, eu me lembro que o teto foi também transportado pra lá, hoje eu não sei se esse teto existe, e ele... quando tava muito quente nas festas podia abrir, se não tivesse chovendo abria o teto, né, era uma inovação que tinha lá. O DCE, só falando um pouquinho do DCE, o DCE era um centro cultural importante na época. Eu me lembro que, não sei se você conhece, você é jovem, mas você... esse cara continua cantando hoje, chamado Wanderley Cardoso, era da Jovem Guarda. O DCE, os alunos, a diretoria, trazia cantores de nome para cantar no DCE. E eu me lembro do Wanderley Cardoso cantando, quer dizer, acho que ele... hoje, talvez, ele se sujeitara, viria de novo porque ele já não está aparecendo nem nos piores programas de televisão do Brasil, mas eu

sei que ele tá cantando, volta e meia eu vejo notícia que ele gravou mais um disco e etc., ele deve estar cantando em circo, na Amazônia, no Acre, sei lá, no interior de Goiás, deve estar cantando aí. Mas eu me lembro dele já cantor de sucesso, e... mas músicas muito água com açúcar, e um dia, uma noite ele estava cantando lá, o DCE sempre fazia bailes e os estudantes tudo iam para lá pra dançar no baile, muitos casaram ali, arrumaram namorada e casaram e... se pega gente que tá aí com 50 anos, que foi estudante aqui e pergunta das festas do DCE, eram famosas as festas do DCE. Mas o que você ia perguntar, o que você queria pontuar? Ah, aonde era!

E – A localização.

V – A localização. Era ali, na praça, hoje deve ser uma pracinha, porque ele foi tirado de lá, derrubaram o prédio e construíram outro num espaço que a UFG doou para o Diretório dos Estudantes, que fica... acima da praça Universitária ali, atrás do restaurante.

E – É, o atual eu conheço, esse antigo eu não estou conseguindo assim me situar onde fica na cidade.

V – Eu vou te fazer um desenho aqui, você vai sintonizar. Tem a Anhanguera, a Araguaia tá aqui, a 6 tá aqui, a 3 tá aqui. Aqui no meio tem a viela, ela faz isso e sai aqui na 3, tem uma pracinha. Aqui tem uma galeria na rua 6, uma galeria antiga, se você entrar aqui você sai na 6. Aqui deve ter, na esquina, aquela Transworld, uma agência de viagem.

E – Sim, sei.

V – É aqui assim. Então se você observar é uma vielazinha só para pedestre, não entra carro, é um corredor, deve ser de 2 metros de largura, se você entrar de... se você quiser até ilustrar seu trabalho com fotografias e tal, é uma pracinha que tá aqui dentro e aqui nesta esquina aqui tem uma lanchonete, uma lotérica, e aqui deve ter uma loja que, sei lá, que antigamente devia ser... hoje deve ser Casas Bahia, Onogás, não sei o que que é, é uma loja de eletrodomésticos, e aqui a lanchonete e a vielazinha tá aqui.

E – Então aqui é a Araguaia

V – Aqui é a Araguaia.

E – Aqui é a 6, a Anhanguera...

V – Anhanguera tá aqui e a 3 aqui.

E – Anhanguera aqui e a 3 aqui. Ah, tá, eu entendi, eu acho que eu sei onde é que é sim.

V – Então se você entrar, se você observar, você vai andando ali você vai observar, vai aparecer um corredor de uns 2 metros de largura, você pode entrar que você vai sair na pracinha.

E – Se eu não me engano então aqui é a Renault, não é?

V – É, a Renault tá aqui.

E – Ah, já sei onde é que é!

V – A Renault tá aqui. Pra cá você vai ver que tem a Transworld, que é uma agência de viagem, então tem essas lojas aqui, a 6... se você entrar pela 6 aqui tem uma galeria, você vai ver que tem um corredor comprido, ele vai sair aqui na praça.

E – Seria então isso aqui o DCE? Esse local?

V – O DCE ocupava essa praça aqui, quer dizer...

E – Que bacana!

V – Tinha uma área de circulação em volta, aqui dava... a gente entrava, as vezes entrava carro aqui, que a gente pegava coisas, entrava carro aqui pra... aqui não saia carro não, mas aqui eu lembro que entrava e saia carro. Mas é... aqui tinha o prédio aqui.

E – Bacana!

V – Eu acho que hoje deve ser uma pracinha, um jardim.

E – Eu vou até lá tirar umas fotos.

V – Vale a pena você ir lá e tirar umas fotos. Talvez, não sei se o Hugo tem, o Hugo deve ter alguma foto de peça nossa.

E – O Mauri tem bastante, ele tem algumas fotos dessa peça que você falou que vocês apresentaram lá no festival em São Paulo, que é “Tem alguma coisa no ar e não é avião”.

V – É, eu me lembro que o cenário era muito simples, tinha uma janela que... tinha um xaxim e tal, e tem uma janela que tinha [trecho incompreensível] era pendurar essa janela, quer dizer, desmontava e montava um cabo e pendurava com linha de nylon e ficava, o cenário era uma janela, quer dizer, supostamente uma parede ali que tinha uma casa ali e alguém aparecia na janela, o cenário era este, e o xaxim, uma escada, o Hugo... acho que alguma coisa que você pode explorar com Hugo é o que significa a escada no trabalho dele. Quase todas as peças do Hugo tem uma escada, e volta e meia ele explora a escada, alguém fala de cima, alguém fala de baixo, e aí deve ter uma hierarquia de poder aí também, acho que você podia explorar o que é a escada, o que significa a escada pra ele como cenografia, o que representa na linguagem teatral dele a escada, que elemento é esse, ele sempre tinha a escada.

E – Desse espetáculo “Tem alguma coisa no ar e não é avião”, eu me lembro de uma fotografia que o Mauri me mostrou, eu não me lembro quem estava em cima de quem, mas um de vocês estava parece que assim, de quatro e o outro em cima.

V – Tem um que fica de quatro e o outro montado. Ele fazia o prefeito e eu fazia o secretário. E tinha, eu me lembro agora que, uma coisa que o prefeito queria fazer era inaugurar um cocho pros cavalos, carroceiros na praça e tudo. E aí tem um momento que ele começa a ditar pro secretário uma carta pra convidar os convidados... essa parte é até bem engraçada. E o secretário não entendia o que que era, foi até que chegou o ponto de o prefeito montar no secretário pra mostrar que ele era o cavalo, que o cavalo é esse quadrúpede que fica no chão, tal e tal, com a família, etc, então tem essa cena, ele montado, cavalgando mesmo, eu me lembro dessa cena. Sei que tem essa história dele ditar uma carta pro secretário escrever, e aí o secretário não entende nada, se é com “x”, se é com dois “s”, ele não sabe nada de português, ele é um alienado né, e o prefeito... mostrando também esse prefeito corrupto de interior, desviando dinheiro pra construir mata-burro, construir ponte e tudo. Passava por aí, eu acho que o Hugo deve ter a peça, o texto, acho que aí você pode pegar o texto pra verificar, eu lembro desse espetáculo, da cavalgadura lá.

E – E tinha um outro quadro que o Mauri se vestia de mulher, ele era a mulher né, do...

V – É, ele fazia dois personagens, tem um momento que ele aparece como mulher. Aí ele aparece na escada mexendo com o xaxim, uma coisa. Eu sei que eu fiz uma... eu acho que... não

sei se foi em Franca que eu fiz a mulher, depois nós invertemos, ele passou a fazer melhor que eu, aí nós trocamos, ele passou a fazer a mulher. Nos trocamos de personagem lá... não sei se eu fazia o prefeito, só sei que houve uma inversão. O que mais você queria pontuar?

E – Bom, acho que já tem um material interessante. Depois eu gostaria também se possível de ter acesso a esses textos que você me disse que ainda tem

V – Eu tenho, e tem o nome das pessoas, eu guardei umas coisas, aí eu tenho que procurar onde é que está. E uma... uma peça, eu to querendo lembrar o nome de uma peça que a gente fez, parece que... Um Grito Parado no Ar.

E – Um Grito Parado no Ar é do Gianfrancesco Guarnieri.

V – Esse é do Guarnieri. Não, tem outro...

E – Ah tinha uma que eu vi numa... eu tive acesso a uma entrevista que o Hugo deu a pouco tempo atrás...

V – Gianfrancesco Guarnieri, é verdade

E – ...que se chamava, uma peça que ele diz nessa entrevista, se chamava Dos Gritos os Meus.

V – Dos Gritos os Meus! Isso! Dos Gritos os Meus, é isso. Por isso que eu lembrei do grito. Eu me lembro que depois eu fui pra Brasília assistir a peça do Guarnieri, Um Grito Parado no Ar.

E – E essa Dos Gritos os Meus é uma dessas que você citou aqui na entrevista?

V – É, é essa que a gente... que eu apareço nu...

E – Que amarrava o pessoal?

V – Que amarrava o pessoal e tudo, essa peça foi a que nós ficamos mais tempo com ela. Depois que... porque a gente tirava quadro, botava quadro, porque ela era sempre muito de... “Não, esse aqui o público é mais assim, vamos tirar aquele quadro e botar aquele outro assim”. Dependendo... tinha dia que o ator não estava, “tira o quadro que fulano não tá aí”, então ia meio na galega assim, não tinha uma seqüência começo, meio e fim, como era uma coisa absurda, não tinha palco, não tinha nada, não tinha luz apropriada, a gente ficava andando no meio do público.

E – Nessa época o Hugo parece que trabalhava bastante com este tipo de texto um pouco mais simbólico, não é?

