Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro Centro de Letras e Artes
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas
Curso de Doutorado
Linha de Pesquisa História e Historiografia do Teatro e das Artes (HTA)

CAMILA FREITAS SANTOS

HUGO ZORZETTI E O TEATRO EXERCÍCIO: escrita e encenação de peças teatrais cômicas

RIO DE JANEIRO

2025

Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro Centro de Letras e Artes
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas
Curso de Doutorado
Linha de Pesquisa História e Historiografia do Teatro e das Artes (HTA)

CAMILA FREITAS SANTOS

HUGO ZORZETTI E O TEATRO EXERCÍCIO: escrita e encenação de peças teatrais cômicas

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas, na Linha de Pesquisa História e Historiografia do Teatro e das Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti)

RIO DE JANEIRO

2025

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

S237 Santos, Camila Freitas
Hugo Zorzetti e o Teatro Exercício: escrita e encenação de peças teatrais cômicas / Camila Freitas Santos. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.
263

Orientador: Maria de Lourdes Rabetti.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2025.

1. Hugo Zorzetti. 2. Comédia. 3. Teatro brasileiro. I. Rabetti, Maria de Lourdes , orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/CLA

TESE DE DOUTORADO

HUGO ZORZETTI E O TEATRO EXERCICIO: ESCRITA E ENCENAÇÃO DE PEÇAS TEATRAIS CÔMICAS

POR

CAMILA FREITAS SANTOS

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
gov.br MARIA DE LOURDES RABETTI
Data: 18/02/2025 15:28:02-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Maria de Lourdes Rabetti
Presidente e orientadora

Documento assinado digitalmente
gov.br KARINE RAMALDES VIEIRA
Data: 18/02/2025 18:34:29-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Karine Ramaldes Vieira (UFG)

Documento assinado digitalmente
gov.br ALBERTO FERREIRA DA ROCHA JUNIOR
Data: 19/02/2025 14:05:27-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Junior (UFSJ)

Documento assinado digitalmente
gov.br ANGELA DE CASTRO REIS
Data: 19/02/2025 14:15:44-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Angela de Castro Reis (UNIRIO)

Documento assinado digitalmente
gov.br PAULO RICARDO MERISIO
Data: 20/02/2025 10:22:31-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Paulo Ricardo Merísio (PPGAC/UNIRIO)

A Banca considerou a Tese: **APROVADA**

Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 2025

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Arminda e Divino, e irmã, Débora, pelo incentivo, apoio e celebração de cada conquista no período de pesquisa.

Ao meu amor, Vitor Hugo, por partilhar das minhas dores, alegrias e perdas nesse percurso e pelo apoio diário que me dedicou ao longo desses quatro anos.

Às amigas e aos amigos que me escutaram, se interessam e me acolheram em diversos momentos.

A Thais Vasconcelos, amiga que o doutorado me trouxe, com quem compartilhei ideias, angústias, distâncias, encontros, segredos, medos e, sobretudo, imensa coragem.

A Walquiria Batista, professora e amiga, pelo incentivo nos estudos sobre a história do teatro em Goiás desde a época da graduação; pela indicação do tema da minha pesquisa de doutorado e pelas observações cuidadosas ao longo deste estudo.

A todos os membros e ex-membros do Teatro Exercício com quem conversei pelos corredores dos teatros, por mensagens, *e-mails* e em rodas de conversa. Em especial, àqueles que dedicaram algumas horas de seu tempo para me conceder entrevistas, Nilton Rodrigues, Gotschalk Fraga, Mauri de Castro, Ilson Araújo e Odilon Camargo.

A Taís Helena Miotto Zorzetti, que além de me conceder uma entrevista afetuosa e extremamente ética, se dispôs a me enviar alguns documentos do acervo de Hugo Zorzetti.

Ao professor Robson Corrêa Camargo pelo envio de diversos materiais sobre o teatro goiano, bem como pela entrevista concedida em função desta pesquisa.

Ao professor José Eduardo Vendramini e a Jorge Vermelho pela mediação que fizeram para que eu pudesse acessar o acervo do Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto.

Ao professor Saulo Germano Sales Dallago pela supervisão no Estágio Docência I e II e por toda atenção e apoio nesse período.

Aos professores da banca de qualificação, Angela de Castro Reis, Elza de Andrade e Alberto Ferreira da Rocha Junior (Alberto Tibaji), pelas contribuições pertinentes e provocadoras.

Aos professores da banca de defesa, Angela de Castro Reis, Karine Ramaldes Vieira, Alberto Ferreira da Rocha Junior e Paulo Merísio, pelo aceite, disponibilidade e avaliação de minha tese de doutorado.

A minha orientadora, Beti Rabetti, pelo trabalho minucioso de orientação desde o mestrado.

À Capes, pela bolsa de doutorado concedida entre janeiro de 2022 e fevereiro de 2025.

Longe do Rio Vermelho.
Fora da Serra Dourada.
Distante desta cidade,
não sou nada, minha gente.

Sem rebuço, falo sim.
Publico para quem quiser.
Arrogante digo a todos.
Sou Paranaíba pra cá.
E isto chega pra mim [...].

(Cora Coralina)

RESUMO

Esta tese aborda parte da trajetória artística de Hugo Zorzetti e do Teatro Exercício entre 1970 e meados da década de 1980, em Goiânia, com enfoque na escrita e encenação de peças teatrais cômicas. O estudo parte da análise de dois espetáculos escritos e dirigidos por Zorzetti: *A Barricada* (1977) e *Êta Goiás* (1983/1984). Professor, dramaturgo, diretor e ator, Zorzetti é uma figura importante na história do teatro em Goiás, reconhecido tanto por sua atuação artística quanto por seu papel pedagógico, que se refletiu na criação de cursos e na formação de grupos e artistas. As peças selecionadas para análise representam momentos de transição na história do Teatro Exercício e se destacam pelos deslocamentos, apropriações e amadurecimentos em um contexto de transição política e cultural no Brasil. Para conduzir a pesquisa, foram utilizadas fontes primárias, como registros jornalísticos, fotografias, entrevistas e textos dramáticos. A análise desse conjunto de fontes foi essencial para mapear e analisar dados sobre as apresentações, a circulação e a recepção dos espetáculos, confrontando-os com depoimentos de atores do grupo e contextualizando-os no cenário mais amplo da história do teatro brasileiro. Desse modo, esta tese busca contribuir para a expansão e aprofundamento do mosaico de histórias que compõem o teatro brasileiro.

Palavras-chave: Hugo Zorzetti, Teatro Exercício, comédia, história do teatro brasileiro e goiano.

ABSTRACT

This thesis examines part of the artistic trajectory of Hugo Zorzetti and Teatro Exercício between 1970 and the mid-1980s in Goiânia, focusing on the creation and staging of comedic theatrical plays. The study is based on the analysis of two productions written and directed by Zorzetti: *A Barricada* (1977) and *Êta Goiás* (1983/1984). A professor, playwright, director, and actor, Zorzetti is a prominent figure in the history of theater in Goiás, recognized for his artistic contributions as well as his pedagogical role, which was reflected in the establishment of courses and the formation of groups and artists. The selected plays represent moments of transition in the history of Teatro Exercício and stand out for their shifts, appropriations, and developments in a context of political and cultural transition in Brazil. To conduct the research, primary sources such as journalistic records, photographs, interviews, and dramatic texts were utilized. The analysis of these sources was essential to map and interpret information about the performances, circulation, and reception of the plays, comparing them with testimonies from group members and contextualizing them within the broader history of Brazilian theater. Thus, this thesis aims to contribute to the expansion and deepening of the mosaic of narratives that comprise Brazilian theater history.

Keywords: Hugo Zorzetti, Teatro Exercício, comedy, Goiás theater, Brazilian theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ----------11

1. HUGO ZORZETTI ----------19
   1.1. Um homem de teatro ou o teatro de um homem? ----------19
   1.2. A figura do diretor-pedagogo ----------21
   1.3. A entrada de Hugo Zorzetti na escrita e encenação de comédias ----------30

2. A CENA GOIANIENSE E A FORMAÇÃO DO TEATRO EXERCÍCIO ------49
   2.1. Apontamentos sobre cena teatral goianiense nos primeiros anos da ditadura militar ----------49
   2.2. Artistas, grupos e espaços teatrais ----------57
   2.3. A formação do grupo Teatro Exercício ----------69

3. *A BARRICADA* (1977) E *ÊTA GOIÁS* (1983/1984): CENA, TEXTO E CIRCULAÇÃO – temáticas, deslocamentos e dimensões do cômico ----------86
   3.1. *A Barricada* (1977) ----------87
   3.2. "Um grito do artista da província contra a engrenagem da cidade grande" ----------88
   3.3. Caipiras – os atores ou os personagens? ----------100
   3.4. A circulação: um anseio grande com recursos precários ----------107
   3.5. Entre o "humor leve" e o "humor choroso" de *A Barricada* ----------118
   3.6. *Êta Goiás* (1983/1984) ----------123
   3.7. Seria *Êta Goiás* uma revista? ----------125
   3.8. A repercussão de *Êta Goiás* (1983) em Goiânia ----------136
   3.9. *Êta Goiás* no 6º Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto ----------140
   3.10. A "comédia política" em *Êta Goiás* ----------148

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS ----------157

5. REFERÊNCIAS ----------160
6. ANEXOS ----------167
6.1. Fotografias ----------167
6.2. Matérias de jornal ----------176
6.3. Críticas ----------178
6.4. Listagem das peças encenadas pelo Teatro Exercício entre 1971 e 1985 -180
6.5.Transcrição das entrevistas (trechos selecionados) ----------181
6.5.1. Entrevista com Nilton Rodrigues----------185
6.5.2. Entrevista com Taís Helena Miotto Zorzetti ----------190
6.5.3. Entrevista com Mauri de Castro ----------197
6.6. Peças teatrais ----------203
6.6.1. *A Barricada* ----------203
6.6.2. *Êta Goiás* ----------243

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa nasceu de meu interesse pelas histórias do teatro em Goiás, lugar de onde falo como artista e pesquisadora. Se os estudos que empreendemos hoje a respeito do teatro em diversas regiões do país é fruto do questionamento ao pensamento colonizador que predominou (e ainda predomina) durante anos em nossa historiografia, isso acontece também, em parte, porque artistas e pesquisadores de vários cantos de nossa terra confrontaram narrativas "oficiais" e resolveram contá-las a partir de outras perspectivas. Por isso, escolher falar sobre o teatro feito em Goiás é voltar meu olhar para minha realidade mais próxima sob diversos aspectos. É direcionar perguntas para o que meu estado e minha cidade estão produzindo cultural e artisticamente.

Nesse sentido, este estudo investiga parte da trajetória artística de Hugo Zorzetti e do Teatro Exercício entre 1970 e meados de 1980, com ênfase na escrita e encenação de peças cômicas e enfoque na análise de dois espetáculos escritos e dirigidos por Zorzetti nesse período: *A Barricada* (1977) e *Êta Goiás* (1983/1984).

A escolha dessas peças teatrais como pontos de partida da pesquisa decorreu da relevância que elas tiveram na trajetória do Teatro Exercício, como também da percepção de que há, no espaço de tempo entre uma e outra, deslocamentos, apropriações e amadurecimentos no modo como Zorzetti escreve e encena suas comédias em um contexto de transição política e cultural. *A Barricada* (1977) marcou uma fase de transição tanto na dramaturgia quanto nas encenações de Zorzetti. Esse espetáculo foi significativo por empreender a primeira circulação contínua do grupo por outros estados, além de ocorrer em período no qual alguns membros do Teatro Exercício estavam vinculados à Secretaria de Educação e Cultura de Goiás, ocupando cargos na Fundação Cultural de Goiás (FCG). Já *Êta Goiás* (1983/1984) assinala fase posterior, em que o grupo, já em vias de se desvincular da FCG, obteve grande repercussão em Goiânia e fora do estado de Goiás, a partir das críticas incisivas de Zorzetti à própria Fundação Cultural de Goiás, em 1983, e às apresentações da peça em festivais, como o Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto (1984) e o Festival de Teatro Amador do Sesc, no Teatro Anchieta (1985).

Fundador do Teatro Exercício na década de 1970 e de, no mínimo, outros três grupos anteriores − Teatro Experimental do Estudante Secundarista (Tese), Grupo Chaos e Teatro Universitário Galpão (Tuga) −, Zorzetti foi também diretor, dramaturgo, ator e,

sobretudo, educador. Em colaboração com Glacy Antunes de Oliveira, professora e ex-diretora da Escola de Música, ele foi um dos responsáveis pela criação do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG), do qual foi professor durante muitos anos. Em 2002, já aposentado do serviço público, Hugo Zorzetti também recomeçou e dirigiu o Curso Profissionalizante em Arte Dramática do Centro de Educação Profissional Basileu França, antiga Escola de Arte Veiga Valle, da Secretaria Estadual de Educação de Goiás.

A criação dos cursos mencionados − nos quais pude realizar minha formação inicial, técnica e superior como atriz e professora de teatro − significou importante passo para a formação de atores em Goiás, cujos impactos são perceptíveis na cena teatral goiana da atualidade. Relevância semelhante possui a pesquisa histórica pioneira iniciada por Hugo Zorzetti em 1983, junto à Pró-reitoria de Extensão da UFG, o projeto Memória do Teatro Goiano, que culminou anos depois nas primeiras publicações sobre a memória do teatro no estado de Goiás e que continuam sendo as principais referências para pesquisadores da área.

Essa obra está organizada em três tomos, cujos títulos são: *Memória do Teatro Goiano: a cena na capital − os chamados "pioneiros*", publicado em 2005; *Memória do Teatro Goiano: a cena no interior,* de 2008*; Memória do Teatro Goiano: a cena na ditadura,* em 2014. No primeiro, o autor se dedica a registrar a história de três artistas que fortaleceram as bases da atividade teatral na cidade de Goiânia, nas décadas de 1940, 1950 e 1960: Cici Pinheiro (Floracy Alves Pinheiro), Otavinho Arantes (Octávio Zaldivar Arantes) e João Bennio (João Bennio Baptista). O segundo tomo trata das atividades teatrais em algumas cidades do interior de Goiás, como Anápolis, Morrinhos, Trindade, Pirenópolis, Cidade de Goiás, entre outras. E, por fim, o terceiro focaliza o teatro feito em Goiânia no período da ditadura militar no Brasil, incluindo grupos, artistas e espaços teatrais. Este último, em especial, é bastante explorado nesta tese, pois nele o autor também relata parte da história do Teatro Exercício.

Além dessas contribuições, Hugo Zorzetti escreveu dezenas de peças teatrais ao longo de quase 50 anos, estando algumas (poucas) publicadas desde 2005 na coletânea *Comédias*. Como escritor, ele também se dedicou a poemas, novela e contos, bem como à escrita teórica sobre humor, registrada no livro *Manual do humorista doméstico*, em que discorre sobre história, teoria e técnicas de comicidade.

Ao longo desses quase 50 anos, Hugo Zorzetti se consolidou como figura de extrema relevância para o fortalecimento da cena teatral em Goiás. Sua trajetória artística

e pedagógica abrange múltiplas dimensões que poderiam ser exploradas por diferentes enfoques acadêmicos. Até hoje, contudo, apenas duas dissertações de pós-graduação se dedicaram a esse recorte:[1] *A palavra e o ato: memórias teatrais goianas*, de Saulo Dallago (2007), professor da Universidade Federal de Goiás, e *Engajamento cultural e efervescência política no Brasil: a trajetória de Hugo Zorzetti e do Teatro Exercício entre 1972 e 1977*, de Daniel da Silva Pires (2020). Embora essenciais para o estudo do teatro goiano, essas pesquisas, porém, não priorizam discussões sobre o universo cômico na obra de Zorzetti, um aspecto crucial para compreender a escrita e a encenação de suas peças no final da década de 1970. Assim, a escolha pelo estudo das comédias advém de dois fatores principais: em primeiro lugar, de um interesse pessoal pelas formas do cômico no contexto da história do teatro; e, em segundo lugar, da ausência de estudos que efetivamente abordem a comicidade na obra do dramaturgo goiano.

Identificando-se com a linha de História e Historiografia do Teatro e das Artes, esta tese desenvolve uma pesquisa documental fundamentada em fontes primárias, como registros jornalísticos, fotografias, entrevistas e textos dramáticos, articulados com bibliografias sobre o teatro no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980. Os registros da imprensa, em particular, permitiram o levantamento de informações sobre as apresentações, circulação e recepção das peças, aspectos que foram confrontados com as entrevistas realizadas com atores do grupo e discutidos à luz de questões mais amplas da história do teatro brasileiro.

Para a constituição do conjunto de fontes jornalísticas que utilizo, consultei, principalmente por meios digitais, a Hemeroteca Digital Brasileira, em que pude acessar algumas matérias dos jornais *Correio Braziliense* (Brasília), *Jornal de Brasília* (Brasília), *Correio de Notícias* (Curitiba), entre outros; a Hemeroteca do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, em que encontrei parte do acervo dos jornais *Folha de Goyaz* (Goiânia), *Diário da Manhã* (Goiânia), *Jornal Cinco de Março* (Goiânia) e *Jornal de Deboche* (Goiânia); o Arquivo Municipal de São José do Rio Preto, onde acessei os jornais *Diário da Região* e *A Notícia*; consultei também um dossiê da Fundação Nacional de Arte (Funarte), com matérias de jornais de Goiânia, como *O Popular* e *Folha de*

[1] Refiro-me às pesquisas cujo tema se concentra exclusivamente na obra e/ou história de Hugo Zorzetti e o Teatro Exercício. Outros estudos sobre o teatro em Goiás, com enfoques diferentes, também foram fundamentais para a pesquisa visando a esta tese, como as dissertações de mestrado de Cristhianne Lopes do Nascimento (2012) *Voz na cena goianiense – entre a memória e a identidade: uma investigação do teatro goianiense entre as décadas de 40 e 70*; de José Carlos Henrique (2012) *O teatro goiano no contexto da ditadura militar: a dramaturgia de Miguel Jorge*; e a de Alline Rodrigues Bento (2019) *Zilda Diniz Fontes (1920-1984): uma educadora que não cabe na escola*.

Goyaz; e o acervo digital da *Folha de S. Paulo*; ademais, consultei presencialmente o acervo físico do Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto, acessando, além de diversas matérias jornalísticas, a ficha de inscrição do espetáculo *Êta Goiás*, em 1984.