V – Muito simbólico, principalmente por conta da censura. Por conta da censura, era uma agonia. Eu me lembro que eu já estava em Brasília e quando a gente foi fazer essa apresentação em Anápolis foi preciso submeter o texto, porque tava liberado pra Goiânia, não pra Anápolis. Aí o texto foi pra lá e eu já estava estudando lá, então eu me lembro que eu estudava lá, não tinha carro, não tinha nada, então eu tinha que ir de ônibus, arrumava um tempo e ia lá na censura ver se já estava liberado, pegava um alvará, e todo texto vinha carimbado, “liberado” e tudo, e aí... quer dizer, comunicação funcionava difícil, não tinha telefone, pouco gente tinha telefone, aí eu tinha que ir, aí “amanhã eu vou de novo, então eu te ligo amanhã ou depois de amanhã”, porque tinha que esperar o texto ser liberado pra marcar a apresentação. A gente marcava e às vezes não estava liberado. Mas já tinha a liberação, o alvará daqui pra Goiânia, então não foi difícil. Mas eu tive que ir na censura umas 3 ou 4 vezes pra pegar esse texto. Peguei um ônibus e aí nós... sem ensaio, sem nada... aí o pessoal daqui levou o caixão, o caixão e tudo, só que já não tinha

lugar pro Gilvan sair do teto, tinha que improvisar ele sair de algum lugar, mas sempre a gente arrumava uma saída. Eu me lembro que nessa apresentação, não sei se o caixão já estava meio velho, o forro do caixão embaixo, que a gente carrega o Gilvan, o corpo né, e o forro embaixo começou a rasgar, a gente tinha que segurar embaixo. Só sei que no final, eu não me lembro quem, mas que eu me lembro o presidente era ao Wanderley, o Wanderley hoje ele é médico, ele era da faculdade de Medicina, Wanderley... Figueiredo, Ribeiro Figueiredo. Ele é um dos donos de um laboratório chamado Biocito que tem no Setor Oeste lá no começo, lá em baixo, perto do Hospital Geral. Ele era presidente do DCE, ele foi... não sei se ele foi preso, eu não tenho certeza de quem foi preso, mas uns 2 foram, depois de Anápolis uns 2 foram presos. Eu mesmo, terminou, "tchau, tchau", peguei um ônibus lá na rodoviária e fui embora pra Brasília. Mas aí o pessoal que lidava diretamente com o movimento estudantil. O Hugo mesmo deve ter passado um susto, ele pode te contar, mas prisão, prisão não me lembro se ele chegou a ser preso não. Mas ele era vigiado assim, porque ele era muito crítico, ele fez muito, acho que até aqui quando professor de vocês ele sempre foi. E mesmo depois, o resultado disso acabou que o curso de Artes Cênicas eu acho que se deve muito a luta dele. Depois eu fui fazer um Doutorado na Espanha, ele até conversou comigo se eu podia trazer alguma coisa da Espanha, cursar alguma coisa lá pra depois poder trazer pra cá, mas infelizmente não deu certo, eu tive que me dedicar mesmo só a meu trabalho lá. E depois, quatro anos atrás, quase que eu fui lá dar uma disciplina, porque precisava de uma pessoa pra dar uma disciplina, que era um tema assim Interpretação para Câmera, um nome assim, quase que eu fui lá dar essa disciplina, mas aí não deu certo, eu tava na direção da faculdade, faltando professor lá, aí não deu. Mas quase que eu fui lá colaborar um pouquinho.

E – Teria sido meu professor.

V – Teria.

E – Tá jóia senhor Venerando Ribeiro, muito obrigado pelo depoimento, vai ajudar muito na pesquisa.

V – Eu acho que vale a pena mesmo documentar, porque é uma parte da história do teatro em Goiás... o Hugo escreveu, tem um livro que ele escreveu...

E – Eu tenho

V – e ele tá devendo um segundo volume pra completar a história.

E – Nesses livros que eu tenho, que eu tive acesso, ele ainda não falou muito dele, ele fala mais de outros grupos de teatro, mas do grupo dele mesmo ele não fala muito. Mas tá jóia, obrigado!

V – De nada!

FIM

Transcrição da entrevista em áudio com Marcelo Benfica

14/03/2007

E = Falas do Entrevistador

M = Falas de Marcelo

[...] = Informações adicionais acrescentadas pelo entrevistador no momento da transcrição.

... = Gaguejos, erros ou repetições por parte do entrevistado suprimidas da transcrição para melhor compreensão do fluxo narrativo.

E – Pesquisa histórica, dissertação de mestrado, A Palavra e o Ato: Memórias Teatrais em Goiânia, entrevista com Marcelo Benfica Marinho, ator, publicitário, jornalista, produtor cultural, cineasta, professor de História da UEG. Bom, já participou do grupo de teatro Universitário, juntamente com grupo de Teatro Exercício, vai falar um pouco aqui pra gente da experiência dele. Então Marcelo, boa tarde, o seu depoimento por favor.

M – Boa tarde. A minha participação nessa fase do teatro em Goiânia ela se deu em decorrência da efervescência cultural que existia durante a Ditadura Militar e que era reprimida, e que as artes era uma das formas de se expressar, de forma metafórica ou não, se produzir, se fazer alguma coisa em todos os níveis, e até mesmo como resistência política e cultural. E essa aproximação com o teatro se deu a partir da minha entrada na UFG pro curso de História, tendo acesso a informação de que haveria esse curso com o Hugo Zorzetti, por intermédio da UFG. Eu não sabia precisar se era exatamente um curso de extensão, mas tinha essa conotação porque era ligado à comunidade, então esse contato com o grupo Exercício na pessoa do Hugo Zorzetti, que era o diretor do grupo Exercício e era quem ministrava o curso foi muito proveitosa culturalmente e até profissionalmente, porque foi lá que eu tirei os fundamentos pra minha profissão hoje de professor também. Bom, e o que acontece, o curso era ministrado no... Museu Zoroastro Artiaga, situado na praça Cívica, onde tinha um espaço onde também tinha o ensaio da Orquestra, tinha o ensaio do grupo, que foi depurando com o tempo, era um turma grande e se tinha um nível muito elevado de trabalho dentro das técnicas mais atualizadas, porque você tinha desde fundamentação teórica com aulas expositivas, teóricas, em profundidade, sobre a história do teatro, da arte, sobre as fases do teatro mundialmente e no Brasil, quanto discussões de textos, leituras em voz alta de textos nacionais, como Martim Cerê e outros, Martins Pena, etc, quanto teatro francês, etc. O curso culminou com a apresentação, já um grupo reduzido de pessoas em relação a turma inicial, no Teatro Goiânia, da peça Os Advogados, de Racine, do autor Racine, da idade moderna, no Teatro Goiânia com a divulgação exemplar da imprensa, com espaço nos jornais, fotos, presença de autoridades culturais em geral, a platéia lotada, vários dias, e em decorrência disso era quase uma continuidade você sair desse grupo e já fazer parte do grupo Exercício, que já existia, já tinha apresentado várias peças, A Porta, temas da goianidade. O diretor Hugo Zorzetti, uma pessoa de uma cultura bastante ampla, e de um posicionamento no campo da esquerda, se apresentava e atuava como uma voz crítica do comportamento goiano de se fazer política, inclusive utilizando o próprio teatro que tinha apoio, até alguma coisa de órgãos oficiais, pra criticar as políticas públicas de cultura, ridicularizar comportamentos coronelísticos, autoritários, provincianos, então ele era muito ferino nesta questão, muito combativo, e muito metuculoso, muito... de um profissionalismo muito... realmente admirável. Eu tenho uma admiração muito grande pelo trabalho do Hugo Zorzetti e da sua pessoa. O grupo era composto

por Mauri de Castro, Ilsinho, várias pessoas que tem importância hoje não só no teatro como no cinema, como atores, e hoje também como professores. Eu não me lembro mais...

E – Fala um pouco também assim dos espetáculos que vocês montaram, como eram as peças.

M – Na verdade era uma forma do Hugo Zorzetti cutucar a situação da época, porque a gente estava começando o período de distensão para uma abertura política, então quando tratava Os Advogados, a peça Os Advogados do Racine, ela nos aproxima um pouco da crítica de Kafka, O Processo, onde através dos personagens o Hugo poderia então desnudar, desvelar o nível que estava as nossas relações políticas, administrativas, culturais, e aí você tinha toda uma possibilidade de que as pessoas que assistiam a peça, principalmente as autoridades, pudessem vestir a carapuça, e ele tinha essa habilidade de fazer essa adequação, essa práxis entre a teoria e o mundo real, e chegamos nesse texto, no caso específico desse curso, depois de ter feito vários outros testes com outros textos, e em seguida, quando terminado o curso e etc, ele colocou também em apresentação, ensaiando, me convidou também pra participar de uma peça do Ziraldo, Essa Banheira é Pequena Demais pra Nós Dois, que tratava de um revolução e contras-revoluções numa republiqueta da América Central, com generais e tudo mais, e nessa peça por exemplo nós tínhamos o Índio Artiaga, que era prefeito da cidade, o Irapuan Costa Junior que era governador biônico da Ditadura, e ele modificava as falas, fazia adaptações em que eu mesmo tinha uma fala que dizia: “E vamos Indianizar, Irapuanizar, Embucetar!”, que dizer, usando o nome das próprias autoridades ligadas a Ditadura Militar, que estavam presentes inclusive no espetáculo, como palavrões, como caos administrativo, e etc, então ele tinha essa coragem de fazer isso. Em seguida eu tive que fazer a opção... e aí eu tive contato com as dificuldades no grupo Exercício nessa parte, pra mim semi-profissional, porque era... tinha-se trabalhado Molière também, não me lembro agora o texto, mas nessa da banheira eu pude vivenciar a dificuldade da produção, desde da questão do figurino... primeiro a questão de conseguir o espaço no Teatro Goiânia, que era muito disputado, agenda e etc, depois a questão da infra-estrutura pra... figurinos etc, custos, e cenários, tanto é que a produção conseguiu um cenário maravilhoso, coisa e tal, figurinos, mas esbarramos com a questão do custo, e aí a casa lotada durante todas as apresentações, mas no final deu apenas pra pagar a questão do que foi gasto com figurino, e alguma coisa com cenário que não tinha sido conseguido por cortesia, e sobrou uma merreca pra algumas cervejas de fim de espetáculo. Sempre era assim. E aí eu pude ter contato então com essa realidade da Arte no Brasil, do teatro especificamente, que não era a mídia eletrônica, e aí o seguinte, diante da possibilidade que se abriu de fazer concurso pra dar aula no colégio Objetivo, e utilizando o conhecimento adquirido no curso de teatro, de uso do espaço cênico, de entonação, de retórica, e etc, de argumentação, de técnicas de comunicação pra público, e o estudo de história, passei no concurso do Objetivo, tendo que dar aula pra professores, testes normais que eram comuns na época, e em função disso passei a lecionar em 35 turmas diferentes, logo no início da Universidade, e tive que abandonar o teatro, porque o volume de provas pra corrigir, de trabalhos, etc, era muito grande, então o que eu estou querendo demonstrar com isso é o seguinte, que o teatro preparando pra profissões, habilitando pessoas, ao mesmo tempo incapaz de dar um suporte material e de retorno econômico, em função das

políticas públicas... hoje no momento desta entrevista nós estamos vivendo um caos na cultura goiana, com tudo fechado, todos os museus se ninguém trabalhando, nas cidades históricas e tudo mais, onde se constrói um espaço cultural Oscar Niemeyer com 60 milhões de reais, e não se tem... estádio pras Cavalhadas etc, que está em dívida, e não se tem, não se trabalho com quadros, com pessoas, com recursos humanos, não se tem essa noção de cultura por incrível que pareça, mas essa é uma outra discussão, que é da elitização da cultura, das pirâmides e elefantes brancos. Agora, veja, diante da Arte te habilitando até pra um mercado de trabalho próximo que é o do magistério, e da falta de recursos pra própria Arte, para o desempenho do próprio exercício no caso, fazer teatro, que dirá para as despesas pessoais, então isso aí era gritante, então na verdade o grupo Exercício foi uma marca de idealismo, de paixão pela Arte, porque as pessoas viviam quase em penúria, com os seus servicinhos ali pra arrumar um tempo pra exercitar a Arte, porque realmente não tinha retorno, e a coisa cultural, de que todos os conhecidos de todos os atores, etc, etc, queriam sempre entrar de graça no teatro e ficavam ofendidos, e as pessoas também de um modo geral, de não serem... as repartições, não receberem convites gratuitos, aquele negócio todo, diferentemente do que acontece num lançamento de livro, do que acontece num lançamento de disco, de um shows que as pessoas pagam, as pessoas acham ainda que no teatro deve entrar de graça, naquela época isso era muito forte aqui, a cidade era muito pequena. É...