A Barricada (1977) e *Êta Goiás* (1983), apesar de sua alta relevância na trajetória do Teatro Exercício, não foram publicadas em nenhum livro do autor, e os atores entrevistados informaram não ter mais nenhuma versão completa desses textos.[2] Em decorrência, portanto, foi preciso empreender vasta pesquisa em acervos e bibliotecas. A busca pelos textos não visava a uma análise estritamente dramatúrgica/textual, tendo essa fonte como elemento predominante. Sendo Zorzetti autor e diretor de suas peças, interessou-me discutir transformações e deslocamentos entre texto e cena, com os olhos sempre voltados para a prática teatral no interior do Teatro Exercício.

Durante os dois primeiros anos desta pesquisa, o único acesso ao texto de *A Barricada* foi por meio de uma versão com diversas partes ilegíveis, localizada no acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat). Posteriormente, encontrei a mesma peça teatral no acervo da Funarte. Embora essa versão também apresentasse pequenos trechos apagados devido ao desgaste do documento datilografado, ela estava em melhor estado e constituiu a base textual utilizada para esta análise. Em relação à peça *Êta Goiás*, obtive acesso a duas versões provenientes de acervos distintos: a primeira, uma versão digitalizada em PDF, foi gentilmente disponibilizada pelo acervo de peças teatrais da biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia (UFU); a segunda, uma cópia física datilografada, foi encontrada no acervo do Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto, e digitalizada por mim, em pesquisa de campo realizada nessa cidade.

A necessidade de recorrer a acervos em outros estados para localizar as peças de Hugo Zorzetti levou-me à reflexão sobre a difusão da obra do dramaturgo fora de Goiás, mas também evidenciou a ausência de esforço sistemático para a preservação e a valorização de acervos teatrais em Goiás.

A história oral também fez parte da constituição das fontes de minha pesquisa. Realizei ao todo sete entrevistas, todas *online*, em formato de videochamada, sendo cinco com integrantes e ex-integrantes do Teatro Exercício – Nilton Rodrigues, Mauri de Castro, Ilson Araújo, Gotschalk Fraga e Odilon Camargo; uma com Tais Helena Miotto

[2] Exceto Mauri de Castro, que disponibilizou uma versão de *A Barricada*, reescrita para uma remontagem da peça em 2005 – também disponibilizada, aliás, por Tais Helena Miotto Zorzetti. Por considerar essa versão distante do período delimitado para este estudo, optei, entretanto, por não a usar.

Zorzetti, advogada, ex-secretária executiva da Superintendência de Cultura do Estado d Goiás e viúva de Hugo Zorzetti; e uma com o professor doutor Robson Corrêa Camargo, um dos primeiros professores de teatro do curso de Artes Cênicas da UFG, diretor teatral e crítico de teatro da *Folha de S. Paulo* na década de 1980. Além disso, recorri a entrevistas realizadas por outros pesquisadores com membros do Teatro Exercício, que também contribuíram para as discussões aqui presentes.

Todas as entrevistas que conduzi foram previamente organizadas a partir de perguntas, às quais os entrevistados tiveram liberdade para responder conforme seus pontos de vistas, lembranças e experiências individuais. Posteriormente, as entrevistas foram transcritas e cotejadas com outras fontes. Optei, contudo, por incluir nos anexos apenas excertos de algumas que abordam tópicos diretamente relacionados às discussões centrais deste estudo e/ou que tratam de temas que ainda não foram contemplados em outras pesquisas.

A análise das fontes permitiu compreender que a formação inicial do grupo Teatro Exercício e o movimento de Hugo Zorzetti em direção à comédia no final dos anos 1970, durante a ditadura militar brasileira, inserem-se em complexa rede de relações que envolvem memória, história, pessoas, instituições culturais, políticas e sociedade. Nesse sentido, procurei compreender o modo como Zorzetti escreveu e encenou peças teatrais cômicas em Goiânia nas décadas de 1970 e 1980, tendo em vista um processo não linear, cheio de contradições e marcado pelas necessidades de uma realidade específica, na qual Goiânia estava inserida nessa época.

Para tanto, esta tese está estruturada em três capítulos. No primeiro, discorro sobre os primeiros contatos de Hugo Zorzetti com o teatro, sua subsequente formação em Letras Vernáculas e experiência como professor de literatura, bem como a relação dessa formação com seu exercício como diretor de teatro. A percepção de sua figura como diretor pedagogo foi fundamental para o entendimento dos processos de encenação dentro do Teatro Exercício, em Goiânia, cidade que naquele contexto não possuía cursos técnicos, profissionalizantes ou superiores para formação de atores e diretores de teatro. Nesse sentido, destaco a atenção do diretor Hugo Zorzetti voltada para a formação de atores cômicos, tendo os processos de encenação dos espetáculos como espaço no qual a experiência pedagógica se realizava. Para embasar essas discussões iniciais, recorro às reflexões de Flávio Desgranges, Walter Lima Torres Neto e Anatol Rosenfeld, além das próprias considerações de Zorzetti, expostas em seu livro *Manual do humorista doméstico*.

Ainda no primeiro capítulo, destaco a entrada de Hugo Zorzetti na escrita de comédias na década de 1970, na tentativa de investigar seu espaço como comediógrafo na história do teatro brasileiro. Por esse viés, foi necessário percorrer algumas discussões a respeito do estatuto do cômico, principalmente no contexto de modernização do teatro no Brasil. Magaldi (2004), Prado (2009, Dória (1975), bem como Beti Rabetti (1998), são alguns dos autores que fundamentam essas reflexões.

No segundo capítulo, dedico-me a breve panorama da cena teatral goianiense, destacando artistas, espaços teatrais, grupos, festivais, principalmente entre as décadas de 1960 e 1980. À luz dessa contextualização, discorro, principalmente, sobre a formação do Teatro Exercício, percorrendo momentos de transição, discutindo sua relação com o poder público e enfatizando a criação de um espaço cultural em Goiânia. Para isso, recorri a diversas materiais de jornal, às dissertações sobre o teatro goiano, aos livros de Hugo Zorzetti sobre a memória da cena teatral goiana, bem como à bibliografia a respeito da história do teatro brasileiro. Interessou-me compreender um percurso que dividi em três aspectos: a formação do Teatro Exercício como grupo de teatro amador; sua experiência como grupo de teatro "oficial" do estado de Goiás; seu empreendimento de uma atividade ousada para o contexto teatral goiano, que foi a criação do Teatro da Liberdade, pouco tempo depois do fim da ditatura militar.

No terceiro e último capítulo, adentro a análise das peças *A Barricada* e *Êta Goiás.* Em *A Barricada* (1977), as discussões emergiram, primeiramente, a partir da temática do enredo, em que dois personagens do interior, Gut e Mauri, chegam à cidade grande em busca de sucesso artístico, acreditando que Jordão, um dramaturgo conhecido, os ajudaria. Ao longo da peça, contudo, a realidade urbana e o distanciamento entre "interior" e "centro" cultural aparecem como críticas à idealização do "grande centro" e à marginalização dos artistas das periferias. A oposição entre interior e cidade grande, explorada por meio do humor e da caricatura dos personagens "caipiras", é o ponto central de discussões que evidenciam as diferenças geográficas, econômicas e culturais.

Em seguida, discorro sobre a circulação do Teatro Exercício por Goiânia, Brasília e Curitiba para a apresentação desse espetáculo, iniciativa que marcou a entrada de Hugo Zorzetti na escrita de comédias. Nesse capítulo, discuto também a questão do cômico em *A Barricada*, argumentando que, apesar das afirmações contrárias do autor e dos atores, a peça já possuía elementos que sugerem referências de comicidade. Assim, confrontando essa perspectiva inicial de que a peça não foi escrita para ser uma comédia, busquei evidenciar, à luz do conceito de humorismo de Pirandello, como a peça explora temas,

situações, personagens e diálogos cômicos já presentes na dramaturgia de Zorzetti antes de ele assumir essa forma como possibilidade de escrita e encenação.

Em *Êta Goiás,* reflito sobre a aproximação da peça com as revistas teatrais, uma vez que o autor fez uma revisão de aspectos da cultura goiana em uma estrutura dramática composta em quadros, explorando música, coreografia e narração. Essas referências são discutidas sob a perspectiva de temática recorrente nas peças de Zorzetti, a "goianidade". Os personagens, nesse caso, compõem-se a partir de características da história de Goiás, costumes e estereótipos. Para a análise da comicidade presente em *Êta Goiás*, recorro às teorias de Henri Bergson e Vladimir Propp, com o objetivo de identificar e discutir o modo como Zorzetti explora o humor por meio das palavras e das situações.

O teor político é uma constante marcante em ambas as peças. Em *A Barricada*, a crítica política emerge das dificuldades enfrentadas pelos personagens para fazer arte no Brasil, especialmente fora do eixo Rio-São Paulo; em *Êta Goiás*, manifesta-se de forma satírica, com a caricaturização de figuras políticas e críticas diretas às instituições culturais do estado de Goiás. Na comediografia de Hugo Zorzetti, os personagens-tipo, a ironia, os trocadilhos e os distintos usos da língua – tanto na palavra escrita quanto na oralidade –, bem como a incorporação de histórias e causos da realidade política e social goiana, são características que ele desenvolveu e aprofundou ao longo de sua trajetória. Esse aprofundamento no gênero cômico levou-o a denominar sua abordagem como "te-boche", expressão que sintetiza sua forma singular de fazer comédia, marcada por uma visão irônica e debochada sobre a realidade.

Discorrer sobre a obra e alguns aspectos da trajetória artística desse professor, dramaturgo, diretor e ator, bem como sobre os grupos de teatro que criou, não é tarefa simples, principalmente por considerar o caráter documental da pesquisa e a carência de estudos a respeito do tema. Ademais, o fato de abordar a figura de um artista cuja história ainda é muito recente colocou a pesquisa diante de alguns desafios e possibilidades de enfrentamento. Na certeza de ser impossível contemplar todos os aspectos, procurei contribuir para a ampliação dos registros sobre a história do teatro goiano e, portanto, brasileiro, campo ainda pouco explorado pelos pesquisadores de Goiás.

Se o movimento a que me proponho como pesquisadora é sempre olhar para meu próprio "quintal", algumas ressalvas, contudo, precisam ser feitas. Em termos de Brasil, falar a respeito de Hugo Zorzetti é cavar seu lugar na história do teatro "brasileiro". Ao analisar a cena teatral goiana, porém, é preciso reconhecer que Zorzetti, como homem branco, de classe média e com acesso à educação superior, ocupou uma posição central

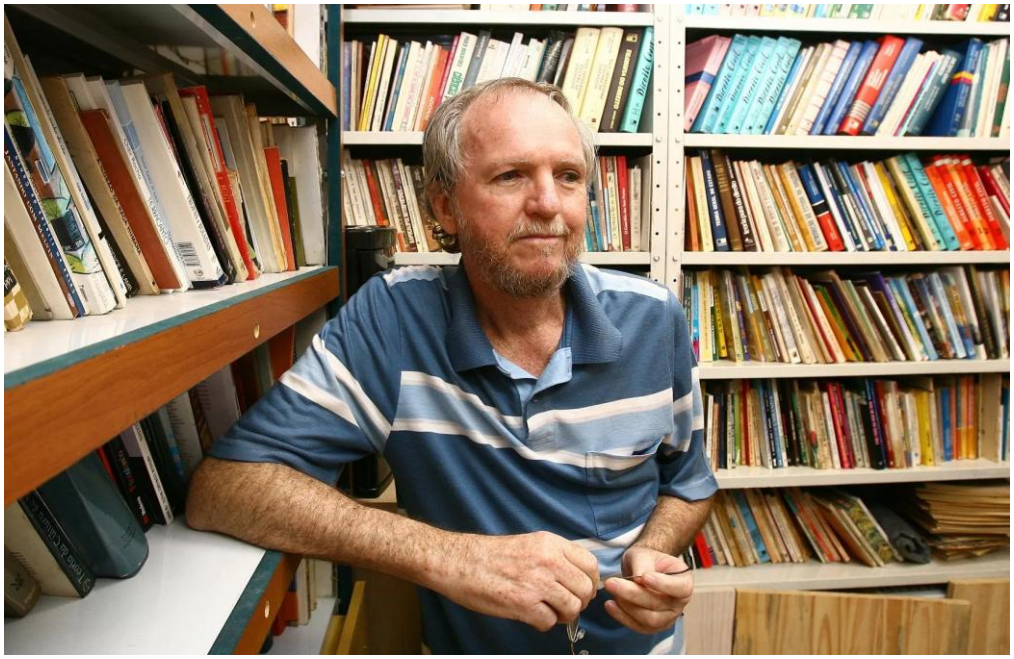
marcada por privilégios. Nesse sentido, é imperativo para a historiografia do teatro em Goiás que se ampliem os estudos sobre as trajetórias, obras e contribuições de muitas "Cicis", "Floramys" e "Zildas," que atuaram e atuam ativamente em Goiânia e no interior do estado.

Essa tese não contempla, fato que muito me desagrada, a menção mais demorada às atrizes, diretoras, dramaturgas e produtoras que movimentaram a cena goianiense nas décadas de 1970 e 1980. A escolha por dedicar-me à figura de Hugo Zorzetti decorre dos rumos tomados por minha trajetória acadêmica, a qual me levou a voltar o olhar para Goiás e a reafirmar, em diálogo com o meio acadêmico carioca, onde me fiz mestre e agora doutora, que os caipiras também fazem teatro e dos "bão".

O percurso desta tese, contudo, é trilhado pelo olhar de uma mulher, esta que vos escreve. E acolhido pelo olhar de outra, a que minuciosamente orientou este estudo.

1. HUGO ZORZETTI

1.1. Um homem de teatro ou o teatro de um homem?



Hugo Eustáquio de Macedo Zorzetti (Foto: Wildes Barbosa. Fonte: *O Popular*, 2017)

É comum ler em *sites* e jornais locais ou mesmo ouvir de artistas goianos que acompanharam a trajetória de Hugo Zorzetti a observação de que a sua história se confunde com a própria história do teatro goianiense. A informação, decerto, possui bases históricas concretas, até para se afirmar que a presença do autor no painel cultural de Goiânia foi determinante para o desenvolvimento e o crescimento das atividades teatrais do estado.

Nos bastidores, no palco, nas salas de aula, nas salas de ensaio, no exercício da escrita, na prática política, na busca pelas histórias, na pesquisa historiográfica etc., Hugo Zorzetti não deixou escapar quase nenhum espaço onde pudesse intervir artística e pedagogicamente. Nas complexas camadas do teatro brasileiro, lá estava ele, no interior do país, de onde nunca quis sair definitivamente, fazendo teatro não porque se apaixonou pela linguagem, mas porque nela encontrou uma forma de exercer seu papel político.

A história de Hugo Eustáquio de Macedo Zorzetti[3] com a arte do teatro teve início durante seus anos de estudante no Colégio Atheneu Dom Bosco e no Colégio São Domingos, ambos em Goiânia. E, em particular, pelo incentivo de uma professora de língua portuguesa, Ornelina Ornelas Milhomem, figura mencionada por ele em diversas entrevistas.

Foi em ambiente escolar que Zorzetti começou a experimentar a escrita, criando diálogos em folhas de papel almaço para os colegas de sala, como relata Odilon Camargo (2005), um dos integrantes do Teatro Exercício, na apresentação do livro *Comédias*. Sobre sua primeira peça de teatro, intitulada *Fogo na canjica*, ele brincou em entrevista a Valbene Bezerra[4] (2005, n.p.), colunista do jornal *O Popular*: "Se alguém se lembrar dela digo que não fui eu quem a escreveu".

A relação de Hugo Zorzetti com o teatro se intensificou quando, como ator, ele participou de uma montagem teatral de *O pequeno príncipe*, por uma companhia profissional do Rio de Janeiro que havia chegado a Goiânia para se apresentar. A experiência com essa companhia teve impacto significativo em sua percepção acerca da prática teatral. O jovem que se descobria na literatura, na récita de poesias, na escrita de diálogos para os colegas de classe, vivenciava os processos da montagem de um espetáculo teatral profissional, assumindo um personagem, sendo dirigido por um diretor profissional, se apresentando a público já não mais restrito à escola e recebendo cachê pelo trabalho realizado. Tal experiência motivou-o a criar, logo em seguida, seu primeiro grupo de teatro. "Foi o primeiro dinheiro que ganhei com teatro. Entusiasmado, montei a Companhia Teatral de Goiânia (CGT), junto com o Phaulo Gonçalves, Wander Arantes, Pedro Afonso. Era uma pretensão. Coisa de adolescente" (BEZERRA, 2005, n.p.).

Essas primeiras incursões de Zorzetti no teatro, ainda adolescente, se alargaram poucos anos depois, quando ele criou outros grupos teatrais, começou a escrever para o teatro e iniciou a formação superior. Hugo Zorzetti graduou-se no curso de licenciatura em Letras Vernáculas da Universidade Católica de Goiás. Desde o início de sua jornada universitária, assumiu um papel adicional como professor no Colégio Estadual Presidente Costa e Silva, conhecido como Colu (Colégio Universitário), onde ministrou as disciplinas de literatura e língua portuguesa.

Dos primeiros contatos de Zorzetti com o teatro, por volta de 1964, até a criação do Teatro Exercício entre o final de 1973 e início de 1974, quase dez anos se passaram.

[3] Nascido em 29 de dezembro de 1947.
[4] Jornalista e crítica teatral em Goiânia.

Nesse período, ele participou como diretor, em 1969, do Teatro Universitário Galpão (Tuga), grupo que fazia oposição ao Teatro Universitário oficial da Universidade Federal de Goiás, uma vez que este estava sob o comando de uma figura vista como conservadora. Em seguida, em 1971, fundou, nas dependências do Colu e junto com alguns alunos, o Teatro Experimental do Estudante Secundarista (Tese).[5] Logo depois, com os integrantes remanescentes do Tese, criou o Grupo Chaos (1973), que durou pouquíssimo tempo com essa denominação, pois logo após surgiu o Teatro Exercício (1973-1974).

Nesse período, ele se envolveu de diferentes formas com a arte teatral: atuando, escrevendo, pesquisando, ensinando e dirigindo, funções que continuou exercendo ao longo de quase 50 anos.[6] Tornou-se figura de suma importância para o teatro em Goiás. Foi o idealizador de diversos cursos e projetos educacionais voltados para o teatro. Estimulou a criação de muitos grupos teatrais espalhados pelo estado. Deixou extensa obra composta de peças teatrais, contos, poemas, novelas. Dedicou-se ao registro da memória do nosso teatro. E é, certamente, uma das figuras mais lembradas do teatro goiano.