E – Em relação a Os Advogados especificamente, você se lembra como era o texto, a estória da peça?

M – Sim, o pano de fundo era as relações entre personalidades do mundo do antigo regime europeu, da corte européia, da nobreza européia, e que tinham no direito, na advocacia, o recurso para as disputas de interesse. Então como todo texto dessa época, texto de Racine, Molière, Shakespeare, etc, quer dizer, tem muita profundidade, os textos são profundos, e as personagens são intensas, e exigia muita carga, que alternava aspectos de comédia, que é o que se enquadra esse texto, mas com carga muito grande de dramaticidade, e esse jogo entre a dramaticidade e o riso, que fazia parte deste trabalho foi muito bem dirigido pelo Hugo, onde a gente cuidadosamente sabia o momento de interromper as gargalhadas já esperadas da platéia, pra não deixar buraco, e era muito interessante essa experiência com a energia do público, que a gente já sabia exatamente os momentos em que iam ter o riso, e a gente sempre se surpreendia com as diferenças de intensidade, de um espetáculo para o outro, sem falar da síndrome da estréia né, que essa é famosa, e é real.

E – E fala também um pouco mais dos espaços que vocês ocupavam, tanto pra ensaios, quanto pra apresentações, quanto pra sair pra um happy hour.

M – Pois é, Goiânia naquela época era outra realidade. Goiânia era uma cidade que, até 1985, 84, e isso foi em 80, 81, em que não existia, você tinha 2 lugares no máximo na cidade que não fechava. Você tinha... na praça ali do Setor Coimbra o Menestrel, ali na avenida Assis Chateaubriand, e você tinha, de butequim, você tinha... mais tarde, era isso, mais tarde, depois na 10 passou a ter um, a ter alguma coisa assim. Então você não tinha, os bares fechavam cedo, você não tinha as boates, quer dizer, a vida noturna era muito acanhada, não tinha opção. É

claro, você tinha as boates de comércio sexual que ficavam abertas, e que eram péssimas na sua maioria também, mas ficava muito restrito. Então... e você estava também numa época de muita repressão, muita presença militar nas coisas, pra você ter uma idéia os estudantes não podiam se reunir na praça Universitária se fosse no dia do aniversário da UNE por exemplo, pra você ter uma idéia de como eram difíceis as coisas. Então nessa passagem especificamente, ela não foi marcada por aquelas boas saídas de final de ensaio pra beber em algum bar, quer dizer, acontecia, por exemplo a gente tinha na 104, tinha um bar que depois virou Barcelona, que já era um botequinho que também mais cedo ainda dava pra passar por ali, tinha a questão de que entre os estudantes poucos tinham carro, então todo mundo a pé, dificultava essa coisa de... os ônibus terminavam muito cedo, por exemplo, depois de meia noite não tinha mais ônibus na cidade, e a partir das 10 começava a ter um por hora, então o vínculo de amizade que surgiu foi muito forte entre as pessoas, mas era uma coisa um pouco de se encontrar, de um ir na casa do outro, quer dizer, não tinha essa coisa... esse lado boêmio no grupo também não era muito forte, e cada qual tinha seu universo, eu mesmo tinha meu mundo de boemia, de Rock and Roll, etc, em outro ambiente, de esporte em outro ambiente, cada um tinha seu universo e se encontrava ali um pouco em função de um curso e também as afinidades ideológicas que vão se... a gente não pode perder a perspectiva histórica de que tudo estava dentro dessa bolha, que era a questão da luta democrática, da luta pela democracia nesse país, e a censura, tinha muita alienação também. Agora o grupo Exercício ele... depois ele... ele tinha um diferencial que era essa carga política, que semeou... e no campo do realismo, pro campo... se aproximando um pouco dessa... desse teatro de vanguarda que tem no Opinião, que tem depois com o Boal, que é um pouco essa coisa de trazer as vivências do homem simples, das camadas populares, para o palco. E aí se a gente for pegar os títulos e os trabalhos montados depois pelo grupo Exercício, todos tem essa temática onde a goianidade é muito trabalhada, o tema da goianidade é muito trabalhado em muitos aspectos, e um humor sarcástico, sem cair no riso fácil, da coisa da graça pela... que hoje graça, de caricaturas de matutos como a gente tem aí, de Jecas Tatus no pior sentido, pejorativo, quando ele foi criado pelo regionalismo modernista pra nós nos conhecermos a nós mesmos, de formação da nossa identidade, e de antropofagia do que vem de fora. Então o grupo Exercício ele tinha esse diferencial, que depois com a abertura política isso mudou no mundo cultural, aí você tem mais temas comportamentais ligados a temáticas sexuais, de situações cotidianas mais fluidas, mais leves, que foi muito bem representada depois pelo teatro do Fayad, e depois do Sandro de Lima em alguns momentos e tal. O humor do grupo Exercício e do teatro do Hugo Zorzetti era um humor mais ácido, e um pouco anacrônico depois com a abertura, não com a abertura mas mais adiante, como ficaram os trabalhos do Zivaldo no cartoon, como ficou o humor na televisão abrindo espaço pra esse tipo de humor hoje do Casseta e Planeta, que depois teve a TV Pirata, não sei o que, que é um humor mais coloquial do cotidiano e não mais... como o mundo também com a globalização hoje, com a fragmentação social, quer dizer, os temas trabalhistas, sociais, temas relacionados a questões econômicas, políticas, de classe, de categoria, hoje não têm demanda, hoje a pulverização toma conta e falta uma grande síntese.

E – Você diria que o Hugo, principalmente nessa época, quando ele dirigia textos de contextos

até universais, ele conseguia instilar nesses textos problemas regionais, sociais, muito locais?

M – Ele conseguia fazer essa ponte do local pro universal a partir do momento que ele pegava um personagem da Europa, da idade moderna, quando a gente diz idade moderna a gente está falando de século XVI, XVII, XVIII, e mostrar como nós aqui estávamos muito mais próximos da era aristocrática, dos privilégios, das castas, do “sabe com quem você está falando?”, então ele conseguia, num momento em que a censura, etc, ainda estava introjetada no inconsciente e no consciente até mesmo das pessoas que faziam Arte, imprensa, comunicação, etc, então ele tinha essa habilidade de pegar algo de outro local de outra época, e transplantar, mas refletindo, de forma muito clara o atraso, ele sempre fez uma crítica muito grande ao atraso, sempre brincou, o humor dele era ridicularizar o atraso travestido de progresso, esse atraso que se traveste de progresso, de modernidade, de primeiro mundo coisa e tal, ele sabia alfinetar muito bem isso, tá entendendo, pra não dizer estocar, era uma estocada, através dessas... ainda mais porque era... no primeiro caso, quando ele trabalhou esse autores, ele estava fazendo um curso, com base teórica, então ele sabia aonde... mas se a gente pega, como a gente falou anteriormente, as peças escritas por ele, os textos dele, e a maneira dele dirigir sempre colocando bem claro a posição social de quem fala, o lugar de quem fala, ou seja, ele trabalha com a noção do tipo social, do tipo ideal weberiano, então ele tem essa fundamentação sociológica, que grande parte da esquerda daquela época era obrigada a ter. Então a gente, por exemplo, você era obrigado a ler... eu mesmo em 78 já tinha lido os 3 volumes do capital, você lia George Pulitzer, Helia Huberman, Rosa Luxemburgo, Lênin, porque você participava de debates no movimento estudantil, não só pelas disputas de... sem ser de partido políticos, independente das disputas de cargos e tal que existiam, existia esse debate, existia a crença de que pela consciência de si, em si, para si você faria a mudança social, e a gente como garoto jovem achava... então esse clima formou, deu base teórica pra muita gente, principalmente no campo das artes, e o teatro então privilegiado.

E – E além do museu Zoroastro Artiaga, tinha algum outro local que vocês usavam para ensaios?

M – Pra ensaios.. olha, posteriormente foi no DCE da Federal, no espaço cedido pela Federal na Praça Universitária, pra esse curso. Na minha participação...

E – O DCE aonde ainda é hoje, o DCE?

M – Não, o DCE... esse lugar era vizinho do CEU, da casa do estudante, ali num galpão ali...

E – É onde é o galpão da UFG até hoje, no espaço cultural galpão, hoje.

M – Mas chegou a ser também no prédio onde é o conservatório de música, onde tem o curso de piano, esse negócio...

E – Hoje funciona a Escola de Música e Artes Cênicas, onde eu me graduei inclusive.

M – Lá, antes de ir para esse galpão foi lá.

E – Ao lado da Biblioteca Central da UFG, no campus?

M – Ali, quando termina a praça, subindo em direção ao Carlos Chagas, antigo Carlos Chagas do lado direito.

E – Ah, sim, não, aí é ali atrás do museu, museu antropológico?

M – Não, mais pra cima. Tem o pit onde tem a História, no primeiro prédio depois do pit. Do lado

direito da praça, foi ali também, depois foi pro outro.

E – E pra apresentar, você me disse do Teatro Goiânia que vocês utilizavam, teve algum outro espaço?

M – Goiânia não tinha. Você tinha o Teatro Inacabado fechado, ele tava desativado. Tinha o Teatro Goiânia e só mais tarde é que foi criado o espaço das caixas d'água do Setor Sul e do Martim Cerêrê, que aí já foi no Governo Santillo.

E – Depois de 86.

M – Foi açambarcado pelo grupo do Kleber Adorno que colocou ali o Marcos Fayad, como quase que dono daquele espaço, houve aí aquela coisa, a privatização do público, o patrimonialismo, as pessoas tomaram aquilo como suas.

E – Por exemplo, no museu vocês nunca chegaram a apresentar, ou ali mesmo na praça Cívica, na rua?

M – Não, não. A época não favorecia a coisa ligada a rua, a coisa popular, juntar tente, ainda mais porque era algo institucional, no caso. Agora... foi no Teatro Goiânia, o teatro era o Teatro Goiânia, não tinha outra, não me lembro de outro espaço que tivesse... o que as vezes usava, mas nem sempre, era aquele espaço da Educação ali ao lado da Esefego, a gente passava por exemplo os filmes, documentários de resistência a Ditadura, como Independência Moçambique, Angola, O parto, 25, do Celso Martinez, era nesse espaço, na Faculdade de Educação, como é que se chama lá? Instituto de Educação, era muito usando inclusive para Comunicacion, Festival de Música que em 74 teve em Goiânia, eu tive a oportunidade de participar também, foi no ginásio Emanuel, então era, eram os espaços que você tinha, os anfiteatros que você tinha, teatros que se tinha.

E – Tá jóia, Marcelo. Muito bom seu depoimento, vai servir bastante pra pesquisa, me deu muitas informações interessantes. Eu gostaria de agradecer...

M – Pela trajetória que foi de menos de 2 anos né...

E – É um período muito rico, acho um período assim, digamos, do auge do Exercício onde se junta o grupo do Exercício e do Teatro Universitário, é uma das épocas mais ricas que eu estou achando da pesquisa.

M – E como eu tive que sair abruptamente para assumir meu primeiro emprego que foi o colégio Objetivo, quem entrou e me substituiu e depois continuou na carreira foi o Juquinha, o Magalhães, que inclusive ele ocupou o meu lugar no personagem de Os Advogados do Racine, foi o Magalhães, aí o Magalhães continuou com o grupo Exercício, e eu fiquei lecionando pra pagar o aluguel e comer.

E – Tá certo! Então, obrigado Marcelo!

M – Obrigado a você pela oportunidade!

E – Tá certo!

FIM

Transcrição da entrevista em áudio com Ilson Araújo

15/03/2007

E = Falas do Entrevistador

I = Falas de Ilson

[...] = Informações adicionais acrescentadas pelo entrevistador no momento da transcrição.

... = Gaguejos, erros ou repetições por parte do entrevistado suprimidas da transcrição para melhor compreensão do fluxo narrativo.

E – Pesquisa histórica, dissertação de mestrado, A Palavra e o Ato: Memórias Teatrais em Goiânia, entrevista com Ilson Araújo, ou Ilsinho Araújo, nome artístico, ator, diretor de teatro, cenotécnico, iluminador, também professor de teatro aqui no Martim Cerêê, vai, no depoimento dele, falar sobre a experiência dele com teatro e principalmente dentro do grupo de Teatro Exercício. Então, boa noite Ilson!

I – Boa noite! É, a experiência com o Teatro Exercício começou em 75, mas antes eu já tinha uma experiência, que eu trabalhava com escolas, e comecei com teatro num grupo em Anápolis, embora, eu sou um pouco... tenho um lapso de memória, não me lembro do nome mais, trabalhei lá e depois, em 76, em 75 quando eu vim pra Goiânia, voltei pra Goiânia e conheci o Teatro Exercício, onde fui apresentado ao Hugo e nós começamos a montar um espetáculo que era um espetáculo chamado A Barricada, nós começamos montando A Barricada e depois montamos A Barbearia, foi esses os dois primeiros trabalhos que eu comecei nessa época em 75 aí. Aí em 76 nós... o Estado fez um apanhado, fez uma seleção, e o Estado mandou 12 pessoas pra Curitiba pra fazer... pra fazer cursos, especializar, pra que pudesse vir e assumir o Teatro Goiânia. Na época eles estava preparando o Teatro Goiânia, na época do Irapuan Costa Junior, eles estavam reformando o Teatro Goiânia, que antes era Cine-Teatro Goiânia, e queriam uma equipe técnica pra cuidar. Aí foram 2 pessoas pra iluminação, 2 cenógrafos, iluminadores, foi é... coreógrafos, diretores, foram 12 pessoas. Aí nós ficamos um ano em Curitiba, lá na Fundação Guairá, em 76 nós ficamos esse ano todo lá, estudando lá, trabalhando na Fundação Guairá. E lá nos trabalhamos muito tempo, e nessa época lá o Hugo também tinha ido, então lá nós continuamos a trabalhar com o Teatro Exercício, mesmo em Curitiba, esse ano nós ficamos lá, nós trabalhos muito lá com o Teatro Exercício. Montamos alguns espetáculos lá, mas apresentamos mais entre escolas mesmos, não fizemos muita temporada fora não. Aí em 70 e... final de 76 nós voltamos pra Goiânia, e era pro Teatro Goiânia ficar pronto e não ficou, nós em 77 fomos pro Rio, aí o grupo foi pro Rio, trabalhar mais um ano lá com oficinas, preparação pra que pudesse qualificar e essas pessoas pra virem assumir. Em 77 nós viemos, lá em Curitiba... nós trabalhos... a cidade muito rica, então nós trabalhávamos na Fundação Guairá, foi... nós tivemos experiência com toda linha de teatro, do mundo inteiro, do Brasil todo, foi muito interessante, e nessa época lá em Curitiba teve dois fatos interessantes que foi um grupo espanhol que veio com Woyzeck, tava rodando as Américas, e me convidou pra ir com eles, aí eles lá em Curitiba eles ficaram sem um

ator, sem alguém do grupo, e eu fiz um trabalho com eles em Curitiba e eles me convidaram pra ir, mas eu peguei e não tive coragem de ir embora. País novo, eu tava recém-casado, então difícil né, fica mais difícil. E uma outra proposta foi pra ir pra Portugal, com um diretor que teve lá também, de Portugal, que me convidou pra ir, mas eu acabei não indo, sou um pouco medroso, então eu fico mais na terrinha mesmo. Em 76 quando nós fomos pra... 77 nós fomos pro Rio fazer lá, aí trabalhamos lá na FIFIERJ, ficamos na FIFIERJ, na Fundação... na Faculdade do Rio de Janeiro, participamos de várias montagens, de óperas, fizemos todo o trabalho justamente pra fazer essa qualificação, eles também estavam inaugurando o Teatro Municipal do Rio, nessa época inclusive eles estavam fazendo a montagem pra inauguração que era a ópera do Turandot, que era uma equipe argentina que estava fazendo esse trabalho, e nós trabalhamos com eles, fazendo toda essa parte, cada um na sua área, e participamos dessa montagem. Aí voltamos em 78 e assumimos o Teatro Goiânia. E todo esse período o Teatro Exercício sempre funcionou, então a gente vinha trabalhando, o Hugo, era... foi diretor nessa época, ele era... nessa época acho que... nós trabalhávamos no Teatro Goiânia e o Hugo foi para o Instituto Goiano de Teatro. Foi eu, Mauri, fomos 11 pro Teatro Goiânia, o Hugo ficou no Instituto Goiano de Teatro, porque ele fez a área de direção então ele fez um trabalho que era um trabalho que ia ajudar os grupos, fazer um outro trabalho. Em 78, nós ficamos no teatro Goiânia, eu fiquei de 78 a 80 trabalhando lá, eu era o responsável técnico pelo Teatro Goiânia, então na época inclusive essa equipe, neste período, foi considerada a melhor equipe técnica do Brasil, o Teatro Goiânia foi considerado assim a melhor casa onde se podia apresentar. Por que? Porque as pessoas eram bem recebidas, os artistas eram bem recebidos, então as pessoas que estavam ali eram todas envolvidas com Arte, não é o que a gente vê hoje em dia muito que essa máfia que existe nos teatros, os iluminadores, o povo aí é uma máfia, então as pessoas não tem nenhum compromisso com a Arte, então é uma falta de respeito muito grande com as pessoas e tudo isso. Naquela época não, foi considerada a melhor equipe técnica do país, a Funarte fazia um trabalho, pesquisa e foi super-interessante nessa época. E lá nós começamos a trabalhar. Aí o Teatro Exercício ficou meio parado, porque o Hugo estava fazendo esse trabalho, a gente ficou um pouco preso lá, aí nós criamos um grupo lá no Teatro Goiânia, chamava grupo Contra-Regra, pegamos todos os funcionários do teatro e montamos um espetáculo, e montamos um espetáculo, chamava grupo Contra-Regra, então participa todas as pessoas, só técnicos, só o pessoal técnico, e ficamos um tempo lá. Em 80 o Hugo, ele estava no Instituto, mas ele foi... aí ele trouxe do Teatro Goiânia eu, Mauri e a Terezinha, pro Instituto Goiano de Teatro, que era a base do Teatro Exercício, então ele solicitou que nós viéssemos pra cá porque existia um projeto e nós íamos montar espetáculos e começar a levar nos bairros, levar em todos os lugares. Era uns projetos que chamavam... me parece que é... Teatro Carroceria era um deles, a gente montava... a idéia era um caminhão, pra gente levar teatro em todos os bairros. O caminhão não saiu nós montamos uma lona e saiu, montava nas praças e começamos a apresentar. A nossa sede era ali no museu Zoroastro Artiaga, também era o lugar onde nós ensaiávamos, em cima lá tem um espaço nós ensaiávamos lá. Então ficamos ali, apresentava... todo sábado apresentava na praça Cívica, apresentamos espetáculos, geralmente nos finais de tarde quando ficava mais

fresquinha a gente ficava lá apresentando, e durante a semana a gente rodava, finais de semana a gente estava em cada bairro, fizemos todos os bairros de Goiânia, foi uma experiência interessante, levamos algumas pedradas, alguns xingamentos, mas alguns lugares teve uma receptividade muito interessante, foi muito boa. E lá do Instituto nós começamos a participar, o Hugo montou lá, o primeiro espetáculo que nós montamos foi O Prêmio, foi um texto que o Hugo escreveu que era sobre a burocracia, montamos O Prêmio e Maria Minhoca, o elenco era eu, Mauri, Terezinha e o... um menino que começou com a gente lá, que hoje ele é juiz...

E – Marco Túlio?

I – Marco Túlio, então o Marco Túlio tava chegando de Minas e fomos pra lá e começamos a montar. Nessa época começamos a fazer os festivais, começamos a viajar muito, Brasil todo, foi uma época, um período interessante. O Prêmio nós levamos a vários festivais no Brasil, Ponta Grossa, é... nós fomos numa cidade no Rio que agora não estou me lembrando o nome, São José do Rio Preto, Franca, todos eles lugares nós ganhamos prêmios com O Prêmio, com o espetáculo O Prêmio, foi um espetáculo que fez muito sucesso na época, nós ganhamos vários... em todo lugar que fomos ganhamos prêmios com ele. Depois, passados uns 2 anos, nós montamos um outro texto que o Hugo escreveu que era o Êta, Goiás, também foi... acho que foi em 83, 84, o Êta, Goiás nós viajamos o Brasil todo também, que era uma sátira política, uma época que aconteceu um milhão de coisas em Goiânia, problemas políticos aí, aí nós montamos esse espetáculo e viajamos com ele também. O Êta, Goiás também foi um espetáculo que rendeu muitos prêmios pra gente, então viajamos e todo lugar que fomos, também foi um espetáculo muito interessante. Nessa época o grupo já estava maior, então já tinha chegado a Rose Queiroz, já tinha chegado a... ai meu Deus do céu, nome eu sou um pouco difícil pra nome, nessa época tava... o Pedro Zorzetti fez com a gente, o Ademir Faleiros inclusive montou um espetáculo com a gente nessa época, então o grupo ficou maior porque a gente estava com um espetáculo que precisava de mais atores. Nessa época nós fizemos o Êta, Goiás, o... A Árvore que Andava, são projetos, todos estes espetáculos a gente fazia, inclusive nesse projeto do interior, na época também teve um projeto que se chamava Semana de Cultura que ia para os interiores, então a gente levava todos os espetáculos pra esses interiores. Viajamos Goiás todo, viajamos o Brasil todo. Em... foi parece que em 70, antes assim, quando nós... assim que... pouco tempo que nós tínhamos conhecido o Hugo, nós fizemos uma aventura que era eu, Mauri, Gotschalk Fraga, Divanir Pimenta e Hugo Zorzetti. Montamos, pegamos uma kombi que parecia mais a camicleta, porque tinha tudo nessa kombi, essa kombi tinha de tudo. Nós montávamos, puxávamos na lateral dela uma barraca e montávamos acampamentos nos campi e montávamos nossa casa, então nós viajamos o Brasil todo nessa época, antes de assumir o Teatro Goiânia, que foi nesse período que a estava esperando acontecer, nós viajamos o Brasil todo também, foi uma experiência muito interessante e foi com A Barricada, o espetáculo A Barricada, viajamos o Brasil todo com esse espetáculo, foi muito bom. Gotschalk Fraga é aquele menino do Nós do Morro, que está no Rio hoje, aí ele saiu foi pro Rio nessa época e cada um tomou seu rumo. Na década de 80 nós fizemos uma experiência maior. Nós tentamos criar uma associação, na época tava meio parado, as coisas não aconteciam, tava muito parado, e nessa época nós estávamos, ali no