O questionamento levantado no título deste tópico é provocação que, como mulher pesquisadora, escrevendo sobre a trajetória de um grupo predominantemente masculino, liderado por um único diretor e dramaturgo ao longo de 50 anos, considero essencial fazer. Sendo Hugo Zorzetti um dos nomes mais lembrados do teatro goiano, é necessário reconhecer os privilégios que ele, como homem branco, de classe média e com educação superior, pôde usufruir na sociedade.

Por ser ele uma das figuras cuja atuação artística teve forte e duradouro impacto no desenvolvimento do teatro no estado de Goiás, muitos são os recortes que poderiam ser feitos. Para este capítulo, contudo, importa a compreensão de dois aspectos: a figura do "diretor", que se entrelaça com a figura do professor, do ator e do dramaturgo que ele também foi; e o lugar que sua comédia ocupa nas discussões gerais que perpassam a história do teatro feito no Brasil nas décadas de 1970 e 1980.

1.2. A figura do diretor-pedagogo

[5] No capítulo 2 discorro sobre a formação do Tese em 1971, mas vale antecipar que a criação desse grupo foi uma espécie de "embrião" do que viria a se tornar o Teatro Exercício, dois anos depois. O grupo era formado por Hugo Zorzetti, professor, e alguns estudantes interessados em teatro, entre eles Nilton Rodrigues.

[6] Hugo Zorzetti faleceu em 5 de dezembro de 2017.

Em entrevista a Valbene Bezerra (2005, n.p.), Zorzetti faz um comentário que lança luz sobre aspecto importante de sua trajetória: "O ator Hugo Zorzetti nasceu junto com o autor". Certamente não se podem dissociar essas funções ao estudar a história de Zorzetti com o teatro, uma vez que elas se manifestam atreladas de forma contínua ao longo dos anos. Se, entretanto, atuação e escrita nasceram e se alimentaram mutuamente, acrescento ainda percepção semelhante que, de acordo com sua declaração a Bezerra (2005, n.p.) pode ser atribuída ao "diretor" e ao "educador" que ele se tornou:

> Tudo o que faço vira aula de teatro. Não me considero um professor de teatro, mas um pedagogo do teatro. Todos os atores que trabalham comigo sabem que começo a dirigir um espetáculo como encenador e termino como pedagogo. Quero mostrar o porquê de tudo, as raízes do que estou demonstrando, o suporte técnico, o respaldo de bibliografia.

Zorzetti sempre revelou seu interesse em detalhar os modos, as técnicas e as teorias que compunham os processos de encenação. O que, entretanto, ser "um pedagogo do teatro" significava de fato no trabalho desse diretor? Como perceber as nuanças dessa prática pedagógica nos processos de encenação realizados com o Teatro Exercício? Para discutir essas questões, destaco dois aspectos: o dos processos de encenação dentro de um grupo de teatro e a formação de atores.

Antes de aprofundar esses pontos, é importante contextualizar que as incursões iniciais de Hugo Zorzetti como diretor de teatro ocorreram durante seus anos universitários, quando fundou o grupo Tese no Colu e colaborou com o Tuga. Durante a experiência com o Tese, seu papel como professor no ensino básico se expandiu para uma função mais abrangente, que envolvia orientar prática e teoricamente os estudantes que faziam parte do grupo de teatro criado por ele. Nessa fase, Zorzetti não apenas dirigiu peças de outros autores, como logo começou a escrever seus próprios textos dramáticos. Já no Tuga, onde atuava como diretor convidado, seu trabalho se deu com estudantes universitários da UFG. Havia, nesse contexto, uma investigação voltada para a cena teatral como local de luta contra as opressões.

A criação destes grupos, Tuga e Tese, ocorreu durante o regime militar, o que fez com que as experiências de resistência e contestação política promovidas por eles fossem rigorosamente vigiadas e, muitas vezes, reprimidas pelos próprios gestores das instituições. Assim, a abordagem pedagógica de Hugo Zorzetti, comum no contexto escolar e/ou universitário, foi marcada por um viés político de oposição ao golpe militar de 1964.

Com a criação do Teatro Exercício, em 1973-1974, a atenção pedagógica de seu trabalho como diretor adquiriu novos contornos devido à mudança na configuração do grupo. Diferente do Tese e do Tuga, o Teatro Exercício não possuía vínculo direto com nenhuma instituição de ensino, tampouco Zorzetti era professor dos atores. De modo geral, percebe-se que o coletivo se estabeleceu nos primeiros anos como um grupo de teatro amador e, em seguida, se vinculou ao governo do Estado de Goiás, a partir do trabalho desenvolvido no Instituto Goiano de Teatro.[7]

Desse modo, se por um lado, pode-se refletir sobre o papel de Hugo Zorzetti como diretor a partir de sua bagagem como educador, por outro, é preciso questionar se foi necessário estabelecer alguma diferenciação entre essas duas práticas (educação e direção teatral) para evitar que os processos de encenação se transformassem em "aula tradicional", especialmente no contexto do Teatro Exercício, formado fora dos limites de um ambiente de ensino formal.

À luz dessas considerações iniciais, é importante lembrar ainda que até os anos 2000, Goiânia não possuía curso superior ou técnico de teatro. A formação dos atores e diretores dependia predominantemente da experiência teatral em grupo e companhias, e de cursos livres ministrados por profissionais mais experientes da própria cidade ou vindos de fora. Walquiria Batista (2010, n.p.), em *O fazer teatral em Goiânia: prenúncios de um novo milênio*, pontua:

> desde o início do teatro em Goiânia, os pioneiros como Otavinho Arantes, João Bênnio e Cici Pinheiro já se preocupavam com alguma sistematização ou método para os seus produtos artísticos. Todavia, antes do advento dos cursos profissionalizantes na capital, a preparação de atores esteve a cargo de grupos e projetos isolados. Oficinas de teatro ligadas à extensão universitária ou à antiga Escola Técnica Federal de Goiás ofereciam algumas das poucas alternativas para aqueles que desejavam se aproximar de alguma pesquisa e técnica mais elaborada. Há que se mencionar também o importante papel dos cursos livres, oferecidos por outras entidades públicas ou particulares, de iniciar o futuro profissional de teatro. Transpirava-se a cultura do fazer, quase sempre empírico (mesmo quando o teatro não era um hobby).

A formação teatral de muitos artistas goianienses, entre eles Hugo Zorzetti, foi marcada pela "cultura do fazer", como aponta Batista (2010), ou seja, pela prática contínua nos palcos. Não necessariamente, no entanto, esse processo significava ausência de métodos ou de técnicas. Embora o curso de Letras Vernáculas possivelmente tenha

[7] No capítulo 2, discorro mais detalhadamente sobre as fases do Teatro Exercício ao longo das décadas de 1970 e 1980.

mediado o contato de Zorzetti com a literatura dramática, foi a experiência junto ao Teatro Exercício – e, em menor grau, a outros grupos que ele integrou – que possibilitou o aprimoramento de sua prática como autor, diretor e ator. Foi em cena que Zorzetti se descobriu comediógrafo. E foi a partir da necessidade e do desejo de diálogo mais direto com o espectador que ele decidiu começar a escrever e dirigir comédias – movimento que, suponho, dificilmente seria possível sem uma percepção direta do seu contexto político e social.

Nesse sentido, é inegável que o trabalho prolongado dentro de um grupo ou companhia teatral pode configurar-se como espaço fértil para o desenvolvimento de linguagens e experimentações cênicas. A convivência, o intercâmbio de ideias entre os integrantes, a distribuição das funções, a busca por uma identidade e projeto artístico em comum são aspectos fundamentais no processo de amadurecimento artístico. Mas é também nos processos de encenação que essas dinâmicas se destacam. E é sob esse aspecto que discuto o caráter pedagógico da direção de Hugo Zorzetti junto ao Teatro Exercício. Qual a relação entre pedagogia e encenação, nesse contexto, se considerarmos que Zorzetti era autor, diretor e, muitas vezes, ator de suas próprias peças, sendo visto como um "mestre" dentro do Teatro Exercício? Qual é o ponto de equilíbrio entre a autoridade pedagógica do diretor e a autonomia de criação dentro do grupo?

Eduardo Vaccari (2014), em sua tese de doutoramento sobre o Théâtre du Soleil, investiga a relação de inerência e efetivação entre a encenação e a pedagogia. Segundo o autor, a prática pedagógica não só está diretamente ligada à encenação, mas também é uma necessidade inerente para sua efetivação como prática artística.

> Pode-se considerá-las como duas práticas integradas quando se pensa no fenômeno teatral. Assumido ou não entre os artistas o caráter pedagógico inerente ao ato de encenar, é impossível negar o fato de que esta relação está presente na base de todo e qualquer espetáculo. Cada novo processo traz questões ou problemas diferentes que demandam a criação de estratégias e/ou metodologias particulares que possibilitem o aprofundamento, o encontro de novos caminhos ou até mesmo uma renovação na linguagem cênica (VACCARI, 2014, p.13).

Por "pedagogia" e ao mobilizar autores dessa área do conhecimento, Vaccari (2014, p.15) entende que se trata de um campo de conhecimento teórico-prático, que envolve doutrinas, princípios, métodos e procedimentos de condução a um determinado conhecimento, capazes de promover uma modificação de comportamento. Com relação a "encenação", ele opta pelo plural e usa "encenações" para investigar sobre qual encenação está se falando e o que ela carrega historicamente de outras práticas.

Historicamente, as tensões entre texto e cena, palco e plateia provocaram transformações significativas no teatro no século XX. A busca por autonomia do espetáculo em relação ao texto dramático, as inovações arquitetônicas e de iluminação, os modos de representar, a relação entre ator e público estiveram nos debates que marcaram o chamado "teatro moderno" no Ocidente, movimento que operou uma ressignificação da noção de encenação e do papel do encenador no espetáculo teatral.

Embora sempre tenha existido uma figura encarregada pela organização do espetáculo, a exemplo de Ésquilo, Molière e o *capocomico* da *commedia dell'arte*, como nos lembra Patrice Pavis (2010), o sentido moderno atribuído à encenação e ao encenador ocorreu a partir da oposição às tradições presentes até o século XX. Isto é, além de questionar a subordinação do teatro ao texto dramático, os encenadores modernos também criticavam práticas vistas como "exageradas", tais como o culto aos "monstros sagrados" (atores de grande renome), cenógrafos de gabinete e os gêneros voltados para o mero divertimento da plateia.

Em artigo publicado na revista *Folhetim*, intitulado Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador, Walter Lima Torres Neto (2001) examina características que diferenciam o trabalho teatral no que se refere à direção. Sem valor hierárquico, essas distinções são apontadas pelo autor como correspondentes às necessidades de seu tempo. Ao ensaiador era atribuída a tarefa de transpor o texto para a cena, colocando em prática o que, antes, nele fora prescrito. Já o moderno "diretor teatral", ainda com visão bastante atrelada ao texto, atribuía-se a função de criar um projeto cênico que organizasse todo o aparato tecnológico disponível, isto é, luzes, refletores, projetores etc. em função da quebra com a ilusão da realidade e da "exploração de um espaço não mimético, mas sugestivo, através de volumes e formas, sombras e ritmos sustentados pela iluminação" (p.69). Acerca da função do "encenador", o que se coloca em questão, na visão de Torres Neto (2001) é a autoria do espetáculo. Enquanto o diretor está vinculado ainda à figura do autor do texto, o encenador é quem vai desenvolver uma linguagem própria, uma identidade, uma assinatura. Ou seja, não há mais, necessariamente, um vínculo de fidelidade, transposição ou mediação entre o texto e a cena.

No caso das encenações do Teatro Exercício, a relação entre texto e cena ocorre de maneira específica, uma vez que Hugo Zorzetti sempre foi o dramaturgo e o diretor dos espetáculos. Essa duplicidade de funções resultava em uma dinâmica particular, isenta de mediações entre a escrita e a encenação. O texto dramático não possuía o caráter

de obra fechada e estática. Pelo contrário, era modificado a cada apresentação, a depender do público, do local, do ator que assumia o personagem etc. No entanto, detinha ainda um peso muito grande nas criações do grupo.

Embora Hugo Zorzetti demonstrasse certo "desapego" com sua dramaturgia, devido ao fato de muitas vezes ceder os direitos de sua obra para montagem de outros grupos ou ainda (em uma fase inicial) não se preocupar com o registro das peças, os atores relatam que ele tinha "ciúmes" de seus textos durante os processos de montagem. Em 2023, em entrevista a Nilton Rodrigues, perguntei-lhe se ele (como dramaturgo que também se tornou) colaborou com os textos de Hugo Zorzetti no período que integrou o Teatro Exercício: "Não [...] Hugo sempre foi um escritor muito ciumento da produção dele, sabe como é... inclusive, raras vezes, quando o ator vinha com um ou outro caco, ele admitia. De vez em quando, tudo bem... esse caco vai".

Por se tratar de um grupo cujo núcleo principal de atores, entre idas e vindas, permaneceu durante alguns anos entre o final da década de 1970 e o início dos anos 80, a prática da escrita dramatúrgica e da encenação passava pelo conhecimento prévio de domínios e técnicas de que se dispunha para a realização do espetáculo. Muitas vezes ocorria de Zorzetti escrever um personagem já sabendo quem o representaria no palco. Outras vezes, mesclava atores mais experientes com iniciantes, promovendo troca por si só pedagógica. Nesse sentido, Hugo Zorzetti se consolida como "mestre" não porque ministrava aulas tradicionais para seus atores, mas porque, convergiam ali, no interior do grupo de teatro, ideias e experimentações que eram guiadas por ele e, sobretudo, praticadas no ato da criação do espetáculo teatral.

Embora a criação coletiva, procedimento que se expande no Brasil em meados da década de 1970, não fosse o processo pelo qual os integrantes do Teatro Exercício se organizavam em torno da montagem de um espetáculo, era no ato de encenar que os integrantes se dividiam a partir de habilidades e/ou afinidades e conhecimentos específicos em determinadas áreas e construíam cenário, figurinos, iluminação etc.

Por esse viés, é possível pensar que o próprio espetáculo é espaço em que se apresenta a dimensão pedagógica da encenação, é o lugar onde acontece o processo de ensino e aprendizagem teatral, que não se limita a técnicas ou modos de fazer, mas, sobretudo, "pressupõe a necessidade de superação de limites individuais e coletivos na tentativa de aquisição de novos caminhos, novos procedimentos, e de (re)descobertas de formas teatrais" (VACCARI, 2014, p.28).

Zorzetti sempre foi o principal responsável pela condução artístico-pedagógica do Teatro Exercício de modo geral, o que consolidou autoridade que permeava todas as etapas do trabalho em grupo. A relação estabelecida entre ele e os atores certamente passou por mudanças ao longo dos anos, refletindo suas diferentes fases e dinâmicas, mas a hierarquia sempre se manteve centrada em sua figura como "mestre". Essa posição de liderança era particularmente evidente no trabalho com os atores, pois sempre houve um declarado interesse na formação técnica, teórica e política do ator, em especial, do ator cômico.

Em seu livro *Manual do humorista doméstico*, Zorzetti (2005a) discorre sobre a comicidade em aspectos histórico, teórico e prático. Publicado em 2005, há que considerar uma passagem de tempo e amadurecimentos acerca do humor entre a década de 1970, quando se ele inicia na comédia, e os anos 2000, quando ele publica o livro. Nele, contudo, Zorzetti apresenta, de forma breve e sem pretensões históricas, algumas reflexões sobre o humor, além de detalhar situações humorísticas e quadros cômicos de sua autoria, oferecendo ferramentas para iniciantes na comédia, sejam atores ou não.

Dentre os diferentes enfoques divididos em curtos capítulos, destaco um, intitulado *O distanciamento e prática do humor: falando com o ator cômico,* que considero pertinente para esta discussão. Nesse capítulo, Zorzetti (2005a) questiona a "mística" de algumas premissas que orientam o trabalho do ator e menciona os trabalhos de Stanislavski e Brecht, dois grandes encenadores do teatro moderno europeu. Ao mobilizar essas referências, ele busca reafirmar sua percepção acerca do trabalho do ator cômico.

Sobre Stanislavski, ele ressalta que, ao ler com atenção a obra do encenador russo, "iremos descobrir a sua insistência em nos falar de alguma coisa que se pode traduzir como *inteligência criativa*, que é justamente o 'antídoto', recomendado por ele, para evitar essas canastrices (ZORZETTI, 2005a, p.48). As "canastrices" a que Zorzetti se refere são as ideias equivocadas sobre a arte de representar – principalmente as que costumeiramente reduzem o trabalho do encenador russo a um realismo psicologista – que muitos atores iniciantes praticam a partir de uma leitura superficial da obra de Stanislavski.

Para Zorzetti (2005a, p.48), a arte de representar "é a mais cerebral das artes", pois requer do ator um "espírito fino, sensível" e é "matéria sutil da inteligência do artista". Em sua visão, e nesse ponto ele recorre ao *distanciamento* brechtiano, cabe ao ator cômico "manusear" o personagem, "esculpi-lo do lado de fora, às vistas do espectador, como se

estivesse contracenando com ele, não vivendo-o". Ele observa que foi, certamente, analisando o trabalho dos bons comediantes que Brecht formulou sua técnica de *distanciamento*, uma vez que nada parece se adequar tão bem aos propósitos pedagógicos e dialéticos do teatro quanto as tradicionais técnicas dos atores cômicos (p.49).

Sobre esse aspecto, Zorzetti (2005a) articula o conceito de *distanciamento* às técnicas tradicionais de atores cômicos fazendo referência, possivelmente, à influência que a comicidade popular possuiu no teatro brechtiano, uma vez que, quando ainda jovem, o encenador alemão acompanhou de perto o trabalho de Karl Valentin, importante ator cômico que se apresentava nos *cabarés* de Munique nos anos 1920.[8]

As técnicas e os trabalhos desenvolvidos pelos encenadores europeus, mencionados brevemente por Zorzetti 2005a) em seu livro *Manual do humorista doméstico*, especialmente Stanislavski e Brecht, situam-se no contexto da história do teatro ocidental entre o final do século XIX e o início do XX, cujas tensões entre cena e texto já foram mencionadas. Cabe, porém, aqui as retomar agora com enfoque nas discussões que se desdobram a partir da relação entre palco e plateia e, mais especificamente, a partir do trabalho do ator.

Flávio Desgranges (2006), em *A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*, destaca que os encenadores modernos começaram a repensar o papel do teatro na sociedade, trazendo à tona uma nova preocupação: a comunicação entre palco e plateia. Esse movimento surge em torno da tentativa de responder à pergunta "Qual o papel do espectador no evento teatral?". Segundo o autor, "As repostas formuladas pelos artistas desde então são as mais variadas, com o intuito de propor uma relação ativa, efetiva da cena com o público teatral" (p.33).