Teatro Goiânia, nós tentamos conseguir ali onde era o bar do Teatro Goiânia na entrada ali pela 23, era um espaço ali que a gente estava tentando criar uma associação, juntar todas as pessoas que trabalhavam com teatro, que eram profissionais, na época não tinha nem o sindicato, para que pudesse dar esse caráter mais profissional, pra que as pessoas tivessem uma visão um pouco mais profissional, mas também as coisas... é meio difícil aqui em Goiânia, as pessoas, cada um toma o seu ruminho, ninguém quer saber, não existe um sentimento de classe, não existe essa coisa aqui, a classe, a classe não existe, existe cada um fazendo seu teatro, a sua arte, mas a classe em si ela não se reúne, não se organiza, não briga pelas coisas. Depois em 80, eu não lembro a data específica, nós alugamos o teatro da Galeria 1, que era o cinema 1, e transformamos num teatro, era o Teatro da Liberdade. Por que Teatro da Liberdade? Porque em Goiás os grupos não têm um espaço, ninguém tem espaço, então você monta espetáculo, você ensaia nas casas, você ensaia nos lugares, cada um, ou na casa ou arranja um espaçozinho, ou nos centros comunitários, não sei, você não tem um espaço. E pra você fazer uma temporada você não tem também. Você vai no Teatro Goiânia e faz um dia, vai no Cerêrê e faz um dia, é um dia, você não tem como montar uma temporada. Então a idéia era um grupo que tivesse um espaço onde pudesse fazer temporada, e não só o Teatro Exercício, mas todos os grupos da cidade pudessem fazer temporada. Era um teatro interessante, de 200 lugares, mas muito interessante. E nós ficamos com esse teatro uns 2 anos por aí. Era muito difícil, a gente pagava aluguel e era muito caro o aluguel, então nós ficamos 2 anos depois essa experiência se encerrou porque o dono do espaço resolveu alugar pra uma boate. Então o cara, na época era o Recarrê, que era aquele dono das boates no Brasil dessa época, então ele resolveu montar uma boate em Goiânia e foi lá e ofereceu 5 vezes, 10 vezes mais do que a gente pagava pelo espaço. Aí o cara não teve dúvida, tava vencendo o contrato, cancelou, não quis, todo o investimento que a gente tinha feito se perdeu na época, então nós não tivemos condições de segurar o espaço. Mas enquanto ele existiu foi muito bom, nós tínhamos lá... fizemos oficinas onde trabalhos com muita gente, onde muita gente teve oportunidade de aprender, pessoas que estão aí bem sucedidas na cidade, por exemplo, Ricardo Grillo começou a fazer iluminação com a gente lá, então ele aprendeu lá, começou a aprender lá. Pessoas que estão aí no Rio, São Paulo trabalhando, sabe, começou com a gente lá, então foi uma época muito boa, muito interessante, que a Marcela Moura, hoje ela... antes ela chamava Marcilene, a Marcilene começou com a gente lá, que é a Marcela Moura hoje. E essa experiência... Goiás é um pouco difícil, a gente vai levando, assim meio aos trancos e barrancos, porque é aquele negócio, não tem os espaços, quer dizer, ninguém em Goiás tem um espaço pra ensaiar, então essas dificuldades... isso traz muita dificuldade pra Goiânia. Em 85 por aí teve um fato triste em Goiânia, que foi... por um lado triste, por outro interessante, que foi a criação do Cerêrê. O espaço Cerêrê foi o lado interessante, o que não foi interessante foi a política que fizeram em cima do Cerêrê, quer dizer, a Secretaria pegou... tirou todas as verbas de todos os grupos, que já não tinha verba, não tinha apoio nenhum, não tinha nada, e deu pra uma pessoa pra que ela pudesse fazer do Cerêrê a sua casa, e fez a sua festa e ficou muitos anos por aqui, ficou aí uns 8 anos por aí, e todas as verbas desse período do Estado foram pra esse grupo, que era o grupo Martim Cerêrê, então aonde já não existia nenhum apoio

ficou pior, ficou pior e esse foi um período triste, porque as coisas ficaram mais difícil de você produzir, porque não tinha...espaço, o espaço, quando as pessoas acharam que o Cerêrê seria um espaço onde seria democrático ele passou a ser de um grupo, então ficou mais difícil, mas sempre assim, a gente na resistência, sempre produzindo nossos espetáculos, e sempre... foi uma época que nós montamos um espetáculo que o Hugo escreveu chamado Lições de Anonimato, que fala justamente do amador, do preconceito, das coisas, da dificuldade do teatro amador, então todos esses espetáculos foram montados nesta época. O Hugo sempre tem uma visão histórica, ele pega a situação momentânea e escreve um texto com a habilidade que ele tem, muito humorado, e a gente trabalha isso, e por isso nós temos bastante inimigos também na cidade, porque acaba tendo algumas pessoas que a gente colocava o dedo na ferida e as pessoas não gostavam muito da gente, mas isso faz parte, a gente não tem a obrigação de agradar a todas as pessoas. E esse é o trabalho que a gente vem fazendo, desde 80 também eu venho fazendo um trabalho, eu comecei a dar aula de teatro, não sou professor eu estou professor, eu não gosto de ser professor, eu gosto de ser ator, diretor, eu gosto de trabalhar com o fazer teatral, ensinar eu acho que é uma tarefa muito difícil, é até gostosa, mas pra o ator o gosto é você estar fazendo teatro, estar no palco, estar dirigindo, estar fazendo a oficina do teatro, essa construção mesmo, então isso é interessante. Desde 80 eu venho fazendo isso, to aqui no Cerêrê ainda, e devo ficar por um tempo ainda, porque sou funcionário público também, ainda faltam uns 2 anos pra aposentar, então eu vou ficando por aqui. E agora nós estamos, na década de 90 nós estamos... ah na década de 70 e 80 nós montamos também Os Advogados, é... eu teria que ter... eu não sabia muito bem o que que é... eu poderia ter trazido umas coisas que eu tenho anotado isso em casa, que a minha memória não é muito boa pra nomes e datas, mas a gente vai seguindo. Aí ultimamente nós montamos, o Hugo escreveu o Êta, Goiás 2, que foi no advento da Caixa, aquelas coisas, aquela falcatura toda aí na época do PMDB, aí nós montamos o Êta, Goiás 2, que falava de todas aquelas... era outra sátira política em outro momento falando disso. E a gente vem montando agora, montamos Cocktail na UTI depois, montamos o Inconfessável Dossiê da Intimidade, que é uma brincadeira, Humilhação...

E – Humilhação, eu assisti.

I – Humilhação que fala justamente daqueles momentos mais humilhantes, onde a pessoa já está no mais fundo das coisas, então vem trazendo todas essas coisas. Ele fez uma sátira também sobre a classe média, que é o Morreu, Mas Passa Bem, também é desse período, que é justamente uma sátira a classe média, que acabou e ainda não tem consciência que não existe mais. E agora nós estamos preparando aí uma nova retomada do Teatro Exercício, o quê nós estamos montando agora, eu estou com dois espetáculos, nós estamos remontando agora que é o Brasil Com Acento Craseado, que é uma aula de português, uma aula de português muito bem humorada, e estamos montando, vamos trabalhar também O Circo do Palhaço Gabirosca, que é do Hugo Zorzetti, e um outro espetáculo que se chama O Cândido, que é do Hugo Zorzetti também, a gente tá aí até abril a gente tá estreando ele. E, eu acho que talvez se você fizer perguntas, talvez impulsiona, ajuda na memória.

E – Ok, tá certo, bom, eu tenho algumas perguntas sim. Bom, voltando um pouquinho, quando

você estava falando da experiência que vocês tiveram com A Barricada, quando vocês viajaram e tal, o Mauri conta que teve um determinado momento onde vocês resolveram fazer uma sátira desse espetáculo e fizeram As Migrantes. Como foi essa experiência?

I – Isso nós estávamos apresentando e o Léo, Léo Jayme, aquele cantor, ele trabalhava com a gente, ele fazia portaria pra gente, o Léo, e chegou em Caldas Novas... porque A Barricada era um espetáculo proibido pra 18 anos, naquela época a censura ferrava mesmo, não tinha como, e aí o Léo chegou e falou: “Oh gente, não tem ninguém!”. Porque naquela época... Goiás é o seguinte, depois da novela, o povo sai de casa pra ver o teatro, mas depois da novela. Aí chegou o horário e tinha muito pouca gente, e tinha meninos demais na porta, aí ele falou: “Olha, eu vou encher o teatro de meninos!”. E o espetáculo era muito pesado, era um espetáculo político pesado mesmo, então não tinha como fazer. Aí o Hugo... aí nós fizemos As Migrantes que é uma brincadeira, fez uma brincadeira, aí fizemos o espetáculo, era um espetáculo muito gostoso, assim divertido e tal. Na hora que terminou o espetáculo, que acendeu as luzes e nós olhamos, tava... o teatro tava cheio de adultos, que eles vieram e foram entrando depois, tava cheio de adulto, o pessoal em pé, pegou no meio do espetáculo, aí o Hugo ficou assim sem graça, nós ficamos sem graça e falamos: “Olha gente, vocês desculpam, nós fizemos este espetáculo agora que era pras crianças, agora nós pedimos que elas se retirem pra nós fazermos realmente o espetáculo”, que era A Barricada. Rapaz, mas foi um tumulto. Menino segurando, escondendo debaixo de cadeira, segurando e gritando: “Seus filhos da puta, devolve o dinheiro da gente!”. E foi aquele constrangimento, aí conseguimos tirar os meninos e começamos a apresentar o espetáculo, e eles ficavam na porta batendo, gritando. E terminou o espetáculo nós tivemos que sair correndo porque os meninos queriam bater na gente na cidade porque se sentiram enganados, mas fizeram o espetáculo para eles, só que eles queriam ver o outro que era proibido.

E – O elenco de A Barricada, quem era?

I – A Barricada teve três elencos. Ela teve três montagens. A primeira era o Hugo, o Gotschalk, e o... esqueci o nome do outro ator. Na segunda vez era ao Hugo, Mauri e o Gutty, eu e Divanir, quando nós viajamos. Depois o outro foi eu, Mauri e o Ademir Faleiros. O Marco Túlio não participou de A Barricada. Ele participou de Êta, Goiás, O Prêmio, ele fez uma montagem de O Prêmio, fez Maria Minhoca, fez Os Advogados, fez vários espetáculos, mas em A Barricada ele não estava não. A Barricada teve muitos casos interessantes nessas viagens né, muitos casos muito interessantes que acho que o Hugo conta naquele...

E – Crônicas de Camarim, Conversa de Camarim?

I – Conversa de Camarim que ele conta algumas coisas lá.