Além de requerer autoria e autonomia, a cena teatral não mais se constituiria em torno da criação de uma ilusão da realidade. Isso significou reconfigurar toda a maquinaria do palco, luzes, cenários, figurinos, incluindo o trabalho dos atores. Ademais, a percepção a respeito da figura do espectador como elemento vital para a cena teatral, fez com que os encenadores passassem a requerer a sua participação mais efetiva.

---

[8] Para Roseli Battistella, em estudo sobre a atividade artística de Brecht em seus primeiros anos de formação, "a habilidade de Valentin para criticar as convenções burguesas, por meio da comédia, fazendo comentários subversivos no subtexto de cada cena, inspirou Brecht e propiciou-lhe a construção e o desenvolvimento da teoria de *Verfreindung* (distanciamento) em relação à atuação. Ao observar Valentin, percebeu que o ator, ao provocar o riso, concedia a permissão a si mesmo e ao público para a ultrapassagem dos limites do pensamento sério, oferecendo-lhe outra oportunidade para olhar o mundo. Assim, seria possível rir e, simultaneamente, compreender do que se ri (BATTISTELLA, 2007, p.65).

Segundo Desgranges (2006, p.37), os estudos sobre a função do espectador no evento teatral veem em Bertolt Brecht uma figura-chave, pois o encenador alemão compreendia a participação do público como um ato criativo. Essa percepção não só altera o âmbito da criação do espetáculo em si, como também provoca transformações profundas no campo da recepção teatral. Ou seja, o espectador não está ali apenas para assistir e entender o que os artistas têm a dizer; pelo contrário, "essa fundamental mudança de eixo permite-nos compreender que a participação do espectador é de alguém que está lá para elaborar uma interpretação da obra de arte, para uma atuação que solicita sua participação criativa" (p.37).

A partir disso, percebe-se então uma intencionalidade pedagógica dos encenadores voltada para o espectador que, por sua vez, precisaria compreender os mecanismos da linguagem teatral. No caso da pedagogia teatral brechtiana, Desgranges 2006, p.42) comenta:

> O encenador épico precisaria tanto desvendar os mecanismos do palco (maquinários e instrumentos utilizados) quanto evidenciar para o espectador os elementos de linguagem de que se vale ao conceber uma cena, de maneira que os signos criados a partir da utilização da luz, dos objetos cenográficos, do figurino, do texto etc., pudessem manifestar-se claramente, propondo um diálogo explícito com a plateia.

Para isso, era preciso que o público conhecesse o aparato que compõe uma encenação. Somente habituado com a linguagem cênica, o espectador seria capaz de participar, questionar e se reconhecer como o próprio sujeito da história. Movimento, portanto, incompatível com o efeito de ilusão cênica.

Anatol Rosenfeld (1985, p.148), em *O teatro épico,* afirma que uma das razões pelas quais Brecht se opôs ao teatro dramático e ao ilusionismo da cena é justamente o intuito "didático", isto é, a intenção de apresentar um palco capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e assim provocar sua ação transformadora. O aspecto didático de suas peças era amparado por uma estrutura épica, de caráter essencialmente narrativo, em que o *efeito de distanciamento* tinha papel fundamental em toda a encenação, incluído o trabalho dos atores. Em suma, tratava-se de tornar estranho aquilo que é familiar e, por meio desse movimento, estimular a reflexão crítica e, consequentemente, a ação transformadora.

No livro de Zorzetti (2005a), a referência ao *distanciamento* brechtiano é aplicada ao trabalho do ator cômico. Para ele, a quebra com o ilusionismo da cena é substancial na produção de comicidade, pois o efeito de *distanciamento* permite que o público perceba o elemento crítico subjacente ao humor, que, por sua vez, se torna objeto de riso:

> Haverá sempre de ser sentida, em graus variados, de acordo com o papel, a presença viva do ator por trás do seu personagem, assim como são vistos os cordões dos títeres que animam a marioneta do teatro de bonecos. É espantoso como esse recurso acentua o elemento crítico, objeto do riso (ZORZETTI, 2005a, p.49).

Embora mencione o *distanciamento* brechtiano, Zorzetti (2005a) não se aprofunda nas influências do encenador alemão em seu trabalho, assim como também essa não é tarefa de peso desta tese. Seu interesse está em discutir a formação do ator cômico como um exercício de técnicas, como uma prática totalmente ligada à inteligência. Para isso, ele reúne em *Manual do humorista doméstico*, em poucas páginas, algumas reflexões sobre o cômico e acaba estabelecendo uma ponte entre a comicidade e a pedagogia teatral.

Formar atores conscientes e capazes de manejar saberes e técnicas como um meio de crítica e transformação social era uma das premissas de seu trabalho como diretor teatral. O metateatro, presente em sua dramaturgia, também pode ser visto como uma extensão dessa perspectiva pedagógica de Zorzetti. Encenar um espetáculo para questionar e discutir o próprio ofício do ator e do dramaturgo foi justamente o que ele fez em *A Barricada* (1977). Discussão semelhante surge em *Komosode, a defesa da comédia*, escrita e encenada na década de 1990, em que o autor colocou em cena um ator cômico e um ator trágico, promovendo um confronto entre os dois gêneros e saindo em defesa da comédia.

Se o fato de Zorzetti acumular as funções de dramaturgo e diretor dos espetáculos possibilitou uma relação mais fluida e horizontal desses elementos no processo de encenação, por outro lado, no que se refere mais diretamente à direção de atores, uma percepção se sobressai a partir da análise de suas peças: a comicidade é amplamente explorada pelo viés das falas dos personagens, característica que será discutida mais amplamente no capítulo três, quando da análise de suas obras.

1.3. A entrada de Zorzetti na escrita e encenação de comédias

A obra de Hugo Zorzetti nos oferece um campo extenso de estudo que ainda precisa ser abordado sob diferentes perspectivas. Tendo, porém, optado por pesquisar sua comediografia, interessa-me compreender o que o levou a entrar no universo da comédia, considerando o contexto político e cultural brasileiro e, mais especificamente, goiano, e, assim, refletir sobre seu lugar como comediógrafo na história do teatro no Brasil.

Hugo Zorzetti começou a escrever desde muito jovem a partir da experiência com os grupos de teatro que criou e para os quais criou e dirigiu dezenas de peças. Daniel da Silva Pires (2020), em dissertação de mestrado sobre a trajetória de Hugo Zorzetti e o Teatro Exercício entre 1972 e 1977, distribuiu os textos do autor situando-os na experiência que teve com cada grupo. Assim, segundo Pires (2020), Zorzetti escreveu para o Tuga as seguintes peças: *Dos gritos, os meus* (1969), *Caco de vidro* (1970) e *A praça dos homens de sal* (1971). Na experiência com os grupos Tese e Chaos, ele escreveu *Acerca do absolutamente* (1972) e *Dança esquálida* (1973). Ao final de 1973, quando o Teatro Exercício foi fundado com os remanescentes dos dois últimos grupos, Zorzetti escreveu *Ritual dos cães* (1974), *Amarelo vesgo* (1974), *A barbearia* (1975), *A barricada* (1977) e *Lições de anonimato* (1977).

Pires (2020, p.70) afirma que o período entre 1972 e 1977 configura-se como fase em que "as propostas dramatúrgicas de Hugo traziam uma linguagem dramática e simbólica, com reflexões existencialistas e politizadas, que interagiam com a conjuntura político-social de seu período". De fato, Zorzetti só começou a escrever comédias em 1976-1977, e foi se aprofundando no universo cômico ao longo dos anos. Toda a sua obra, incluídas as comédias, constitui, entretanto, reflexo direto da conjuntura política e social que o autor vivenciava.

Hugo Zorzetti produzia sua dramaturgia em consonância direta com os grupos teatrais dos quais fazia parte, compondo textos para ser encenados especificamente por esses coletivos, com os quais mantinha interação regular e próxima. Sua escrita era indissociável de sua experiência como ator e diretor imerso na realidade do palco. Dessa forma, a escrita de textos dramáticos, especialmente de comédias, emergia das demandas e especificidades dos atores e do grupo teatral, principalmente do Teatro Exercício. Acrescenta-se a isso o fato de o Teatro Exercício ter suas raízes no movimento estudantil secundarista e universitário que, em Goiânia, também se articulava contra o Estado repressivo. A compreensão dessa transição para o gênero cômico deve, portanto, considerar tanto as condições internas, do ponto de vista do funcionamento do grupo, quanto externas, à luz de determinantes políticos e culturais da época.

Na análise das fontes encontradas até o momento, verifiquei que a primeira[9] comédia escrita por Zorzetti intitulou-se *Quem te viu, quem TV*. Foi encenada em 1976

[9] Esse dado foi verificado no período de realização da pesquisa para esta tese e a partir das fontes encontradas. Por isso, alterações futuras podem ocorrer, novos dados podem surgir, visto que muito se perdeu da obra desse autor.

em Goiânia, sob a direção de seu autor, e integraram o elenco os atores Gotschalk Fraga, José Reinaldo, Sônia Maria, Eliza Ramos, Angelo Lira e o próprio Hugo Zorzetti.

> **QUEM TE VIU E QUEM TV** – Abordando um tema atual, o ator HUGO ZORZETTI, juntamente com GOSCHALK, SÔNIA MARIA e outros, apresentou neste fim de semana, no Teatro da AGT, uma sátira sobre a TV, pelo que de ruim traz à sociedade. Afirma ZORZETTI que a TV absorve todo o (ou quase todo) tempo que o homem tem de lazer, fazendo-o consumir tudo de ruim que é programado. O de bom ele deixou pra outro contar (*Jornal Cinco de Março*, 25 a 31 de outubro de 1976, p.3).

Seu enredo baseava-se na história de uma família que, após comprar uma televisão, começa ter os comportamentos modificados. O *Jornal Cinco de Março*, na mesma edição que publicou essa nota, também registrou a peça como sendo "uma comédia de costumes" que "caricatura o comportamento do homem moderno frente à televisão" (*Jornal Cinco de Março*, 25 a 31 de outubro de 1976, p.7).

Essa peça é raramente mencionada pelos integrantes do grupo, provavelmente devido a sua menor repercussão em comparação com as comédias posteriores ou a sua possível descontinuidade no repertório do grupo. Considero-a, no entanto, um passo importante nas experimentações do autor no campo da comédia. A escolha temática, desde o início, já sugeria um diálogo direto com as transformações culturais em curso no país. Assim como a percepção dessa peça como uma "comédia de costumes" também já indicava um tipo de comédia que o autor passou a explorar mais amplamente nos anos seguintes.

Esse período, que se poderia chamar de "início de uma transição para escrita de comédia", não ocorreu sem fricções. Nilton Rodrigues, membro fundador do grupo, apesar de afastado na época, teceu observações negativas sobre a obra, em entrevista a mim concedida em 2023:

> Quando eles voltaram desse percurso, o Hugo teve a sua primeira experiência de comédia. Uma peça chamada *Quem Te Viu, Quem TV*. Sinceramente, eu não gostei do texto. Achei ruim. Fui assistir à estreia. E aí, naquela época, era muito comum alguém no meio da plateia dizer, debate! E aí ninguém sai do teatro e vão debater a peça. Eu não me lembro de quem... alguém gritou "debate". E aí eu fiquei sem graça de dizer e acabei cometendo o meu primeiro grande erro com o Hugo, que foi ter feito para ele uma crítica muito pesada em público. O título da peça é *Quem te viu, quem TV*. E eu comecei falando "Hugo, quem te viu, quem te vê". Para ele isso foi doído pra caramba. Eu dizia, olha... o tema é banal, sabe, as piadas não são legais, eu admito, assim, a sua louva, a sua tentativa de fazer comédia, mas parece que você tem que aprender a fazer isso. E eu não sei mais o que eu disse para ele. Eu sei que isso gerou uma situação tão complicada que nós ficamos um bom tempo sem nos falar. Aliás,

> ao longo da nossa relação, teve umas duas ou três ocorrências de discussão, nada pessoal, sempre sobre estética, sobre profissão artística.

Nilton Rodrigues, embora amigo próximo e admirador da comediografia de Zorzetti, frequentemente tecia críticas ao trabalho do dramaturgo, evidenciando uma relação marcada por rica troca intelectual e artística, sustentada tanto pela experiência compartilhada no grupo quanto pelas trajetórias profissionais individuais de cada um. É interessante notar que, apesar de Zorzetti ter escrito sua primeira comédia, *Quem te viu quem TV*, em 1976, fato confirmado por Rodrigues na entrevista de 2023, é a experiência com a escrita, encenação e circulação de *A barricada* (1977) que é amplamente reconhecida, tanto pelo próprio autor quanto por outros membros do Teatro Exercício, como marco na transição de sua dramaturgia para o universo cômico.

Embora *A barricada*, peça subsequente a *Quem te viu quem TV*, não tenha sido originalmente concebida como uma comédia e seja até hoje lembrada pelos entrevistados como um drama, ela consolidou sua relevância nesse processo de transição devido às adaptações realizadas por Zorzetti durante a primeira circulação do grupo por outros estados brasileiros em 1977. Essas alterações, tanto no espetáculo quanto no texto, resultaram na criação de uma nova versão intitulada *As migrantes*, que sinalizou mais um passo do autor rumo ao cômico.

Acerca de *As migrantes*, as informações disponíveis foram obtidas principalmente por meio de fontes orais e de uma única fotografia preservada. Nessa adaptação, os personagens que originalmente eram um ator e um cantor passaram a ser retratados como dois homossexuais que deixam o interior em busca de oportunidades profissionais na cidade grande. Nos limites desta pesquisa, todavia, não foi possível localizar uma cópia do texto adaptado. A ausência desse material é corroborada pelos depoimentos dos atores entrevistados, mencionando recorrentemente que a peça "se perdeu". Alguns deles chegaram a sugerir que Zorzetti, possivelmente, teria "vergonha" do texto.

Segundo o próprio Zorzetti, a adaptação de *A barricada,* que culminou posteriormente na escrita de *As migrantes*, ocorreu de início em cena, em uma das viagens que o Teatro Exercício fez pelo interior de Goiás para apresentação do espetáculo. Na função de ator que também exercia na peça*,* ele percebeu o desinteresse da plateia durante o espetáculo e resolveu fazer uma "brincadeira".

> Era aquela mexeção na cadeira, e era uma peça longa, uma hora e meia de espetáculo, um ato só [...] 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… [...] Eu resolvi brincar com eles (*os atores*) 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…[...] Eles entraram no jogo e nós transformamos a peça densa numa puta de uma comédia (ZORZETTI apud DALLAGO, 2007, p.141, grifo meu).

Esse e outros relatos descrevem esse acontecimento como algo espontâneo que teria ocorrido em cena. Considero, entretanto, avaliar que, pelo contrário, essas adaptações textuais e cênicas realizadas por Zorzetti são fruto de interesse e experimentação que já vinham se manifestando. Ademais, questões de ordem financeira, bem como a manutenção do grupo, a necessidade de atrair mais público para as apresentações e o contexto ditatorial certamente tornaram a comédia uma possibilidade estratégica para o grupo naquele período, como também aponta Odilon Camargo (2005, p.13), integrante do Teatro Exercício na década de 1970:

> Zorzetti começou a escrever comédias para saldar dívidas de uma turnê que fez pelo país, levando o drama *A barricada*. A densidade dramática da peça desagradava às plateias que iam ao teatro para se divertir. Cansado de se exibir para meia dúzia de críticos e jornalistas agradados e ver as contas se acumulando no porta-luvas da kombi que comprou com dinheiro de um prêmio de um concurso literário, Zorzetti resolveu satirizar a si mesmo e ao seu quixotismo. No meio de uma apresentação, quando a maioria dos espectadores já [...] agonizava nas poltronas, prestes a abandonar a sala, transformou a peça numa comédia, brincando com seu personagem, sob os olhares de seus colegas atarantados. Foi um sucesso. Descobriu que podia denunciar tudo que estava denunciando naquela linguagem tensa, em uma comédia gostosa, sem perder absolutamente nada. Descobriu-se um comediógrafo. Até hoje não conseguiu saldar as dívidas, mas consegue pôr abaixo personagens e situações políticas, assim como conflitos pessoais, sem mandar a plateia para a sala de espera, para descansar a bunda.

Havia, em consonância, um desejo de estar mais próximo do público por um viés político e pedagógico. Segundo comentário de Nilton Rodrigues, na entrevista de 2023, um dos fatores que impulsionou Zorzetti a escrever comédias foi justamente a vontade de fazer com que sua dramaturgia tivesse alguma interferência mais significativa na sociedade. Em ressalva, ele afirma que isso não significa que a primeira fase de sua dramaturgia − uma fase dedicada a textos cuja "densidade dramática" era muito forte, em que, via linguagem simbólica, eram colocadas em cena situações extremas − não tivesse a preocupação com as questões sociais e políticas de seu tempo, mas, devido à utilização de linguagem mais complexa, ela se afastava do gosto popular. Por isso, observa

Rodrigues, Hugo Zorzetti "queria que seu trabalho tivesse um alcance muito maior do que alcançar apenas uma elite que conseguia entender aqueles códigos todos".

Zorzetti, como estudioso do teatro que foi, assimilou muitas referências em sua obra cômica. Antes de iniciar a escrita de comédias, ele já montava textos de outros comediógrafos, como Molière, autor cujo trabalho influenciou bastante a sua dramaturgia. Em 1975, por exemplo, já sob a denominação Teatro Exercício, na ocasião da montagem da comédia *As preciosas ridículas*, de Molière, uma reportagem do jornal *O Popular* registrou o sucesso de público da primeira temporada do espetáculo dirigido por Hugo Zorzetti em Goiânia e pontuou um "record" de bilheteria do teatro goianiense.

> O êxito obtido pela peça é consequência do trabalho que vem sendo desenvolvido pelo grupo Exercício de Teatro visando a feitura de um teatro a *nível empresarial*, com *características populares* para facilitar a tarefa de atração do público para as casas de espetáculo [...] As duas apresentações no Teatro da AGT animaram muito o Grupo Exercício que vislumbraram a possibilidade real de se fazer teatro dentro de uma mentalidade *semi-profissional*, para que num futuro muito próximo haja condições para atividade profissional em Goiânia, dentro da arte cênica. "Ficou provado" – dizem os atores — que as peças que recebem *boa montagem* têm repercussão favorável do público [...] Diz ainda o diretor que foram feitas adaptações na montagem "visando identificar situações goianienses" (PRECIOSAS RIDÍCULAS..., 5 dez. 1975, n.p, grifos meus).