E – Bom, segundo o Nilton Rodrigues, na época que vocês estava no IGT, ensaiando lá no Zoroastro Artiaga, foi uma das épocas mais rica em termos de produção, vocês chegavam a apresentar 6 espetáculos por ano.

I – É!

E – Por exemplo, você citou Os Advogados, que também era um espetáculo que, se eu não me engano, estava envolvido o pessoal do grupo de Teatro Universitário...

I – Tava, o pessoal do Universitário!

E – E o Hugo também... vocês ensaiavam no mesmo espaço e montavam espetáculos em conjunto também?

I – Montávamos juntos... a gente trabalho com o Teatro Universitário, em conjunto nós fizemos uns 3 ou 4 espetáculos, então a gente ensaiava lá, porque o Hugo também trabalhava com o Teatro Universitário, então foi uma época muito interessante. Na década de 80 a gente trabalhava uma média de 6 mesmo, uma média de 6 espetáculos por ano. Porque a gente fazia, era esse trabalho que a gente estava fazendo, fez a Terça Popular, que nós criamos o projeto, então a idéia era o seguinte: jogar teatro em Goiânia pra fazer as pessoas gostarem de teatro, sabe, criar platéia. Então na época foi muito interessante. Tinha vários projetos, esse projeto Teatro Carroceria, tinha o Projeto Teatro Maomé, se o povo não vai ao teatro o teatro vai ao povo, a montanha... então foi esses trabalhos que nós fizemos nessa época, então realmente foi uma época muito produtiva.

E – Você sabe precisar mais algum espetáculo? Por exemplo, você citou Os Advogados, eu me lembro do Nilton citando, não sei se foi exatamente nesta época, O Botequim do Guarnieri, por exemplo.

I – Fizemos o Botequim, fizemos, foi nessa época. Eram tantos espetáculos que a gente fazia, que igual eu falei, se eu não pegar as anotações, fica difícil pra mim, porque nesse período... nesse período de Teatro Exercício a gente deve ter montado em torno de 50 espetáculos.

E – Num período de 3, 4 anos?

I – Não, período assim, até...

E – Ah, você fala a trajetória toda?

I – É, porque na década de 80 e 90... [para me cumprimentar o Delgado, diretor de teatro] Opa! Foi um período que nós trabalhamos mais, mas depois continuamos a fazer, mas nesse período de 80 e 90 foi um período que o Teatro Exercício produziu muito, mas muito mesmo.

[Delgado interfere] – Junto com o Teatro Universitário, né?

I – É!

E – Ah... sim, por exemplo, igual, esses dois espetáculos, você lembra alguma coisa das montagens, tanto de Os Advogados quanto de O Botequim, pra gente ficar nesses dois que você está lembrando melhor?

I – Olha, O Botequim... foi um espetáculo que nós fizemos, O Botequim nós fizemos só Goiânia, fizemos Goiânia, Teatro Goiânia, que era um projeto que a gente trabalhou muito na Terça Popular...

E – O Nilton Rodrigues fala que tinha um cenário muito grande, que deu muito trabalho pra fazer, e vocês puderem ficar pouco tempo em cartaz e depois não puderam levar a peça pra outros locais.

I – É, O Botequim, ele... o cenário é meu de O Botequim, eu fiz um cenário onde ele tinha 3 espaços, tinha 3 ambientes grandes, tinha uma escadaria enorme que cobria o fundo todinho do palco ali do Teatro Goiânia, então foi um... espetáculo muito grande, porque ele tinha cena em vários níveis, então essa foi uma das dificuldades pra viajar com O Botequim, o cenário era muito pesado, não tinha como levá-lo, então nós ficamos em Goiânia, fizemos em Goiânia várias

apresentações, mas só Goiânia, só Teatro Goiânia mesmo. Os Advogados foi um trabalho que nós fizemos junto com o Teatro Universitário, então esse é um trabalho que nós também só fizemos Goiânia, não fizemos... não viajamos com Os Advogados não. Foi... esses dois trabalhos foi mais Goiânia, fizemos muitas apresentações em Goiânia mas, sabe, não foi possível viajar com eles. Os Advogados também tinha um cenário grande, porque era uma praça onde tinham várias casarões que iam aparecendo, então era necessário um cenário e foi difícil viajar com ele.

E – Bom, sobre o espetáculo O Prêmio, do Hugo, é um espetáculo que, pelo que já me foi contado também em outras entrevistas, fala muito da questão da burocracia, principalmente do funcionalismo público, como é difícil você conseguir alguma coisa tratando-se com esse sistema burocrático mesmo que funciona o poder brasileiro, essa burocracia do funcionalismo.

I – Falam e falam de acabar com a burocracia, e não se acaba com a burocracia. Na época era o Beltrão, ministro Beltrão, surgiu um slogan que ia acabar com a burocracia no Brasil, e isso não acontecia. Então o Hugo faz uma brincadeira de um cara que ganha um prêmio na loteria, mas ele ganha... a estória é que ele vende uma bicicleta pro cunhado e recebe um bilhete como pagamento, ele fica com tanta raiva, que ele se sente tão idiota que ele cola o bilhete na porta, e fala: “Isso aqui é pra mim nunca mais esquecer que eu sou um idiota!”. E dá primeiro prêmio. Aí ele tenta arrancar ao bilhete, o bilhete começa a rasgar, ele cata a porta e vai pra loteria. Agora, a loteria não paga porque o bilhete está colado. Então ele gasta todo o dinheiro do prêmio atrás de burocracia, de carimbo, disso, daquilo, pra receber o prêmio. Quando ele recebe o prêmio ele perde até a porta, ele perde todo o prêmio e ainda perde a porta dele então fala essa sátira mesmo que na época o ministro Beltrão dizia que ia acabar com a burocracia no Brasil.

E – E eu acho interessante porque assim, de certa forma vocês também eram funcionários públicos...

I – Éramos.

E – Mas por serem funcionários públicos, mas atores, artistas, eu acho que vocês acabavam sendo um pouco estranhos no ninho, porque vocês não estavam habituados a toda burocracia. É um pouco também uma crítica a isso, a vocês estarem dentro de um sistema, mas ao mesmo tempo se sentirem estranhos a ele?

I – Porque o seguinte, a gente queria... tinha muitos projetos e não era possível até realizá-los. Inclusive houve na época de O Prêmio, houve... foi na época de O Prêmio e do Êta, Goiás, houve um incidente que um secretário, nós estávamos apresentando, e fazia uma sátira justamente a isso, fazia uma sátira ao departamento da secretaria de cultura na época. E que o secretário, foi ele e a esposa, saíram xingando de dentro do teatro, foi um escândalo, invadiu nosso departamento, arreventou coisas, estragou cartaz nosso, rasgou, virou uma bagunça, justamente porque se sentiu ofendido, porque nós enquanto funcionários estávamos criticando o próprio sistema. [Pausa] Esse secretário era o Álvaro Catelan na época, então essas coisas acontecem...

E – É, a carapuça serviu, né...

I – É, então... mas a gente não estava criticando o secretário, nós estávamos criticando o sistema, que existe né... mas isso acontece.

E – É, isso é uma coisa também me parece que muito presente nas peças que o Hugo escreve

que são personagens tipo, que ele tenta, num personagem, refletir todo um problema que está muito além de um caso específico.

I – É.

E – Parece que ele consegue, em um personagem, que todas as pessoas que estejam assistindo a peça e vendo aquele personagem se lembrarem de alguém que já os atendeu ou com que ele teve uma relação que remete àquele personagem que ele está em cena.

I –É, infelizmente o funcionalismo público ele tem... não são todos, mas uma grande maioria, atende mal. Então, parece... porque depois que acabaram com o concurso público, então é pior, porque as pessoas são colocadas por políticos, são cargos políticos, e as pessoas são despreparadas, porque ela fica 4 anos e substitui a pessoa. Então quando ela está preparada para o cargo ela geralmente é substituída, porque outro político entra e demite essa pessoa e contrata outra, porque eles têm compromisso de campanha, então isso é um trabalho que atrapalha muito nos órgãos públicos. E pra mim, é o seguinte, eu acho que o Hugo, sem sombra de dúvida, é o maior comediógrafo desse país, entendeu, eu acho uma pena que o Brasil não tenha descoberto o Hugo como ele merece. O Hugo ele é mais conhecido fora de Goiás do que em Goiás, então o Hugo é muito conhecido, o Hugo já foi tese na USP, já foi tese em vários lugares, tese de mestrado, de doutorado e tal, o trabalho do Hugo Zorzetti. E em Goiás as pessoas, conhecem, mas parece que não conhecem, então aqui as coisas são diferentes. Ele é o maior comediógrafo vivo desse país, sem sombra de dúvida. O Hugo, ele pega situações simples e transforma num grande texto, sabe, com uma habilidade que é fantástica, com os textos, os espetáculos que ele monta, é uma coisa fantástica, quer dizer, ele pega coisas simples e comuns. A coisa da burocracia, um bilhete, não teve nenhum festival que nós fomos que nós não ganhamos... o mínimo foi 5 prêmios por festival com esse espetáculo. O Éta, Goiás também foi... todos que nós participamos não teve um festival que nós não trouxemos pelo menos 3 prêmios. Ele pega do nada, ele tem um texto que nós pretendemos até montar esse ano, já tentamos 3 vezes e não conseguimos levar ele pra cena, que é A Ópera Cínica, que fala do prego, das coisas do... desse metier que acontece na cidade, onde as pessoas... todo mundo vai comprar no camelódromo, mas ninguém fala, todo mundo vai, e é um espetáculo fantástico, fantástico. Então esse ano a gente deve levar ele pra cena também. Ele pega essa simplicidade e leva isso. Eu acho que esse foi o grande trunfo do Teatro Exercício, por conta, a disposição, que pegava e escrevia para os seus atores, tinha um elenco bom, um elenco realmente muito bom, pessoas dispostas a trabalhar, a se doar a pesquisa e tudo, então realmente eu acho que esse foi o trunfo do Teatro Exercício.

E – E assim, sobre essa questão do Hugo realmente conseguir observar coisas do cotidiano e conseguir transmitir pra cena com muita propriedade, vocês também, enquanto atores do grupo, também trabalhavam nesse viés, no sentido de observar tipos e se inspirar nesses tipos locais aqui de Goiânia pra conseguir levar pra cena?

I – Olha, a gente pesquisava muito, então a gente, todos esses espetáculos a gente levava sim. Então cada um tinha uma forma... porque a gente... quem é que não é do interior aqui? Então cada um tem um pézinho aqui, outro ali, então a gente vai trazendo essas experiências e ia

compondo com ele, compondo com os personagens que ele criava, então a gente trazia essa carga, essa bagagem, essa experiência que a gente tinha e compunha com ele dentro desse trabalho que era... sempre foi muito interessante pra gente, muito gostoso de fazer.

E – É, outra coisa também que chama muito a atenção no grupo de Teatro Exercício, na experiência do Hugo e parece que essa experiência também vai passando pra todos os participantes do grupo de Teatro Exercício, é a questão de acabarem se tornando sempre formados, sempre de uma certa forma tem um lado pedagógico.

I – É.

E – E esse nome, Teatro Exercício, é uma coisa que remete um pouco a isso, porque Teatro Exercício, exercício é uma coisa de escola, assim, de formação, de educação, e parece que sempre ao longo da trajetória do grupo de Teatro Exercício vocês formavam elencos, as pessoas saíam, e formavam novos elencos... fale um pouco disso.

I – Olha, gente... isso é um fato, realmente, viu. Nós sempre que... o Teatro Exercício sempre foi um grupo que trabalhou com oficinas, aonde a gente levava espetáculos, a gente sempre procurava ajudar grupos, pessoas que estavam interessadas com o teatro, não só atores, mas professores, formadores, pessoas que estavam interessadas, a gente fazia muito oficinas, fizemos muito isso. Então o teatro... desde... quando começou isso mesmo foi... na década de 70 nós já começamos, que o Hugo estava na Universidade, na Pró-Reitoria de Extensão inclusive, e que a gente ia, viajava com ele pra Goiás inteiro aí fazendo oficinas, trabalhando com grupos, e depois todos nós fizemos. Aí no Instituto Goiano de Teatro também, tinha uma das funções do Instituto era essa, dar apoio aos grupos, e nós trabalhávamos lá, era eu, Mauri, Terezinha, o Hugo, então uma das atividades do Instituto era justamente isso, trabalhar com os grupos, aqueles que eram interessados, a gente ia, trabalhava, ia nas cidades, nas regiões, reunia os grupos e trabalhava. Depois, a partir de 88 eu fiquei fixo no Cerêê, que aí criaram a oficina aqui, eu vim pra cá, eu e o Mauri, e foi na época que o Hugo saiu do Estado e foi pra Universidade, então nós separamos, ele deixou o Estado e foi pra Universidade, e nós continuamos a trabalhar juntos no Teatro Exercício, mas como funcionários, nós estávamos no Estado e ele lá. Então ele foi pra Universidade, depois foi criar o curso de Artes Cênicas, depois que ele criou o curso, ele foi um dos responsáveis por esse curso. E nós, eu e o Mauri, junto com o Pedro Zorzetti, junto com o Bandola, todos, viemos trabalhar aqui que era a oficina de teatro do Martim Cerêê, nós viemos e demos continuidade nesse processo de formação de grupos, não de grupos, é de pessoas, onde se a pessoa quer fazer uma experiência, mesmo que não queiram ser atores, mas se querem fazer uma experiência do fazer teatral, da... sempre nós trabalhamos com isso, é um fato que a gente vem fazendo desde a década de 70.

E – E também sobre essa...

I – E muitos dos grupos que existem em Goiânia, muitos desses que estão... sabe...

E – Saíram do Exercício.

I – Passaram pelo Teatro Exercício, grupos que estão aí trabalhando, e... viajando pro Brasil todo, a maioria deles passaram pelo Teatro Exercício.

E – Pegando um pouco também esse viés educacional, o Hugo, ele era professor de português,

de língua portuguesa...

I – Ele é.

E – E parece que isso é uma coisa também muito presente nos espetáculos dele, que é essa crítica a... não necessariamente a língua portuguesa, mas...

I – Ao descuido!

E – Aos descuido com a língua portuguesa e as situações que isso pode provocar.

I – É!

E – A falta de... digamos assim, de sapiência pra se usar a língua, como ela pode provocar várias confusões, quiprocós.

I – É, porque a língua portuguesa ela é muito rica né, mas é muito complicada. Então uma mudançazinha, uma vírgula fora de lugar dá um sentido diferente, muda tudo, e o Hugo trabalha muito bem essas coisas, então nos textos dele tem sempre... vários sentidos, ele brinca muito com essa coisa, do descuido que nós temos... esse espetáculo que nós estamos montando, Brasil Com Acento Craseado, fala justamente isso. Então são vários quadros e começa com o rei de Portugal convidando Cabral pra descobrir o Brasil. Só que ele quer que Cabral traga um pessoal que fale bem a língua portuguesa porque ele não quer... e começa a desfilar alguns quadros falando o que ele não quer que aconteça. Então vem acontecendo casos assim de políticos que não sabem falar, que falam aqueles discursos mais absurdos, de pessoas que se encontram num ambiente, começam a falar e dá outro sentido, cria um tumulto, muito hilário, muito interessante, então, ele... o Hugo, ele tem uma coisa que é só dele mesmo, uma forma dele trabalhar com essas situações simples e que nos leva assim a uma coisa muito deliciosa de fazer e é só dele mesmo.

E – E um pouco assim em relação a vocês dentro da cidade, você falou do espaço que vocês usavam mais pra ensaiar que era o Zoroastro Artiaga, tinha algum outro espaço de ensaio?

I – Olha, cada época, cada montagem, tem que se procurar um espaço. Nós já ensaiamos em salão paroquial, lá na Vila Nova, naquele salão da igreja da Vila Nova, já ensaiamos lá, na época que a gente estava montando Êta, Goiás. Então já ensaiamos no Martim Cerêrê, já ensaiamos no Artiaga, lá no Teatro da Liberdade, já ensaiamos na casa do Hugo, nas casas, na casa do Augusto, na casa do Marco Túlio, então nas casas e lugares, então cada montagem, cada época, a gente tem que procurar um espaço pra ensaiar. E agora nós estamos, esse espetáculo que nós estamos montando, nós estamos ensaiando num espaço que está se criando aqui perto da casa do índio que se chama Mão de Muleca. Nós estamos lá agora fazendo esse trabalho e ensaiando lá. Nós já ensaiamos no CEPE também, então o espaço é aonde é possível, então a gente já andou por essa cidade muito, já alugamos espaço pra ensaiar, então é assim, porque é igual eu te falei, não existe em Goiânia, agora que parece estão criando alguns espaços como o SETE né, que tem uma forma de espaço pra que você possa ensaiar, mas é muito difícil. Então todo mundo que vai produzir tem que arranjar um cantinho de favor pra fazer.

E – E um pouco assim da vida boemia do grupo na cidade, lugares que vocês se costumavam freqüentar pra conversar, pra fazer um happy hour.

I – O Teatro Exercício é um grupo um pouco diferente, é um grupo mais de caretões, entendeu.

E – Foi uma coisa que o Mauri falou, que durante a época do IGT vocês trabalhavam muito e nem tinham tempo pra isso.

I – Então as pessoas... o pessoal do Teatro Exercício não é de beber, sabe, alguns... agora nem ninguém nem isso está fazendo mais. Mas quando saía às vezes era um barzinho perto de onde estava ensaiando mesmo, pra sentar um pouquinho, conversar, tomar um guaraná, ou quem tomava uma cervejinha ou outra, mas nunca foi de... o Teatro Exercício nunca foi de fazer assim, tanto que a gente chegava nos festivais, todos aqueles grupos, todo cheios de tipos, as pessoas lá, chegava um grupo tão normal, que eles falavam: “É esse que é o grupo?”, então não acreditavam que seria um grupo de teatro. Pessoas normais, sem extravagância no vestir, sem nada, e que as pessoas achavam que tinha que ser diferente. E a gente, a diferença nossa era em cima do palco, então o trabalho nosso, a diferença é no palco, os atores, a pessoa não interessa. Aí as pessoas, como, em muitos lugares a gente chegava as pessoas ficavam: “É esse que é o grupo?”, porque às vezes a gente vinha, corria notícia de festivais que a gente tinha passado, tinha ganhado muitos prêmios, os caras ficavam: “Ah, cadê, cadê, quem é o Hugo?” aí se esperava o Hugo, aquele cara diferente, cheio de... aí chegava um cara comum, branquinho, cara quietinho, caladinho, quietinho. Então essa era... a diferença era ser normal, então essa era a diferença do Teatro Exercício.

E – A relação de vocês com a cidade então fica muito ligada aos espaços onde vocês se encontravam pra ensaiar...

I – Pra ensaiar!

E – ...e pra apresentar, ou seja, espaços de trabalho mesmo, né?

I – De trabalho! O grupo de Teatro Exercício não foi um grupo muito de noite não. Saía, às vezes, saía tarde do ensaio e ia pra uma pizzaria comer alguma coisa, cada um pra casa, então um grupo muito quietinho, quase que religioso.

E – Bacana IIsinho! Muito obrigado pela entrevista, pelo depoimento!

I – Se você depois... posso pegar alguma coisa assim, se você quiser, mas data, eu tenho que achar que lá, eu devo ter anotado, mas lembrança, eu sou terrível pra lembrar!

E – Tá jóia, eu vou querer sim, obrigado!

I – Tá? Então falou!

FIM

Transcrição da entrevista em áudio com Jaci Siqueira

20/03/2007

E = Falas do Entrevistador

J = Falas de Jaci

[...] = Informações adicionais acrescentadas pelo entrevistador no momento da transcrição.

... = Gaguejos, erros ou repetições por parte do entrevistado suprimidas da transcrição para melhor compreensão do fluxo narrativo.

E – Pesquisa histórica, projeto A Palavra e o Ato: Memórias Teatrais em Goiânia, entrevista com o senhor Jaci Siqueira, escritor com uma vasta obra, dramaturgo, contista, poeta, vai falar pra gente da experiência que ele teve com o grupo de Teatro Exercício, acompanhando sempre esse grupo, como espectador e de certa forma também como produtor desse grupo, e a experiência posterior que ele teve juntamente com o Hugo Zorzetti e o grupo de Teatro Exercício do Teatro da Liberdade. Então, boa tarde, senhor Jaci, pode começar seu depoimento!

J – Boa tarde! Olha o meu encontro com o grupo Exercício se deu na antiga fundação cultural de Goiás que eu era presidente no Governo do Ari Valadão. O Hugo de vez em quando mandava uns bilhetes pra mim provocando, cheio de ironia, até que um dia eu chamei ele e falei se ele queria fazer alguma coisa no teatro e que eu daria as condições, que ele fizesse o favor de deixar as ironias de lado, e que fossemos fazer o que ele quisesse fazer. Nesse... ele pediu as pessoas que estavam disponíveis, eu reuni as pessoas e entreguei pra ele, inclusive tem como responsável pelo setor a Thais Mioto, que é esposa do Hugo, e ele então desenvolveu uma peça que foi O Prêmio, muito interessante, uma comédia muito interessante, e aí então o grupo entrou em funcionamento, apresentou-se no Teatro Goiânia. Nessa época surgiu várias idéias, quase todas do próprio Hugo Zorzetti, como o Teatro Carroceria, que seria um palco em cima de uma carroceria de caminhão. Eu tomei todas as providências, no momento de comprar o truck eu dependia de autorização governamental, o Governador Ari Valadão não concedeu e não pude fazer então. Aí fizemos um palco móvel, que era mais um tablado coberto de lona e estrutura com cano galvanizado, e isso permitiu apresentação do teatro, de colocar um palco em praça pública e apresentação de peças teatrais aí. O que era, sobretudo, encantador pra mim ver isso era ver os meninos de 13, 12, 14 anos sentados numa cadeira e prestando atenção no que estava acontecendo no palco. Mandei tirar fotografia, levei pro Governador e mesmo assim não sensibilizou. Eu esperava que... eu fiquei até o final do Governo, saí junto com o Governador Ari Valadão, esperava que dessem conseqüência, entretanto não deu. Mas acho que isso serviu pra firmar o grupo Exercício, tanto é que o Hugo continuou, apresentou várias peças e tudo, e até hoje o Iلسinho Araújo continua trabalhando com o grupo. Essa foi a minha experiência com esse grupo e com essas pessoas, como o Iلسon Araújo, o Hugo Zorzetti em primeiro lugar, a Thais Mioto, são duas pessoas encantadoras, o Iلسon Araújo de uma dedicação incrível. O Mauri... esqueci o sobrenome dele...