Ao analisar esses trechos e os confrontar com outros, algumas percepções sobressaem. A primeira, é que dois anos antes da escrita de *A barricada* (1977) e de *As migrantes,* a encenação de comédias já era uma prática do Teatro Exercício. Isto é, a adesão ao cômico ocorreu primeiramente pela encenação de peças de outros comediógrafos. A segunda percepção advém da intenção e do entusiasmo, expressos na matéria de jornal, de realizar um teatro em "nível empresarial", devido ao sucesso de público com a apresentação de *As preciosas ridículas*. A utilização de expressões como "teatro profissional", "nível empresarial" e "boa montagem", típicas das discussões em voga naquele período da história do teatro brasileiro, revela a tentativa do Teatro Exercício de se inserir em um esquema mais estruturado, buscando um modelo "empresarial" e "semiprofissional", sintonizado com o desejo de profissionalização. No entanto, embora isso também indique a intenção de preparar o terreno goianiense para o teatro nas décadas subsequentes, a realidade de Goiânia estava distante dos mecanismos profissionais que marcaram o desenvolvimento de companhias no Rio de Janeiro e em São Paulo a partir do final dos anos 1940.

Quanto à terceira percepção, trata-se, na verdade, de um questionamento: se antes de escrever comédias, Zorzetti já encenava as de outros autores, como Molière – considerado autor que "elevou" a comédia francesa a um novo patamar, pelo modo como ele reelaborou antigas formas cômicas num período de transição para a Idade Moderna – , estaria, talvez, na aproximação de *As migrantes* com a considerada "baixa comédia", o desconforto ou "vergonha" do autor e dos atores em relação ao texto e sua encenação?

Esse questionamento encontra respaldo nos depoimentos dos atores do grupo. Mauri de Castro, em entrevista a Saulo Dallago (2007), menciona que, embora *As migrantes* fosse bem recebida pelo público devido ao humor escrachado, ela gerava uma "ressaca moral":

> Eu sei que a gente ia, apresentava As Migrantes, só que dava uma ressaca moral o final do espetáculo, aí falava pra platéia assim, e lotava porque o povo ria pra cacete, e aí a gente fala 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 (CASTRO apud DALLAGO, 2007, p.183).

Em outra entrevista, esta em 2023, concedida a mim, Mauri de Castro, observa a respeito dessa questão:

> Como não dava público, e ninguém queria saber daquela história, o Hugo escreveu uma sátira, utilizando o mesmo cenário (risos), chamava *As migrantes*, que era filha do prefeito, que foi para a cidade grande e venceu na vida como gay. E, aí, vai uma outra, e uma mucama, pedir ajuda para também poder badalar as noites cariocas. E chega lá, a bicha está na pior e não quer. Aí...o povo começou a ir e rir demais, gostava demais. E a gente morria de vergonha. O Hugo, então, quando terminava a peça, era uma... ele escreveu essa sátira debaixo de uma árvore com a máquina de datilografia. O pai dele tinha uma chácara perto de Anápolis. Aí nós fomos pra lá, ele escreveu essa sátira debaixo, não sei se era um pé de pequi, alguma coisa assim. E nós fomos, aí dava certo, mas só que a ressaca moral era muito grande. A gente era tudo universitário, revolucionário, porra, era ditadura. Mas era o que dava certo, né.

A perspectiva de uma "ressaca moral" reflete o conflito entre o engajamento político dos integrantes do grupo, incluindo Zorzetti, e a necessidade de dialogar com o público de maneira mais acessível, por um viés mais "comercial". O próprio Zorzetti (apud DALLAGO, 2007, p.142) reconhece, em depoimento de cunho semelhante, que até a escrita de *As migrantes*, "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...".

A formação acadêmica do autor, o estudioso do teatro que sempre foi, a trajetória, ainda que curta, já percorrida entre 1971 e 1976 na escrita de dramas, bem como seu engajamento político, talvez o tenham distanciado, inicialmente, de se aventurar no universo do cômico, em especial naquela vertente que tinha o riso como objetivo predominante. Percebe-se, contudo, que, ao longo da trajetória de Hugo Zorzetti e do Teatro Exercício, as reflexões sobre o cômico foram constantemente confrontadas com outras ideias, estéticas e com a própria realidade da produção teatral em Goiás, fator que possivelmente contribuiu para o amadurecimento de sua visão sobre a comédia.

Essas transformações dramatúrgicas para adequação às novas necessidades e circunstâncias não foram exclusivas de *A barricada* ou *As migrantes*, tampouco desse período inicial da escrita de comédias. Como autor, função que se alimentava de sua prática como ator, diretor e educador, não enxergava sua dramaturgia como algo fechado e operava um mecanismo de reformulação dos próprios textos, não para "forjar" como novo um texto antigo, mas para conseguir retratar a realidade mais imediata e urgente que ele vivenciava. Talvez por isso, sempre se opôs à publicação de seus textos dramáticos, pois "nunca priorizou o dramaturgo ocasionado a nenhuma de suas atividades" (CAMARGO, 2005, p.9). Preferia ser chamado de "cronista do palco do que de dramaturgo" (p.10).

Fato é que a partir do final da década de 1970, o autor goiano passou a escrever suas próprias comédias e incorporar elementos da cultura goiana. Depois de *A barricada* (1977) e da primeira circulação que o Teatro Exercício fez com essa peça, o universo do cômico foi cada vez mais se expandindo na escrita de Zorzetti. De personalidades políticas, gestores de escolas, colegas de trabalho, figuras conhecidas da sociedade goianiense à comportamentos extravagantes e modos de falar, pouco escapou da crítica afiada desse autor. Ele escreveu dezenas de peças. Muitas delas, contudo, como *Êta Goiás* (1983) e *O prêmio* (1980), eram consideradas pelo próprio Hugo Zorzetti (2014, p.181) peças "demasiado regionalistas, exploravam situações e personagens muito domésticas, revelando-se, portanto, de pouco fôlego para os palcos fora de seu domicílio".

Essas observações, embora carreguem uma autocrítica do autor acerca da limitação de alcance de tais peças, suscitam uma reflexão mais profunda sobre as implicações do "regionalismo" no teatro brasileiro. A qualificação de uma obra como "regionalista" muitas vezes carrega um viés de marginalização, especialmente quando se

refere a produções fora do eixo hegemônico do Sudeste do Brasil, temática que, aliás, é abordada na peça *A barricada* (1977). O que Zorzetti identifica como peças de "pouco fôlego" pode ser interpretado menos como uma limitação intrínseca dessas obras e mais como uma reação ao deslocamento dessas produções de um eixo centralizador que, historicamente, impôs padrões culturais e estéticos. Enquanto as temáticas e características do Sudeste brasileiro são frequentemente interpretadas como universais ou de amplo apelo nacional, as produções de outras regiões tendem a ser rotuladas como "regionais", restringindo sua circulação e seu reconhecimento.

Denis Bezerra (2018, p.383) reflete sobre essa problemática no contexto da escrita historiográfica do teatro e destaca uma questão importante:

> As pesquisas que abordam o fazer teatral em suas cidades e estados precisam sempre localizar seu trabalho, enquanto os do centro sempre tomam uma postura metonímica, falar do particular em nome de uma totalidade que não existe. Há, sim, conexões, trocas, movência entre artistas, pesquisadores, intelectuais, experiências compartilhadas; mas, quando surge a necessidade de registro, por meio da escrita, o "centro" se coloca na frente das periferias.

Nesse sentido, ao examinar as comédias de Zorzetti, é, portanto, importante também questionar as formas como a crítica e o mercado teatral brasileiro tratam essas obras. O aprofundamento nos temas imediatos da sociedade goiana não fez de Hugo Zorzetti um dramaturgo menor. Pelo contrário, ao colocar em cena o caipira, a empregada doméstica, o político goiano e incorporar à sua escrita uma linguagem regional, o fez como muitos dramaturgos brasileiros, cada um com a perspectiva que lhe cabia.

Breves apontamentos sobre o estatuto do cômico no teatro brasileiro

À luz dessas considerações iniciais sobre a entrada de Hugo Zorzetti no universo da comédia, percebe-se que o contexto e os motivos que o direcionaram a esse caminho refletem tanto as condições específicas de produção teatral na cidade de Goiânia no final da década de 1970 quanto algumas discussões mais amplas sobre o estatuto da comédia no cenário teatral brasileiro a partir da década de 1940. Por isso, fazem-se necessários alguns breves apontamentos sobre o modo como a crítica e a historiografia teatral cristalizou algumas ideias a respeito das formas do teatro cômico.

Para conduzir essa articulação, recorro a dois registros jornalísticos referentes às peças escritas e dirigidas por Hugo Zorzetti, apresentadas no Festival Nacional de Teatro

de São José do Rio Preto em diferentes edições. O primeiro exemplo é *Êta Goiás*, encenada em 1984:

> Hugo Zorzetti foi considerado pela crítica do Festival de São José do Rio Preto, com o texto "Êta Goiás", um dos melhores autores brasileiros de comédia. Aliás, a comédia, principalmente política, tem sido o forte do Grupo Teatro Exercício nesses seus 11 anos de atividades (ARAGÃO, 17 nov. 1984, p.23).

O segundo exemplo é *Tem alguma coisa no ar e não é avião*, de 1985, com uma crítica de Ullysses Cruz (26 jul. 1985, p.5) que apresenta as seguintes observações:

> *Tem alguma coisa no ar e não é avião*, de Hugo Zorzetti, é apenas um interminável jogo de frases com um final previsível: o riso. Não falta talento ao autor. Ao contrário, um mestre das *gags* que só não deve ainda ter sido assimilado pela TV porque não quis. É um autor pronto para os programas de humor "político" que a televisão produz aos montes [...] Mauri é genial, não resta a menor dúvida – Procópio Ferreira também era – sendo coadjuvado por Ilson Araújo e Magalhães de Almeida. Ambos realizam uma boa escada para Mauri brilhar. No final, não faltou nem a cafoníssima apresentação de grande estrela curvada vários minutos diante de seu público, ladeada pelos seus queridos atores e diretor. Tudo muito provinciano. Nada mais do que antiguidade. *Êta Goiás*, o espetáculo anterior do grupo já mostrava a trajetória almejada. Uma pena.

A relevância da comediografia de Hugo Zorzetti pode ser percebida em ambos os trechos. O primeiro faz referência à repercussão que a apresentação de *Êta Goiás* teve ao se apresentar no Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto, em 1984, que considerou o autor goiano um dos melhores comediógrafos brasileiros. O segundo trecho, nesse caso, uma crítica de Ulysses Cruz, sugere uma tensão acerca do lugar e das formas da comédia no teatro. Ao comentar a peça *Tem alguma coisa no ar e não é avião*, o crítico destaca a habilidade de Zorzetti em construir um "interminável jogo de frases" com um final previsível – o riso. O autor é tido como um "mestre das *gags*" e Mauri de Castro é comparado à figura de Procópio Ferreira. A crítica, contudo, também evidencia uma visão hierarquizante, ao sugerir que o espetáculo, apesar de talentoso, seria "provinciano" e associado a uma "antiguidade". Essa avaliação ressalta aquele antigo preconceito recorrente no cenário teatral brasileiro da época, em que produções de fora do eixo Rio-São Paulo são frequentemente desvalorizadas, mesmo quando reconhecidas por sua qualidade técnica e artística.

A crítica de Ullysses Cruz parece refletir também, em âmbito geral, um ideal "modernizante" que marcou o teatro brasileiro a partir da década de 1940. Nesse período, sob forte influência europeia, uma geração de artistas e críticos de teatro passou a

questionar e rejeitar as convenções teatrais dos palcos de então, ou seja, a tradição cômica popular do teatro musicado, da comédia de costumes, ancorada no divertimento da plateia; a presença do primeiro ator que, por sua vez, era orientado pela figura do ensaiador; o papel do ponto; a rotatividade do repertório etc. – convenções que precisariam ser superadas aos olhos do movimento modernizante, uma vez que também eram sustentadas pela lógica de mercado, distante, na visão moderna, de um "teatro sério" ou um "teatro de arte".

As visões de autores como Décio de Almeida Prado e Gustavo Dória a respeito do moderno teatro brasileiro, registradas em livros emblemáticos e de suma importância para a historiografia do nosso teatro, revelam o modo como esse processo ocorreu em oposição ao teatro profissional que se fez com predominância até a década de 1940. Cabe ressaltar que, nessa década, a crescente vinda de artistas estrangeiros para o Brasil em decorrência da guerra na Europa influenciou a visão desses críticos que, integrando a primeira geração moderna da crítica, se alinhavam com o anseio burguês de um teatro "sério" e "bem-feito". Tratava-se de um projeto em que se pretendia difundir uma determinada visão de teatro, distante da realidade dos palcos brasileiros e alinhada ao que se fazia nas grandes capitais.

Para Décio de Almeida Prado (2009, p.14), em *O teatro brasileiro moderno*, os "limites estreitos da comédia de costumes", que revelara muitos atores de veia cômica, já estavam esgotados nos palcos brasileiros e não restava outro objetivo para a cena senão o de fazer rir.

> Se a nossa forma era a do teatro itinerante, como objetivo não havia praticamente outro senão o de divertir, ou seja, suscitar o maior número de gargalhadas no menor espaço de tempo possível [...] o ator cômico vinha assim se colocar, sem que ninguém sequer lhe disputasse esse direito, no centro do teatro nacional. O que se exigia dele, de resto, não era tanto preparo técnico, recursos artísticos extraordinários, versatilidade, e sim, ao contrário, que se mantivesse sempre fiel a uma personalidade, a sua, naturalmente engraçada e comunicativa (PRADO, 2000, p.20-21).

Prado (2000) enxergou essa centralidade do cômico como um reflexo de interesses comerciais, em que a atuação se limitava à exploração da figura do próprio ator, sem mais exigências artísticas, fator que comprometia o potencial do teatro como expressão artística elevada.

Percebe-se entendimento semelhante em *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*, de Gustavo Dória (1975). O autor comenta o projeto explícito dos precursores do teatro moderno no Brasil – que na visão dele são o Teatro de Brinquedo, o Teatro do

Estudante e Os Comediantes –, pautado na tentativa de alinhamento do nosso teatro ao teatro europeu, uma vez que o que existia entre nós "era um teatro de cunho nitidamente popular, sem maiores pretensões e onde a finalidade era distrair uma plateia não muito exigente, através de realizações para as quais não havia necessidade de muito apuro (p.5).

Não cabe aqui retomar autores, grupos e textos dramáticos que foram eleitos como marcos desse processo de modernização. Importa, por outro viés, compreender que tais perspectivas geraram uma oposição reducionista entre o "teatro para rir" e o "teatro sério," entre o teatro de arte e o teatro comercial, entre profissionalismo e amadorismo etc., oposições expressas, aliás, na citada crítica de Ullysses Cruz. Essas afirmações bastante difundidas na historiografia do teatro brasileiro resultam em simplificações genéricas, como a subestimação da plateia, mencionada por Dória (1975), ou a percepção do trabalho técnicos dos atores cômicos como "manifestação natural", expressa na afirmação de Prado (2000). Esta última, no entanto, tem sido questionada e superada em diversas pesquisas que buscam compreender o trabalho do ator nesse cenário, a partir de "rede de combinações atoriais e dramatúrgicas que se completa no fazer cênico, mediante procedimentos técnicos complexos" (ANDRADE, 2005, p.13). Esses binarismos ou simplificações, cristalizados na historiografia, acabam por reduzir a diversidade das formas teatrais, criando enquadramentos rígidos que nem sempre refletem a complexidade das práticas cênicas.

Beti Rabetti (1998) em História do teatro como história da cultura: ideários e trajetos de uma arte entre rupturas e tradições, analisa o processo de modernização do teatro brasileiro, percebendo o lugar que o teatro ocupou naquele contexto em função de suas relações estabelecidas com "as culturas clássicas" e/ou com as "culturas populares". A autora pontua que, na primeira fase do processo de modernização teatral, entre a década de 1940 e meados dos anos 50, o que norteava a nossa modernização teatral era assentado em uma perspectiva "culturalista" que, tendo como parâmetro uma "cultura superior", acabava por excluir "faixas inteiras de nossa tradição cultural", entre elas a teatral de cunho predominantemente cômico ou festivo. Para Rabetti (1998, p.17),

> Modernizar o nosso teatro foi assim, muitas vezes, lutar também no caminho oposto ao da tradição de um teatro marcadamente popular, visto como meramente digestivo – fornecedor de pílulas de diversão e, então, percebido como destituído de objetivos "culturais". Como se pode deduzir, e vale a pena ressaltar, também para a modernidade teatral o cômico não deveria ser encarado como "coisa séria"!

Percebe-se, portanto, que os debates que giraram em torno da modernização do teatro brasileiro nesse período provocaram uma reconfiguração do estatuto do cômico. O modelo estético que o teatro deveria almejar não se alinhava com as manifestações cômicas que predominavam nos palcos. Ao contrário, os anseios da elite intelectual posicionavam as formas populares de comédia, não sem resistência, à margem do que se considerava "bom teatro" ou "teatro sério".

É importante destacar que as discussões sobre o lugar da comédia na historiografia do teatro brasileiro remontam a momentos anteriores, especificamente ao período em que, ainda no século XIX, as comédias de Martins Pena começam a ser encenadas, consolidando-o como o "fundador da comédia de costumes" (MAGALDI, 2004, p.42). Esse reconhecimento, contudo, não impediu que o gênero, caracterizado pela observação e sátira dos costumes, fosse alvo de questionamentos. Nos anos subsequentes, dramaturgos como Joaquim Manoel de Macedo e José de Alencar passaram a se distanciar das características que compunham a comédia de Martins Pena, buscando um modelo mais "erudito" e literário, alinhado às tradições francesas.

Conforme argumenta Duarte (2015), a ideia de que a comédia deveria exercer uma função moralizante, amplamente difundida no pensamento teatral de Machado de Assis e Quintino Bocaiúva, foi determinante para a cristalização, no teatro brasileiro, de uma "oposição hierárquica entre 'alta comédia' e 'baixa comédia' que se torna critério de reflexão teatral" (p.131).

Essa distinção entre "alta comédia" e "baixa comédia" perdurou nos palcos brasileiros, fazendo com que a utilização de recursos cômicos menos "refinados" em termos de linguagem, construção de personagens, recursos visuais, por exemplo, fossem estigmatizados em sua qualidade artística. Há, em âmbito geral, nessa distinção uma premissa pautada na intenção civilizatória de que o teatro deveria ter, em que o efeito moral das comédias deveria sobressair ao efeito cômico. Missão que não poderia ser cumprida, na visão dos dramaturgos e críticos da época, por um teatro que visasse ao divertimento da plateia.