E – Mauri de Castro.

J – De Castro, ele é até da minha terra, Pires do Rio. A Terezinha. De qualquer forma então foi uma experiência muito importante e mais tarde, eu já estando separado, tinha terminado o casamento, encontro com a escritora Zina Breu, já falecida, que era casada com o escritor Paulo Breu, foi quando ela me perguntou se eu tivesse um cinema na mão, fechado, com poltrona, com tudo, o que eu faria. Eu disse: “Faria um teatro”. Então o casal ofereceu a oportunidade de exprobrar por um certo tempo o cinema da Galeria 1, e lá então nós montamos, por sugestão até

do Hugo, o Teatro da Liberdade, que deveria ser um teatro que abrigasse todas as variações possíveis de manifestações teatrais, de artes cênicas em geral, mas... o povo de um modo geral respondeu, mas os proprietários, como eles tinham uma questão com o antigo dono do cinema de ordem judicial, tava na justiça, e a própria Zina faleceu que era nossa protetora, o outro irmão do Paulo não se entendia, a ex-cunhada do Paulo também tinha... pertencia parte da sala e tudo, e com isso veio o desanimo, nós tivemos que fechar, como foi fechado, infelizmente isso que aconteceu. Então de um modo geral é isso aí.

E – Assim, o senhor acompanhou as montagens do grupo Exercício, algumas montagens que o senhor assistiu, o senhor se lembraria?

J – Acompanhei, como O Prêmio, assisti lá no Teatro da Liberdade. Eles apresentaram uma outra peça que o Hugo escreveu, mas eu não me lembro o nome. Depois mais tarde eles conseguiram encostar junto com a Aliança Francesa e novamente uma outra peça. E depois a gente vai distanciando, porque cada vez mais... parece que o Mauri foi pro Tocantins, a Terezinha foi pro Paraná, o Hugo começou a viajar pro interior pra dar cursos de teatro, o Ilsinho parece que ficou meio sozinho, meio perdido por aí, mas sei que ele continuou batalhando com o teatro. Então todas as peças, os nomes das peças eu não me lembro, mas sei que eles apresentaram, depois que eu saí da fundação cultural, que o grupo foi se afastando de mim depois do fechamento do Teatro da Liberdade, eles fizeram umas 4 ou 5 peças ainda. Mas o nome não sei, o Hugo deve saber, deverá te informar.

E – E o senhor se lembra assim alguma coisa sobre a temática dessas peças, o quê que o Hugo costumava falar nas peças dele?

J – Geralmente, o Hugo geralmente gosta de fazer comédia de costumes, são coisas assim alegres. Por exemplo, O Prêmio, um sujeito que compra um bilhete da loteria e resolve pregar esse bilhete numa porta, o bilhete dá, sai o resultado, ele ganhou o prêmio, então ele tira a porta e vai pra Leg, então pra você ver que ele tá localizando bem no contexto goianiense, no Estado de Goiás e goianiense, e vai e... pra receber o prêmio e é uma complicação enorme, uma coisa inusitada. O bilhete precisa constar no processo de pagamento, mas como é que tira? Tirar daquela porta lá! E o Mauri, Mauri de Castro fez um trabalho muito bom, mas muito interessante, a gente riu bastante. E outras a gente sempre estava, enquanto ele estava mais ligado com a fundação cultural, muitos dos personagens eram funcionários da fundação.

E – Mesmo?

J - Mesmo, pegava os funcionários da fundação, os nomes, a gente chegava lá e imediatamente identificava quem era. E era isso aí, o Hugo sempre deu preferências a comédia de costumes, e através disso ele faz uma crítica da sociedade, a crítica aos políticos, ao comportamento dos políticos, as mulheres dos políticos, etc e por aí.

E – E quando ele pega esses funcionários e transporta pra cena, assim, ele mudava os nomes, né?

J – Não, por exemplo, teve uma referência, por exemplo, que falou no Jaci, e todo mundo sabia que era eu.

E – Diretamente?

J – Teve uma outra referência que fala na Mara, que seria a Doutora Mara Pulpo, que é folclorista, hoje... eu não sei, acho que ela fez um outro curso. Então imediatamente a gente identificava quem que era, com a maior facilidade. Ou então, a Marilza, ou dona Marilza, a Meire, então eram personagens que estavam ali.

E – Que eram às vezes colegas de trabalho mesmo?

J – Colegas de trabalho.

E – E ele colocava assim num sentido de fazer uma brincadeira, uma pequena crítica num certo sentido?

J – Uma brincadeira, é, ou a pessoa fazendo uma crítica a alguma coisa.

E – Ah, entendo.

J – Um comentário, alguma coisa.

E – Às vezes se usava da voz da pessoa, num certo sentido, transportando ela como personagem pra...

J – Quando ele queria me cutucar o personagem cutucava a mim. Agora todo mundo sabia que era direto, especialmente os funcionários da fundação sabiam que ele estava fazendo aquilo contra mim, não tinha isso.

E – E no Teatro da Liberdade, fala um pouco mais assim, como que eram as produções do Teatro da Liberdade, conseguiu-se montar muitos espetáculos lá?

J – Não, não foram muitos. O problema é que havia uma confusão entre o que é uma fundação e o que é Governo. Então o que havia, nós tínhamos muitas despesas e pouca receita. Eu tive um prejuízo enorme, de ter que vender imóvel rural pra saldar as dívidas da fundação. E quando a Denise Stoklos, por exemplo, esteve aqui, nós esquecemos de estabelecer uma relação entre o custo do espetáculo e a receita da bilheteria. E como ela ainda não era muito conhecida, porque ela ficou mais conhecida depois que passou por Goiânia, a receita não cobriu as despesas, eu tive que sacar dos meus proventos pra completar o espetáculo. Então houve toda uma inexperiência, e o Hugo achava que pelo fato de ser fundação poderia ser semelhante ao Governo, poderia dar tudo, e não é assim. Quando nós vimos que não tinha solução e resolvemos encerrar o assunto, ele reconheceu que quem tinha razão era eu. Por exemplo, o espetáculo que montou com o pessoal dele, o Teatro Exercício, a fundação não recebeu um tostão, mas utilizaram energia elétrica, água, o espaço todo, a limpeza, tudo, tudo, tudo da fundação que nós havíamos criado, FACE.

E – FACE.

J – E infelizmente nós não tivemos receitas. Por que? Porque eles entenderam que deveriam partir entre eles mesmos. Isso um grupo pode fazer quando ele está ocupando um espaço do Estado e o Estado pode cobrir essa despesa. Mas quando é privado é impossível, se fizer tá morto, e foi o que aconteceu.

E – O senhor diria então que talvez faltou um pouco de tino empresarial mesmo pra fazer dar certo?

J – Sem dúvida, sem dúvida. Olha, não tem... esse negócio de falar que é cultura e que tem que ser de graça que precisa pro povão, isso é conversa fiada. Porque pra você montar um

espetáculo custa dinheiro, você tem que ter dinheiro. Pra você botar um livro na livraria você tem que ter dinheiro, tem que pôr. Da mesma forma que pra você botar arroz no supermercado que você possa comprar, tem que ter dinheiro. E não se iluda, porque se você não tiver da sua atividade o rendimento necessário você não sobrevive, isso é lei de mercado, não tem jeito de você escapar. Então o sujeito chega e fala: “Ah, mas eu não concordo que o meu livro seja tratado como um quilo de carne!”. Mas na verdade é! Não tem jeito, é impossível, você não escapa dessa realidade. Se você quer, você pode falar “eu vou fazer” e ter a idéia do melhor filme do mundo, de ganhar todos os prêmios do mundo inteiro, mas se você não tiver o dinheiro pra pagar todas as despesas, você não vai se realizar, então virou só uma idéia. Se você pegar esse dinheiro vai ser o dinheiro de alguém, seu ou de qualquer outra pessoa, e você vai ter que repor isso, se for seu você quer o retorno, você não quer ficar no prejuízo. Consequentemente uma peça teatral é a mesma coisa. Se você quer montar sua peça teatral, se você quer você tem que saber que o ator, a atriz, o diretor, o iluminador, o bilheteiro, o porteiro, o faxineiro, todos eles tem que ganhar. E se você não faz com que sua peça não renda o dinheiro pra cobrir todas as suas despesas, você não fica em cartaz nem 2 dias. Concorda?

E – É verdade.

J – É isso aí.

E – E assim, além da questão de ser um espaço pra apresentações do grupo de Teatro Exercício, e de também abrir espaço para outros grupos estarem apresentando, isso acontecia né, no Teatro da Liberdade?

J – Unrum!

E – Acontecia mais alguma coisa, como por exemplo, cursos, a fundação dava cursos de teatro?

J – Olha, teve um curso, que eu esqueci aquela atriz, o nome da atriz, ela inclusive queixou-se do público em Goiânia, ela foi lá dar um curso. Eu falei com ela que naquele momento que eles tinham chegado havia uma dificuldade porque havia outras atrações e nós, não acostumados a muitas atrações, às vezes temos que correr atrás de 4, 5 simultaneamente, uma fica sacrificada. E foi o grupo de teatro dela do Rio, ela é global, eu esqueci o nome dela, ela falo que não, que isso não influenciaria no grupo dela, porque ela sabia da qualidade. Ela sabia da qualidade, mas o público goianiense não sabia, e há uma diferença fundamental aí. E ela quis me dar uma cutucada, e não percebeu que estava falando uma bobagem, que eu conhecia o público daqui, que ela não conhecia. Então foi... agora, deu curso também, mas às vezes era meio difícil exatamente por isso, não... o Hugo sempre estava treinando outras pessoas, pra incluir no grupo Exercício, sempre estava tentando captar novos atores e etc, isso ele fez sempre, mas quanto a curso eu tenho a impressão que nós não tentamos a não ser dessa atriz, atriz global.

E – Era mais no sentido dos ensaios que atores novos iam chegando, ensaiando dentro do grupo Exercício, pra se firmar enquanto atores e fazer parte do grupo então?

J – Exato, exato, por aí mesmo.

E – O senhor estava falando da questão do público, como que era o público no Teatro da Liberdade, as peças tinham um público bom?

J – Tinham um público razoável. Eu diria que num status... eu não lembro quantas poltronas

tinham, mas acho que quase 300 poltronas, as apresentações que foram feitas cobriam mais da metade da sala, tinha 300. O Hugo, por exemplo, conseguia lotar o teatro. Ele sempre conseguia.

E – Bom, senhor Jaci, ok. Eu acho que contribuiu bastante a sua entrevista, gostaria de agradecer o senhor, a disponibilidade de estar me recebendo aqui na casa do senhor, muito obrigado!

J – Precisando, estou sempre as ordens!

E – Tá jóia, obrigado!

FIM