Assim, essa perspectiva hierarquizante do gênero cômico também se desdobrou na ideia de que a "alta comédia", com padrões literários europeus, ainda não estava presente na dramaturgia brasileira. José de Alencar, por exemplo, expressou essa visão ao afirmar que, em sua busca por um "modelo" de alta comédia, não o encontrava no Brasil, sendo necessário buscá-lo no "país mais adiantado em civilização", a França (MAGALDI, 2004, p.99).

Em contrapartida, soma-se a esse contexto a grande repercussão dos gêneros cômicos musicados nos palcos cariocas, que, curiosamente, vinham da França. As burletas, as revistas de ano, as operetas mágicas, gêneros que chegaram ao Brasil com as excursões de companhias estrangeiras, eram, no entanto, consideradas "puro entretenimento", o que motivou escritores e intelectuais a protestar em jornais e revistas contra o avanço desse tipo de teatro (BRITO, 2012, p.219).

O "abrasileiramento" dos gêneros cômicos franceses culminou em um teatro voltado inteiramente para o palco – e que também por isso foi considerado decadente –, com adaptações que dialogavam com a realidade nacional. Larissa de Oliveira Neves (2021, p.13-14) argumenta que:

> Ao identificar que aquele gênero, a opereta, por tudo que descrevemos acima, diferente de dramas românticos ou realistas (sisudos, sérios, literários até a última vírgula), aquele sim (vibrante, cômico, cênico, maleável), tinha intenções cênico-musicais que propiciariam algo inusitado e novo na cena nacional; e ao dar o passo seguinte que foi criar enredos, personagens e situações nacionais que se acomodassem àquela estrutura tão propícia ao diálogo com as teatralidades que tínhamos, as linguagens cênicas de rua, de feira e de festa, as teatralidades do "corpo encantado das ruas" brasileiras (Simas, 2020); tais artistas, que foram vários, mas que deixo aqui apenas os nomes dos mais citados (Vasques, Azevedo e Heller), sem consciência de sua importância histórica, iniciavam uma vertente das mais poderosas para o teatro nacional.

Um dos nomes mais emblemáticos desse período é o de Arthur Azevedo, autor que além das adaptações e paródias de enredos franceses, criou operetas inéditas, com temas e músicas originais, com base em questões culturais, políticas e sociais do Brasil. Em seguida, também enveredou pelas revistas de ano, que, mediante músicas, diálogos, danças, passavam em revista os acontecimentos do ano. Entretanto, é com o surgimento da burleta, a exemplo de *A capital federal*, de Arthur Azevedo, que o teatro cômico musicado brasileiro se distancia cada vez mais das estruturas cênicas europeias.

> Usar a palavra burleta enfatiza o fato de que os espetáculos não consistiam mais em uma adaptação de um gênero estrangeiro, a opereta, mas sim em algo que não tem mais respaldo naquela convenção. Aos poucos, passo a passo, a burleta se constitui, e, embora se possam verificar semelhanças entre a burleta, brasileira, e a opereta, francesa, as diferenças formais são suficientes para que se trate de novas convenções cênicas, de uma nova linguagem (NEVES, 2021, p.17).

Fato é que a hegemonia das formas cômicas populares (burletas, revistas, comédias de costumes) nos palcos brasileiros será percebida até a década de 1940, quando novamente as práticas cênicas voltadas para o riso se tornamvo de críticos, dramaturgos e intelectuais que se pautavam em referenciais modernos.

Assim, observa-se que a ideia de teatro e, mais especificamente, de comédia "como divertimento popular", associada ao que se convencionou chamar de "baixo cômico", era interpretada como um sinal de "atraso", mesmo antes de o movimento de modernização teatral se iniciar no Brasil. A resistência a um teatro fortemente vinculado à comicidade popular se desdobrou, ainda, em "uma concepção genérica de que o riso era um fenômeno a ser combatido na busca por um teatro de qualidade artística e propósitos culturais mais elevados" (DUARTE, 2015, p.109).

Se a renovação moderna que o teatro brasileiro almejava se opôs diretamente ao teatro cômico popular, assim ocorreu também por estar vinculado naquele contexto, na maioria das vezes, ao que se chamou de "teatro comercial". Segundo Prado (2009 p.38), para salvar o teatro, seria preciso mudar-lhe as bases, propor algo que se vinculasse ao "teatro enquanto arte" e, essa tarefa, na visão moderna, "só poderia ser levada avante por pessoas que não pertencessem aos quadros do teatro comercial", tal como ocorreu pela ação do teatro amador e, posteriormente, do teatro profissional impulsionado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo.

No caso do TBC, é importante destacar que a montagem de "textos consagrados" sob a direção de "encenadores estrangeiros" foi conduzida em um contexto empresarial, rompendo com os limites do amadorismo. Essa abordagem implicou não apenas a produção dos espetáculos e a manutenção de um repertório variado, mas também o pagamento regular de salários a diversos artistas envolvidos. O caráter empresarial dessa empreitada artística, ainda que comprometido com a modernização do teatro brasileiro, foi paradoxalmente sustentado por uma lógica comercial, sem qualquer subsídio estatal. Tal situação resultou na necessidade de adotar estratégias de sobrevivência financeira, como a alternância entre um repertório considerado "artístico" e outro "comercial".

Como destaca Rabetti (1988), a prática de revezamento de repertório adotada pelo TBC não deve, entretanto, ser vista apenas como uma forma de "comercialismo" simplificado, mas como reflexo de fatores mais complexos. Ela revela, por um lado, as limitações do próprio Estado brasileiro em priorizar o teatro como "serviço público" e, por outro, a fragilidade de um mercado teatral ainda em fase de desenvolvimento. Conforme aponta Rabetti (p.22),

> a tão discutida questão, da *política de revezamento de repertório* empreendida pelo TBC, mais do que o estreito "comercialismo" (em "estilo velha guarda", dirão os seguidores da modernização imediatamente subsequentes), pode denunciar, ou os limites da modernidade de nosso próprio Estado, que talvez ainda hoje encare como tarefa não prioritária a implantação do teatro como

> "serviço público", ou a fragilidade de um mercado ainda incipiente para acolher o nosso teatro moderno.

Essa análise evidencia que a modernização do teatro brasileiro no período não foi apenas uma questão de renovação estética ou artística, mas esteve profundamente imbricada nas condições econômicas e institucionais da época, em que a necessidade de equilibrar o "artístico" e o "comercial" era estratégia de sobrevivência tanto quanto reflexo das tensões entre modernidade e o mercado teatral.

Já em meados da década de 1950, menos ligado aos aspectos estéticos da cena, o movimento modernizante, imbuído do ideário do nacionalismo, começara a se voltar para as questões políticas e sociais do nosso país. Um novo movimento estava sendo repensado em torno da função que o teatro deveria possuir nesse contexto, o que alterava a perspectiva histórica da modernização da cena.

Mesmo com a forte presença da dramaturgia estrangeira, o projeto modernizador desse período buscou "transportar ao espetáculo a intenção nacionalizante, procurando-se um estilo brasileiro capaz de preservar a nossa maneira de ser, as nossas idiossincrasias idiomáticas e gestuais" (PRADO, 2009, p.64). Isso, entretanto, não significou uma inversão do estatuto da nossa tradição cômica popular. Pelo menos, não inicialmente.

> Mais uma vez, portanto – mas agora com propósitos não tão culturalistas ou internacionalistas, porém com ideário político/social **transformador** – o embasamento fundamental continua a circular em torno de um projeto moderno que termina por enquadrar nossa cena na urgência de uma suspensão da memória, de uma oposição às nossas vertentes culturais de mais longa duração e aos arcaísmos de velha estampa, considerada, muitas vezes, "localista" ou "regionalista" (RABETTI, 1998, p.18).

Assim, se em um primeiro momento, as iniciativas teatrais modernas se distanciaram das práticas cômicas populares para impulsionar uma "renovação" cênica e dramatúrgica, e, em seguida, a isso renunciaram em função da urgência política e social que invadiu a cena nos anos próximos ao golpe militar, veremos que, nos anos seguintes, alguns grupos teatrais se viram diante da necessidade de recorrer, por exemplo, aos personagens-tipo, à revista, à música, à dança, isto é, a diversas convenções do teatro cômico popular do passado, como recursos estéticos fundamentais no enfrentamento político.

J. Guinsburg e Rosangela Patriota (2012), em *Teatro brasileiro: ideias de uma história*, destacam que a perspectiva do *nacionalismo crítico*, orientou grande parte dos debates dramatúrgicos/cênicos na década de 1960, colocando em cena temas e

personagens ligados às lutas de operários e camponeses, na primeira metade da década. Após o golpe de 1964, o tema da liberdade e a revisão crítica da história política do Brasil tomaram a frente, a exemplo do musical *Opinião* e dos espetáculos *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967). Assim, em meio aos ideários do *nacionalismo crítico*, que se associava às funções social e pública do teatro, "foram revitalizadas formas artísticas que, no decorrer dos anos 1940/1950, haviam sido relegadas a um segundo plano, por exemplo, o teatro de revista. Surgiram também novos recursos de linguagem: o musical de protesto e o Sistema Coringa" (p.176).

A historiografia do nosso teatro pode ter privilegiado uma visão modernizante que cristalizou uma percepção "inferiorizada" da comédia de costumes, da revista, das formas que tinham no riso uma saída para atrair público, satirizar, questionar e se manter; no entanto, é inegável a resistente permanência dessas formas ao longo da história do teatro no Brasil, principalmente se considerarmos que o projeto modernista do teatro foi conduzido por um grupo de artistas, críticos e intelectuais que não representam a totalidade do teatro feito em São Paulo e no Rio de Janeiro, tampouco, em outros estados.

Em Goiás, embora falte uma historiografia que aborde de maneira abrangente as diversas tendências, estéticas, movimentos e práticas teatrais ao longo de períodos mais extensos, é possível identificar algumas tentativas de definição e enquadramento gerais nessa direção. Trago-as aqui para articular as discussões anteriores a um contexto mais específico da realidade goianiense e, assim, continuar a compreender o lugar de Hugo Zorzetti como comediógrafo na história do teatro goiano e brasileiro.

Uma delas é oriunda da visão do próprio Hugo Zorzetti, expressa em entrevista que ele concedeu ao jornal *O Popular*, em que analisa as gerações do teatro goianiense entre a década de 1940 e os anos 2000. Ele observou como a estética europeia dominou a primeira geração nas décadas de 1940 e 1950, influenciando artistas como Cici Pinheiro, Otavinho Arantes e João Bennio: "Otavinho, por exemplo, era um homem muito viajado, assim como Bennio e Cici. Ele trazia espetáculos uma semana depois de estrear na França. Fazia-se teatro com vocação profissional" (ALVES, 29 set. 2009). Já a segunda geração, que surgiu na década de 1960, em sua opinião teve que enfrentar as duras realidades do regime militar, levando muitos artistas e grupos de teatro a se engajar nas lutas políticas e sociais do país. "Uma quantidade grande de grupos sai de diretórios acadêmicos, muito politizados, o que fez o teatro em Goiás figurar como um dos mais resistentes. Nesta época a palavra profissional soava até mal" (n.p.). As terceira e quarta gerações são

marcadas, segundo Zorzetti, pelo advento de escolas de teatro e, posteriormente, da criação do curso de Artes Cênicas da UFG.

Embora sem qualquer pretensão historiográfica, essa reflexão de Zorzetti acaba por considerar historicamente algumas gerações do teatro goianiense. Espelhando essa mesma análise por "gerações", Christiane Lopes Nascimento (2012), em importante estudo sobre a voz na cena goianiense, destaca que a primeira geração, essa mesma indicada por Zorzetti, foi impulsionada pela vocação profissional, pelo talento e pelo amadorismo. Já a segunda geração, "foi marcada pela resistência e pelos ideais revolucionários do teatro político alemão com uma ressalva: falar de profissão para esses grupos não era algo que [lhes] agradava" (p.88).

Essas generalizações, apesar de sua importante finalidade didática para uma compreensão geral, apresentam marcadores semelhantes aos encontrados na historiografia do teatro "brasileiro" (limitada, em grande parte, ao Sudeste do país). E, portanto, carecem de articulação mais profunda com a realidade goianiense. Destaco, nesse sentido, a necessidade de, considerando que a historiografia do teatro goiano ainda está em fase inicial, compreendermos nossas histórias sem desconsiderar as diversas e simultâneas práticas e estéticas ocorridas em Goiânia e em Goiás, e sem as analisar em caráter de subalternidade a modelos externos.

A história de Hugo Zorzetti e do Teatro Exercício é repleta de contradições, de reformulações, adequações a ideias, tendências e mecanismos de produção, reflexo de uma experiência complexa, rica e que não seguiu uma linha "evolutiva". Se o ingresso de Hugo Zorzetti no meio teatral, como autor e diretor, coincidiu com o período que ele nomeia "segunda geração", em que grupos como o Tuga (1969), o Tese (1971) e o Teatro Exercício (1973) desempenharam importante papel na resistência ao regime autoritário em Goiânia e, como diz Nascimento (2012), "profissão" associada à ideia de "teatro comercial" não era algo que agradava a essa geração teatral, movimento diferente tentou o Teatro Exercício na segunda metade da década de 1970, a exemplo da discussões em torno da repercussão da montagem de *As preciosas ridículas*, em 1975.

Por essas razões, a análise da obra de Hugo Zorzetti e da história do Teatro Exercício requer abordagem que investigue o contexto cultural particular de Goiânia, em vez de buscar comparação direta com outros "modelos". Trata-se de investigá-la a partir de seu local de produção, em seus próprios termos, compreendendo, no seio das referências internas e externas assimiladas pelo autor e diretor, o modo como ele escreveu e encenou suas comédias.

Assim, sem perder de vista essas discussões, o capítulo seguinte tratará mais especificamente da cena teatral goianiense entre as décadas de 1960 e 1980, destacando o surgimento do Teatro Exercício e suas diferentes fases ao longo desse período.

2. A CENA GOIANIENSE E A FORMAÇÃO DO TEATRO EXERCÍCIO

2.1. Apontamentos sobre cena teatral goianiense nos primeiros anos da ditadura militar

Estudar o teatro feito no país entre as décadas de 1960 e 1980 é ter sempre em mente um dos momentos mais repressores da nossa história, principalmente nos anos posteriores à imposição do AI-5, ocorrido em 1968. A ditadura militar no Brasil atravessou o período de 21 anos em percurso de cerceamento das liberdades políticas, dos direitos civis, das manifestações individuais e coletivas.

Se em 1964, como afirma Michalski (1985, p.16), "a tomada do poder pelos militares havia causado aos artistas de teatro, nesses meses iniciais, mais susto do que problemas", nos meses e anos seguintes, "a censura, seja oficial ou oficiosa, assume o papel de protagonista na cena nacional, desencadeia uma guerra aberta contra a criação teatral, torna-se incomodamente presente no cotidiano dos artistas" (p.33). O palco, por sua vez, tornara-se um espaço de embate direto contra o regime ditatorial, ocasionando, em diversos momentos, a prisão de artistas, a proibição de peças teatrais, a tentativa de silenciamento da classe artística que estava empenhada em resistir aos arbítrios militares.

No ano de deflagração do golpe militar, Goiânia completava pouco mais de três décadas. Fora escolhida em 1933 para ser a nova capital de Goiás, como forma de inserir o estado na marcha desenvolvimentista. De acordo com Silva (2019, p.81), a ideia de que a cidade seria uma "terra de oportunidades" foi a mola propulsora forjada para atrair ao estado investimento e novos habitantes. Em 1942, Goiânia foi inaugurada por meio de um Batismo Cultural[10] e sob as premissas da "modernidade" e do "progresso". Essas ideias foram usadas como um discurso atrativo para a resolução de problemas de ordem econômica, geográfica e política. O *Monumento ao bandeirante*,[11] a título de exemplo,

[10] Batismo Cultural foi o nome dado ao conjunto de eventos organizado para apresentar a nova capital do estado ao Brasil. Foram mais de dez dias de festa, com missas, congressos, exposição agropecuária e de artesanato, corridas, rodeios, desfiles escolares, almoços, encenação de peças teatrais e projeção de filmes. (Secult-Goias).

[11] Nos eventos do Batismo Cultural, Goiânia recebeu a doação do Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo a estátua de um bandeirante, provavelmente, Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera, moldada em bronze. De acordo com Jordana Fonseca Silva (2020), esse *"presente"* é simbólico, pois coincide com as investidas paulistas de associar a vinda dos bandeirantes a uma imagem heroica, digna de orgulho. "O *presente*, na verdade, resulta de um acordo entre os estados, com subvenções dos governos goianos e paulista" (p.343).

localizado no Centro de Goiânia, é símbolo colonizador evidente dos discursos que foram formulados em torno da construção da cidade.

Na década de 1960, no entanto, apesar de relativamente "jovem", a capital goiana atravessou o clima de instabilidade política que atingiu o restante das cidades brasileiras. Goiás, nessa época, encontrava-se em período de transição de sua economia, que se sustentava em bases agrárias, mas caminhava rumo a um modelo capitalista urbano (PEREIRA, 2015). Entre 1961 e 1964, o estado de Goiás foi governado por Mauro Ludovico Borges Teixeira,[12] eleito pela coligação dos partidos Social Democrático (PSD) e Trabalhista Brasileiro (PTB).

Eduardo Gusmão de Quadros (2022) em O tempo do golpe e o golpe do tempo: um estudo de caso sobre Goiás, discorre sobre a posição política em que se situava Mauro Borges pouco antes da tomada do poder pelos militares. O autor remonta a uma enquete realizada pela revista *O Cruzeiro*, destinada a políticos de destaque nacional da época, com a seguinte questão: "Para onde vai o Brasil?" A resposta do governador de Goiás expressou uma visão de articulação entre a vertente política, por ele considerada progressista e na qual ele se incluía, e a conservadora, apoiando uma espécie de "conjunção entre os avanços sociais exigidos pelos trabalhadores urbanos e rurais sem perder a manutenção da ordem política e jurídica" (p.91). A atenção dada pela impressa à resposta de Mauro Borges ocorreu, de acordo com Quadros (2022), devido à luta encampada por ele junto a Leonel Brizola, do PTB, pela posse do vice-presidente João Goulart (PTB) após a renúncia de Jânio Quadros (PTN).

O apoio de Mauro Borges ao Movimento pela Legalidade e as medidas antigolpe adotadas fizeram com que o governador ganhasse o prestígio de boa parte da população goiana, além de projetar seu nome em âmbito nacional. Mauro Borges também se articulou com os movimentos estudantis em Goiás na luta contra a tomada do poder pelos militares. Esteve longe, no entanto, de ser um líder de massas ideologicamente comprometido com as camadas populares.

> Tanto quanto se pode inferir, os passos dados por Mauro Borges conferiram-lhe a condição de um líder populista, mas é importante destacar que ele se diferenciava dos líderes populistas clássicos pela relação estabelecida com as camadas populares. Suas estratégias não tinham um fundo ideológico que o aproximasse dos demais líderes populistas do país, nem o apelo emocional às massas. As práticas populistas de Mauro Borges concretizavam-se taticamente

[12] Mais conhecido como Mauro Borges, possuía carreira militar e era filho do ex-governador de Goiás Pedro Ludovico Texeira, um nome dominante na política goiana desde a década de 1930.

> como apoio ao Plano de Desenvolvimento Econômico, visando à adesão às suas obras (FAVARO, 2011, p.57).

Um dos pontos que, entretanto, nos faz trazer, resumidamente, as articulações políticas de Mauro Borges nesse período foi seu apoio às mobilizações do Centro Popular de Cultura (CPC) de Goiás, criado a partir de um projeto do CPC da União Nacional dos Estudantes (UNE).

A experiência do CPC da UNE é tida como uma das mais radicais ao incorporar a luta política como tema, método e objetivo para seu trabalho. A criação do grupo ocorreu a partir da iniciativa de Oduvaldo Vianna Filho, que se afastou do Teatro de Arena para levar adiante um projeto mais centralizado de intervenção na realidade política e social brasileira. Nacionalmente, o Centro Popular de Cultura teve impacto fundamental nas articulações entre política, cultura popular e arte no Brasil e se constituiu como uma das experiências mais palpáveis de expansão cultural e mobilização da população. Tanto caminharam nessa direção, que um dos primeiros alvos da ditadura militar no campo da cultura se constituiu justamente dos CPCs, "exatamente pelo caráter estratégico que cumpriam no processo de agitação, conscientização e formação das massas populares em ascensão" (VILLAS BÔAS, 2009, p.19).

Mediante projeto intitulado UNE Volante, "o que significou a promoção de eventos políticos e culturais nos diversos Estados da federação" (MOSTAÇO, 2016, p.70), a UNE articulou e motivou a criação de novas ações pelos estados que percorreu. Um dos desdobramentos desse projeto foi justamente a criação do Centro Popular de Cultura de Goiás.

A atuação do CPC em Goiás, que durou pouco mais de um ano, com início em junho de 1962 e fim em 1964, teve papel fundamental na mobilização de artistas, educadores, camponeses, operários na luta para a conscientização do povo e, principalmente, dadas as características locais, na luta contra a exploração do trabalhador rural. De acordo com Wilker Postigo[13] em *Centro Popular de Cultura de Goiás: teatro político nos primeiros anos de 1960*, as atividades do CPC se dividiam em duas frentes:

> Devido à passagem da UNE Volante por Goiânia na primeira semana de maio de 1962, é criado o CPC de Goiás em junho de 1962, composto por dois setores: setor de alfabetização,[11] dirigido por Alda Maria Borges e Maria José Jaime, que passa a realizar a campanha de alfabetização citada anteriormente;

[13] Wilker Dias Postigo defendeu em 2012 uma das primeiras dissertações sobre o teatro em Goiás, sob a orientação da Profa. Dra. Maria de Lourdes Rabetti, realizadas no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

> setor de teatro, dirigido por Eurípedes Dias e Fausto Ramos de Morais (POSTIGO, 2012, p.34.

Postigo (2012) comenta que depois de um tempo o CPC Goiás passou a se articular muito mais alinhado ao Movimento de Cultura Popular de Recife do que às proposições do CPC da UNE, uma vez que este não incorporava as manifestações da cultura popular já existentes e "desconsiderava a participação mais efetiva das camadas populares em suas montagens teatrais" (p.37).

Não encontrando na classe média goiana bases que sustentassem seu Plano Desenvolvimentista, Mauro Borges percebeu nas camadas populares uma maneira de ampliar o alcance de suas ideias e se aliou ao movimento estudantil goiano por intermédio da União Estadual dos Estudantes (UEE) de Goiás e do CPC de Goiás. A partir dessa aliança, em 1963, ele cria o Instituto de Cultura Popular (ICP), órgão do Consórcio de Empresas de Radiodifusão e Notícias (Cerne), o que culminou também na construção do Grupo de Teatro Popular, cujo primeiro espetáculo montado foi *Mutirão de Novo Sol,* uma coletânea de textos de Augusto Boal, Nelson Xavier, Hamilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito Araújo.

Todo o engajamento artístico e cultural dos movimentos estudantis − a criação dos CPCs, o teatro engajado que despontava em Goiânia e as alianças políticas que se estabeleciam − nesses primeiros anos da década de 1960 que antecedem o golpe militar, possuía, em Goiás, uma especificidade ligada à realidade rural de boa parte do estado. Assim, as realizações teatrais do CPC em Goiás pressupunham um diálogo com a população do campo, com o objetivo de organizar os camponeses em torno da criação de sindicatos rurais. A circulação de peças pelo interior do estado e a inserção dos camponeses e operários na construção dos espetáculos eram premissas do teatro engajado que se pretendia dentro do CPC de Goiás.

Após a deposição de Mauro Borges, Otávio Lage (1966-1971), eleito pela União Democrática Nacional (UDN), assume o poder apoiando o golpe militar, e a perseguição aos movimentos ligados ao pensamento de esquerda começa a se intensificar. Segundo Henrique (2012, p.72), "São fechados sindicatos, abandona-se a política de combinados agrourbanos, além das associações de trabalhadores rurais, criando-se condições para a consolidação do latifúndio em Goiás", acarretando, ao longo da ditadura militar, um processo conservador de desenvolvimento e modernização, uma vez que os movimentos rurais e estudantis estavam sendo perseguidos e desmobilizados.

Diante das iniciativas militares que tentaram acabar com qualquer ação que se alinhava aos ideias políticos de esquerda, tem início uma série de repressões, cassações e cerceamentos das liberdades. Em contrapartida, foram se articulando várias frentes nacionais e regionais de resistência aos arbítrios da ditatura militar. Em especial, na década de 1960, a mobilização entre os estudantes ganhou força em Goiás devido à criação da Universidade Católica de Goiás (1959) e da Universidade Federal de Goiás (1960) e representou, posteriormente, frente de resistência muito importante nesse período de incertezas políticas.

Diógenes Arruda Ferreira (2009), em estudo sobre o humor como forma de resistência durante o regime militar, comenta que os veículos de comunicação alinhados com o pensamento de oposição à ditadura militar ficavam sujeitos a um sistema de censura prévia, como foi o caso dos jornais *A Notícia* e *O Pasquim*, cujos textos precisavam de liberação para ser publicados e circular.

Em especial em Goiás, destaco *o Jornal Cinco de Março*. Borges e Lima (2008, p.83) comentam que o referido periódico foi criado em 1959, no governo de José Feliciano Ferreira, após um episódio de forte repressão da polícia a uma manifestação de estudantes secundaristas. Na ocasião, eles "protestavam contra o aumento das passagens no transporte coletivo e das mensalidades escolares – ocorrida no dia em que se batizou o jornal". As autoras ainda destacam que, no período pós-golpe, o *Jornal Cinco de Março* foi um veículo goiano cuja história atravessou período de 23 anos, se legitimando como espaço de oposição à ditadura militar.

> Apesar da censura, do empastelamento e das transformações que o enfraquecimento da vida democrática do Brasil durante o golpe militar de 1964 causou na imprensa em geral, o *Cinco de Março* continuou mantendo a sua linha editorial voltada para denúncias de corrupção, má prestação de serviços e descuido com o caráter público inerente ao Executivo e Legislativo (BORGES, LIMA, 2008, p.84).

O diálogo estabelecido entre alguns veículos da imprensa, as artes, a cultura e o pensamento de oposição à ditatura militar, entretanto, não passou ileso aos olhos da censura. Sempre sustentado pela ideia de combater a subversão, manter a ordem política, social e moral, o governo agia de modo a minar todas as ações e todos os pensamentos que considerava nocivos ao regime vigente.

Assim, diante da truculência com que operava a censura nesse período, surge um viés da imprensa chamado de *imprensa alternativa*, uma articulação dos veículos diante

do sentimento de contraposição ao Estado. Ferreira (2009) afirma que *O Pasquim*, incluindo-se nessa imprensa alternativa, enveredou por uma tendência que utilizava o humor como meio de divulgação de ideias de oposição ao regime instituído. Mesmo a ação da censura não permitindo qualquer manifestação contrária ao poder, *O Pasquim* agia, observa o autor, como uma forma "fissura" nos muros do medo construídos pela ditadura. O humor, nesse caso, representava justamente essa fissura, um corte, talvez uma brecha, que possibilitava a elaboração de um discurso de oposição.

> A utilização do humor como instrumento social não implica, é claro, [...] liberdade total de ação. Aquilo que produz um efeito cômico para determinado grupo, pode gerar revolta e retaliações violentas dos alvos da ridicularização. A censura instituída durante o regime militar brasileiro, por exemplo, tinha, dentre outras obrigações, o controle dos possíveis excessos que poderiam ser cometidos pelo uso do Estado como alvo de produções de cunho chistoso (FERREIRA, 2009, n.p.).

Ferreira (2009), entretanto, ressalta que o uso do humor como uma ferramenta de oposição no período ditatorial do Brasil não se estabelece em caráter revolucionário, tampouco representa voz única daquela sociedade que fazia oposição ao regime, pois o discurso elaborado por *O Pasquim*, por exemplo, era direcionado a uma camada intelectual específica do Rio de Janeiro e, portanto, não representava ação efetiva e provocadora da construção de uma nova hegemonia. Ainda assim, a percepção do humor como provocador dessa "fissura" na ordem estabelecida, seja pelo viés da ironia, da caricatura, da ridicularização, não deixa de ser um meio pelo qual as ideias e opiniões continuavam a circular.

Em pesquisas realizadas na Hemeroteca do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, que dispõe de importante acervo digital de periódicos goianos, encontrei o que sugere ser o primeiro jornal autônomo de humor surgido em Goiás, o *Jornal de Deboche*,[14] cuja primeira edição foi publicada em abril de 1979. Com periodicidade mensal, utilizava a ironia e o deboche como forma de tratar os acontecimentos.

> Enfim, não nos propomos a fazer humor neste jornal. O humor está aí, em cada esquina, a cada momento e, principalmente, em cada gabinete. Basta que a gente noticie. E, descobrindo-o, tra-lo-emos (eta, eu!) a público através dessas humildes páginas, desde que não sejamos calados pela força física dos *donos da verdade* (que os há de sobra aí, regime a fora). E lembremos Millôr Fernandes "O último refúgio do oprimido é a ironia, e nenhum tirano, por mais violento que seja, escapa a ela. O tirano pode evitar uma fotografia. Não pode

[14] A Hemeroteca do IHGG digitalizou apenas cinco edições do jornal nos meses de abril, maio, agosto, novembro de 1979, e janeiro de 1980. Não se pode, no entanto, afirmar que o periódico encerrou suas publicações no início de 1980, pois o acervo digital ainda está em construção.

> impedir uma caricatura. A mordaça aumenta a mordacidade". (RAMOS, NETO, abr. 1979, p.2).

Dentre os nomes que constavam como integrantes da equipe do jornal, destaco João Bennio, Jorge Braga – chargista, cartunista e ilustrador goiano, criador dos primeiros gibis em Goiás, O *Badião* e o *Romãozinho* – e Phaulo Gonçalves, chargista e humorista que, vale pontuar, interpretou o personagem Jordão nas primeiras apresentações do espetáculo *A barricada*, de Hugo Zorzetti, em 1977.

A luta travada por diversos setores da sociedade em favor da democracia brasileira impactou os modos e os meios com que operavam não somente as atividades da imprensa, mas as artes, a educação e a cultura de modo geral. A intensificação da censura após 1968, ano de promulgação do AI-5, impediu que diversas obras artísticas circulassem pelo país. Alguns dramaturgos goianos, como Carlos Fernando Magalhães,[15] Miguel Jorge[16] e Hugo Zorzetti, estavam sempre na mira dos órgãos censórios pelo fato de estar envolvidos com os movimentos estudantis, produzindo espetáculos que questionavam o regime vigente e exercendo suas atividades pelo viés de um teatro politizado.

Por conseguinte, ressalto a experiência do Teatro Universitário Galpão, em Goiânia, cuja atuação sob a direção do dramaturgo Hugo Zorzetti foi fundamental para o movimento de resistência que mobilizou artistas na luta contra a ditadura. O Tuga foi criado em 1969, pelo Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Goiás, como uma "resposta política de oposição ao Teatro Universitário oficial", este criado pela Pró-reitoria de Extensão da UFG, mas colocado sob a direção de uma figura conservadora.

Segundo o próprio dramaturgo goiano, o Tuga tinha todas as características para ser apenas "mais um dos gestos birrentos de estudantes, colhido do criativo repertório de escaramuças acadêmicas contra a ditadura, não fosse tocado pela mais insanamente poética representação dos estudantes universitários goianos" (ZORZETTI, 2014, p.196). Formado, em sua maioria, por estudantes do curso de medicina que, por intermédio de Carlos Fernando Magalhães, médico, intelectual e diretor de peças teatrais, constituíam uma ponte com o fazer teatral universitário na cidade de Goiânia.

---

[15] Fundador do extinto Teatro Laboratório em Goiânia, diretor de teatro, dramaturgo poeta e médico. Carlos Fernando Magalhães é nome importante nos estudos sobre a cena goianiense nesse período. Também foi criador do Núcleo de Apoio e Incentivo às Iniciativas Culturais da UFG (Nucaic), órgão que deu origem à atual Pró-reitoria de Extensão e Cultura da Universidade (GOMES, DALLAGO, 2022).

[16] Dramaturgo, poeta e romancista, foi um dos líderes do Grupo de Escritores Novos (GEN), movimento literário surgido em Goiânia em 1963.

O único registro encontrado a respeito da experiência com o TUGA – além da menção em alguns trabalhos de pós-graduação – é feito pelo próprio Hugo Zorzetti (2014), em seu livro *Memória do teatro goiano, a cena na ditadura*, ao relatar que uma das primeiras ações do grupo foi a tentativa de definir uma dramaturgia que guiasse a primeira montagem teatral do grupo. "Chegado o dia, puxamos das prateleiras de nossa biblioteca algumas peças de autores diversos, entre eles Brecht, Shakespeare, Racine, Molière, e fomos matutando sobre qual deles ofereceríamos como sugestão" (p.199). Segundo Zorzetti (p.200), eles, no entanto, "queriam uma experiência nova. Um texto com gosto da hora. Um libelo, um panfleto, um folhetim que fosse, mas com a porrada da luta". A partir disso, ele teria escrito *Dos gritos, os meus* (1969).

O grupo propunha não somente no nível do discurso, mas no modo como explorava o espaço teatral e na maneira como exigia do público uma participação concreta, uma forma de expressão capaz de mobilizar os cidadãos para a luta pela liberdade.

> A passagem do Tuga pela vida artística de Goiás foi tão breve quanto inusitada. Talvez nem os seus participantes tenham, no sentido exato, a medida e o significado dessa iniciativa para a história da cena engajada em Goiás. Explica o fato de ter isso esse movimento teatral um fenômeno que arrombou os primados para os quais fora criado, para acrescentar a eles uma partitura poética e um lirismo passional, até estranhado (e até combatido) pela esquerda atuante. Tudo isso sem abnegar a postura rígida contra o sistema (ZORZETTI, 2014, p.196).

As intenções questionadoras e revolucionárias almejadas e vivenciadas pelos integrantes fizeram com que a censura fosse cada vez mais intensa. Laurenice Noleto (apud ZORZETTI, 2014, p.215), uma das atrizes do Tuga, relata, no livro *Memória do teatro goiano, a cena na ditadura*, que o grupo tinha sido chamado para participar da programação de inauguração do prédio da Reitoria da Universidade Católica de Goiás, dotado de um pequeno auditório ao ar livre e, por isso, tinham decidido apresentar uma peça nova. Na véspera da apresentação, porém, chegou um ofício comunicando a censura do texto na íntegra. Indignado, o grupo decidiu subir ao palco em silêncio, "fazendo gestos de agonia, de sofrimento, ao som de uma música forte", e encenar o momento da entrega do documento que comunicava a censura da peça. A partir desse dia, o grupo não conseguiu passar nenhum outro texto pela censura, e certamente esse foi um dos motivos para a desmobilização dos integrantes.

Trazer, ainda que de forma breve, a experiência do Tuga no final da década de 1960 é não só o incluir neste breve panorama inicial dos primeiros anos da ditadura militar, mas também percorrer um caminho que levou, pouco tempo depois, à criação do Teatro Exercício.

2.2. Artistas, grupos e espaços teatrais

Até 1978, além do Teatro da Agremiação Goiana de Teatro (AGT), de Otavinho Arantes, do Teatro de Emergência, idealizado por João Bennio, e do Cine Teatro Goiânia, outros poucos lugares recebiam apresentações de grupos goianos, como era o caso do auditório da Escola Técnica de Goiânia e dos palcos dos colégios Lyceu de Goiânia, Pedro Gomes e Santa Clara.

A luta de Otavinho Arantes para a construção de um edifício teatral em Goiânia é símbolo da persistência desse encenador na cena goianiense em meio à falta de espaços teatrais na cidade. Otávio Zalvadir Arantes iniciou sua carreira no teatro goiano ainda na década de 1940, quando saiu de Trindade, região metropolitana de Goiânia, se instalou na capital e criou a Agremiação Goiana de Teatro, em 1946. Os motivos que o levaram a construir um teatro revelam aspectos pessoais, bem como as limitadas opções que os artistas possuíam naquela época:

> Muitos acham que eu quis construir um teatro só pro meu uso. Não. Eu nunca pensei em ter um teatro só pra mim. Eu queria, é claro, não depender de teatro dos outros. O Teatro Goiânia, por exemplo, naquela época era Cine Teatro Goiânia, era uma bagunça. A gente pedia pauta, mas nunca sabia se era reservada só pra gente. Tinha dia da gente chegar com o cenário da porta do teatro e tinha mais cinco grupos se debatendo pra saber quem se apresentava primeiro. Era uma coisa terrível. Eu queria um teatro onde eu pudesse organizar as coisas do jeito que eu gosto. Eu queria também poupar as pessoas das decepções que eu tinha sempre que ia montar uma peça. Nunca quis um teatro só meu. Quem fala isso nunca entendeu o que eu queria (ARANTES, 1983 apud ZORZETTI, 2005b, p.56).

A luta pela realização dessa empreitada começou em 1959, quando Otavinho Arantes ganhou, a custo de muita insistência, um lote do Estado para iniciar a construção do teatro. Desse momento até a primeira inauguração do prédio, o encenador enfrentou diversos problemas. Situado perto do conhecido Lago das Rosas, em Goiânia, na avenida Anhanguera, o Teatro da AGT foi inaugurado em 1966 com a peça *O pagador de promessas*, de Dias Gomes. A estreia não significou para Otavinho Arantes, entretanto, a conquista de um espaço de qualidade em que pudesse realizar seus espetáculos e receber

outros grupos. O espaço possuía vários defeitos e inadequações, entre eles, a qualidade do telhado, cuja reforma provocou uma das histórias mais trágicas e emblemáticas do teatro em Goiânia.

Dadas as condições precárias com que foi construído o edifício, e sabendo da vinda de espetáculos de fora para Goiânia, Otavinho Arantes reuniu as próprias economias para trocar o telhado do teatro que, sendo de zinco, produzia muito barulho quando chovia. Durante a instalação de telhas mais apropriadas, algumas fagulhas de solda caíram no pano de boca do teatro, e o fogo alastrou por todo o prédio, acontecimento que levou o encenador a quase desistir da construção de um teatro.

Anos depois, após muita luta para a reconstrução do espaço, em julho de 1969, o Teatro da AGT teve sua reinauguração com a peça *Condenado ao Inferno,* de René de Obaldia. Um dos convidados para o coquetel de abertura do Teatro da AGT foi Paschoal Carlos Magno, fundador do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), que acompanhou de perto a trajetória de Otavinho Arantes (SEM TÍTULO, 27 jun. 1969, p.19) e, ao final da cerimônia, sugeriu que o teatro deixasse de ser "Inacabado", característica pela qual ficou conhecido popularmente, para se tornar "Teatro Otavinho Arantes", conforme registrou o *Correio Braziliense* (SEM TÍTULO, 8 jul. 1969, p.3).

O Teatro da AGT[17] certamente foi fundamental para a acolhida de espetáculos goianos e para o intercâmbio com artistas de outras regiões do Brasil. Apesar de a forma adotada por Otavinho Arantes para a administração do espaço ter gerado uma série de questionamentos e provocado o distanciamento de vários grupos da cidade, até a inauguração do Teatro Goiânia, em 1978, ele foi um dos principais e mais ativos teatros de Goiânia. O prédio foi projetado por Walter Guerra, com colaboração de Lindolfo Nunes da Rocha (ZORZETTI, 2005b).

Na década de 1960, Goiânia também já contava com a presença do mineiro João Bennio, ator e encenador que, além dos espetáculos teatrais e filmes que realizou na cidade, foi também o idealizador do Teatro de Emergência, instalado onde antes funcionara o Jóquei Clube de Goiás, no Centro da cidade de Goiânia. A inauguração do teatro em 1960 dotou Goiânia de mais um teatro que foi usado não somente para apresentação de espetáculos, mas também para a realização de "reuniões de intelectuais

[17] Depois da morte de Otavinho Arantes, em 1993, o "Teatro Inacabado" ficou abandonado e, por algum tempo, foi ocupado por pessoas em situação de rua. O prédio foi tombado pelo Patrimônio Histórico e Cultural de Goiânia em 1994. Atualmente, é gerido pela Fundação Educacional de Goiás. Em 2021, as notícias de um leilão do prédio para o pagamento de dívidas da fundação começaram a circular na cidade e, posteriormente, foi suspenso pela justiça.

e jovens goianos que buscavam se constituir como movimento cultural vanguardista em Goiânia" (SILVA, 2019, p.88).

O terreno em que o Teatro de Emergência foi construído, no entanto, era objeto de uma cessão do direito de uso com duração de dez anos. Após o vencimento desse prazo, isto é, ao final da década de 1960, sem nenhuma intervenção favorável do poder público, começaram os rumores sobre a demolição do prédio, ação que se concretizou em 1969: "E por falar em Teatro de Emergência, a velha casa de espetáculos vai ser mesmo demolida no próximo mês e, em seu lugar, continuarão as obras em construção da nova sede do Joquei Clube de Goiás" (SEM TÍTULO, 19 abr. 1969, p.8). Assim, Goiânia adentra a década de 1970 com a recente demolição de um de seus principais (e poucos) teatros.

Nesse contexto, trago ainda outra figura, dessa vez feminina, integrante do rol de artistas que marcaram as produções teatrais na cidade de Goiânia na década de 1950 e que continuaram suas trajetórias ao longo dos anos 60 e 70. A atriz Cici Pinheiro – Floracy Alves Pinheiro – começou a fazer teatro no grupo criado por Otavinho Arantes, a AGT, por incentivo da irmã, Floramy Pinheiro. Depois passou por experiências em São Paulo e no Rio de Janeiro trabalhando com Procópio Ferreira, Flávio Rangel, Augusto Boal, e participando de várias companhias de teatro, entre elas o Teatro Brasileiro de Comédia. A atriz também teve sua presença registrada na rádio e na televisão brasileiras. De acordo com Karine Ramaldes (2018, p.247), "Cici produz a primeira telenovela em Goiás, *A Família Brodie*, montada ao vivo, baseada na obra de J. Gronim, *O castelo do homem sem alma*".

Em idas e vindas entre São Paulo, Rio de Janeiro e Goiás, Cici Pinheiro criou a Companhia Cici Pinheiro e, semelhante a Otavinho Arantes e João Bennio, travou uma luta para a construção de um teatro em Goiânia; 1970 marcou o início dessa empreitada para conseguir um terreno. "Teatro em busca de um terreno" (13 set, 1970, p.1, Caderno 3) é o título de matéria publicada pelo *Correio Braziliense* que menciona a batalha da artista junto à Prefeitura de Goiânia com vistas a conseguir um terreno para a construção do que se chamaria Teatro de Arena, justamente pela dimensão circular do espaço.

A década de 1970 se iniciou para Cici Pinheiro e o teatro goianiense com a indicação da teatróloga para compor o quadro das imortais da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiânia (Aflag). A partir disso, outros tantos convites e homenagens lhe foram feitos, segundo Zorzetti (2005b, p.132), como "um gesto de reparação aos males que a sociedade goiana lhe tinha feito", entre eles, o afastamento de Cici Pinheiro

da cena teatral goiana após o primeiro beijo dado nos palcos de uma cidade ainda muito conservadora nos anos 50. “Foi um gesto pioneiro num momento em que pioneirismo só era bem-vindo para os atos e fatos comerciais e profissionais, desde que acomodáveis dentro do rol das boas e saudáveis inclinações humanas” (p.118-119).

Cici Pinheiro criou em Goiânia, a convite do Sesi, o Teatro do Operário e circulou por várias regiões da cidade com seus trabalhos. Também criou o personagem Goianinho, que entrava em cena para falar sobre higiene, doenças sexuais, meio ambiente etc. Inaugurou espaços, comportamentos, tendências no teatro, na televisão e no rádio, enfrentou uma sociedade conservadora e abriu caminhos para que outras mulheres pudessem se iniciar na cena teatral goianiense. Uma presença feminina que provocou, incomodou e persistiu nos palcos do país. A historiografia do teatro brasileiro deve a Cici Pinheiro, assim como a sua irmã, Floramy Pinheiro, um estudo minucioso dedicado a sua trajetória e contribuições para área.

Floramy Alves Pinheiro, irmã mais velha de Cici Pinheiro, começou sua carreira em Goiânia e a desenvolveu fora do estado. Maria Thereza Vargas em A modernização da arte do ator, do livro *História do teatro brasileiro*, ao referir os amadores de outros estados comenta a influência de Os Comediantes e do TEB, que tinha à frente a figura de Paschoal Carlos Magno, na fomentação da atividade teatral em outros estados brasileiros. A Agremiação Goiana de Teatro, por sua vez, por intermédio de Otavinho Arantes, já possuía estreita relação com o TEB. O que Vargas (2013) acrescenta é o fato de Floramy Pinheiro, que trabalhava na AGT, ter sido uma das atrizes “exportadas” para o cenário teatral de São Paulo e Rio de Janeiro, em busca de “realização profissional”. “Floramy Pinheiro (1927-1988), vinda como bolsista do governo goiano para a escola de Arte Dramática de São Paulo, acrescenta ao porte sisudo do ator paulista a doçura daqueles que vivem longe das agruras das grandes cidades” (p.105). A respeito da “doçura” mencionada por Vargas, não há nenhuma informação adicional indicadora do que isso poderia traduzir em termos teatrais, levando o comentário, não reiterado, a incorrer no risco de redução simplória das contribuições da atriz.

Ainda no que diz respeito aos espaços teatrais, é preciso destacar também o Cine Teatro Goiânia que, nesse período, fazia parte do conjunto de espaços culturais que atendiam à crescente demanda da classe artística goiana.



Cine Teatro Goiânia registrado em 1953 (Hélio de Oliveira. Fonte: *O Popular*, 2022)

Em matéria do *Correio Braziliense* (SÓ UM TEATRO, 17 dez. 1969, p.2) é possível confirmar:

> Goiânia vem se ressentindo da falta de casas de espetáculos públicos. Atualmente só temos o Teatro Inacabado, da AGT, e o Cine Teatro Goiânia, este destinado a permanecer a casa exibidora de filmes. Com a demolição do teatro de emergência, houve a promessa do Governo, em fazer reverter por extinção de contrato, as suas finalidades específicas o Cine Teatro Goiânia. O assunto, contudo, apesar de sua relevância está sendo esquecido. Nesse fim de ano quando temos um movimento artístico mais acentuado, volta o problema a ser discutido. Ao que se sabe um grupo de jovens atores e intelectuais goianos vão interpelar o governador Otávio Lage sobre a situação daquela casa de espetáculos. Recorda-se que na última visita do ministro Paschoal Carlos Magno à Goiânia, num encontro com o primeiro mandatário goiano, este declarou que estava liberando o teatro para que o Departamento de Cultura da Secretaria de Educação o administrasse, a comissão de teatro vai cobrar, justamente esta promessa do sr. Otávio Lage, na certeza de que será atendida.

A iminente expiração do contrato de locação do Cine Teatro Goiânia para exibições cinematográficas representava uma ameaça ao já escasso painel de espaços culturais da cidade. Tal questão é reafirmada por outra nota do *Correio Braziliense* (DIVERSOS, 3 jan. 1970, p.2), evidenciando que as reivindicações não eram apenas de artistas locais: “Ainda na área do Teatro, no encontro que manteve com o Prefeito Leonino Caiado, o ator Procópio Ferreira, teve deste, a promessa de que dotaria Goiânia de uma casa de cultura capaz de sensibilizar as companhias do País a visitas permanentes

ao Centro-Oeste". Diante disso, emerge a questão: teria sido necessária a pressão de artistas de fora da região para que o poder público goiano despertasse interesse em destinar recursos aos espaços culturais na cidade? Ademais, a construção de novos espaços estaria em função de quais necessidades artísticas?

Ainda no início da década de 1970, algumas ações que promoveriam mais movimentação cultural em Goiás ocorreram, sendo uma delas a parceria que se pretendeu estabelecer com Brasília, que, apesar da proximidade com Goiânia, ainda não havia feito nenhum acordo cultural com a cidade. Nas buscas que realizei pela Hemeroteca Digital, encontrei duas matérias do *Correio Braziliense* que indicam essa pretensão de aproximação artística entre a capital federal e capital de Goiás. A primeira matéria menciona um convênio feito com a Fundação Cultural de Brasília por intermédio da Agremiação Goiana de Teatro que, nesse contexto, ainda era um dos principais grupos de teatro de Goiânia (TEATRO GOIANO..., 1 jan. 1970, p.1, Caderno 3). A segunda matéria menciona a expectativa de intensa atividade cultural, devido ao convênio com a Fundação Cultural de Brasília. Esse convênio fazia parte de uma espécie da "renovação cultural" que se faria na cidade com o apoio da Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Goiás, cujo secretário era Hélio Mauro Umbelino Lobo[18] no mandato do governador Leonino Caiado (1971-1974). De acordo com a notícia,

> Todas as correspondências e outros impressos da Secretaria de Educação e Cultura já são distribuídos com frases dizendo que 'chegou a hora da cultura. Dê sua ajuda'. Essa providência faz parte do plano do secretário Hélio Mauro, que visa a deflagar em Goiás um movimento pela intensificação e divulgação da cultura em todos os aspectos (GOIÁS FAZ..., 23 mar. 1971, p.2, Caderno3).

É na esteira desse discurso de "renovação cultural" que aparecem as notícias a respeito dos primeiros estudos de planejamento de reforma do Cine Teatro Goiânia que, no entanto, só começou em 1976, no governo de Irapuan Costa Junior. Essa reforma previa a transformação do espaço para se tornar um edifício destinado especialmente às atividades teatrais, incluindo troca do telhado, instalação de ar-condicionado, novo piso, construção de camarotes etc. "Goiânia terá moderno teatro" (29 jun. 1977, p.8) foi a manchete do *Correio Braziliense,* que registrou:

> Os trinta milhões de cruzeiros que o Governo de Goiás está aplicando na adaptação do prédio do Cine Teatro Goiânia vão permitir à Capital do Estado

[18] Hélio Mauro Umbelino Lobo se tornou prefeito de Goiânia entre maio de 1978 e abril de 1979, por nomeação do então governador Irapuan Costa Junior.

> dispor de um moderno teatro no lugar do velho prédio situado na confluência das Avenidas Anhanguera e Tocantins, que há mais de 20 anos vinha servindo apenas para sala de projeção cinematográfica.

A reforma, que estava a cargo da Secretaria de Planejamento (Suplan), foi concluída em 1978, e o Teatro Goiânia – novo nome do espaço – foi inaugurado no mesmo ano com a presença dos bailarinos Margot Fonteyn e David Wall, integrantes do Corpo de Baile da Associação de Ballet do Rio de Janeiro. João Bennio foi um dos diretores do Teatro Goiânia, entre 1982 e 1984.



Teatro Goiânia (Fonte: Secretaria de Estado da Cultura de Goiás, 2024)

É notável que na década de 1970, o poder público começa a se fazer mais presente, ainda que de maneira pontual, na vida cultural de Goiás, e os reflexos disso são visíveis no decorrer dos anos. É preciso, porém, pensar que esses discursos são forjados em decorrência de um sentimento de "atraso" em relação aos outros estados, principalmente, o Rio de Janeiro. A tentativa de tornar Goiânia uma "cidade moderna", equipá-la com "teatros modernos" e promover uma "renovação cultural" parece ocorrer em detrimento da própria prática teatral goianiense. Reformar o Teatro Goiânia estaria, nesse caso, mais atrelado à necessidade de receber espetáculos de fora, do que de acolher os grupos da cidade e do estado. Como bem aponta Walter Lima Torres Neto (2016, p.216) em *Ensaios de cultura teatral*: "a situação não só geográfica do espaço, mas também simbólica, é consequência do reflexo permanente da atribuição de valor que se destina a esses espaços por essa mesma sociedade". Prova dessa mentalidade modernizadora e do valor que se

atribuiu simbolicamente à cultura goiana foi o evento de inauguração do Teatro Goiânia em que, como já mencionado, uma companhia de balé do Rio de Janeiro foi convidada para abrir as apresentações.

Posteriormente, verifica-se que o teatro, luxuoso após a sua reforma, continuou tendo restrições para o uso de "grupos goianos". No início da década de 1980, quando Hugo Zorzetti ainda trabalhava no IGT e João Bennio era diretor do Teatro Goiânia, uma das polêmicas que reuniu a opinião de artistas da cidade ocorreu justamente em torno da utilização do edifício teatral pelos grupos goianos, ou, pelo menos, pelo Teatro Exercício.

A esse respeito, o *Diário da Manhã* publicou:

> Polêmica: Zorzetti critica João Bennio.
> A polêmica está aberta: Hugo Zorzetti, diretor do Instituto Goiano de Teatro, acusa o diretor do Teatro Goiânia, João Bennio, de estar colocando obstáculos aos projetos de teatro popular para aquela casa de espetáculos e, assim, transformando-a em "coisa de elite". E garante desafiar Bennio a dar explicações num debate público, mas este já adiantou que não aceite, argumentando que não há razões para isso. Para o cantor Itamar Correia, "tudo não passa de uma grande infantilidade de Zorzetti" (LEMES, 5 maio 1983, p.21).

Essa acusação de Zorzetti é oriunda de uma possível restrição feita por João Bennio para a realização do projeto Terças Populares que, há alguns anos já vinha sendo desenvolvido pelo Teatro Exercício, dentro do IGT, órgão estatal. Como diretor do espaço, Bennio rebateu as críticas afirmando que o teatro estava aberto para todos e que não existia nenhum tipo de restrição. Para intensificar o conflito, além do Terças Populares, o IGT intencionava promover dentro do Teatro Goiânia o projeto Quarta Livre, em que líderes de bairros, dirigentes sindicais e escolares, entre outros, seriam convidados para assistir a peças teatrais gratuitamente (LEMES, 5 maio 1983, p.21).

Itamar Correia, músico goiano, considerou a polêmica levantada por Hugo Zorzetti uma infantilidade e indagou: "Por que os grupos teatrais em Goiás podem ocupar dois dias na semana o Teatro Goiânia? [...] Sendo assim, nós, os músicos, também vamos pleitear. Não podemos ficar sem nada". E ainda destaca que é contra, pois, caso isso ocorresse, a arte ficaria tutelada pelo estado. "No Instituto de Teatro, por outro lado, todos são funcionários da Fundação Cultural, o que acaba resultando num caso raro no Brasil, segundo Itamar: 'Trata-se do único elenco de atores pago pelo Estado em todo o País" (LEMES, 5 maio 1983, p.21).

Certamente, os conflitos em torno da utilização do Teatro Goiânia expressam mais do que uma simples disputa de pauta. Projetos artísticos diferentes estavam em jogo, e

ambos os lados, tanto Bennio, quanto Zorzetti eram funcionários do estado. Se de um lado, Bennio transitava amigavelmente entre os políticos da época, por outro, Zorzetti possui estreita relação com Jacy Siqueira, presidente da Fundação Cultural de Goiás e apoiador dos projetos criados dentro do IGT.

Em arquivo do Banco de Dados Memórias Reveladas, de 1983, encontrei um dossiê com vários quadrinhos do *Badião*, criado por Jorge Braga e que expressam essa questão em torno do uso do Teatro Goiânia pelos artistas goianos. Em um deles, o *Badião* – personagem que aborda criticamente e com irreverência temas políticos, econômicos e sociais – está apresentando a cidade de Goiânia a outro personagem, quando se deparam com o Teatro Goiânia.



O Badião, Jorge Braga, maio 1982 (Fonte: Serviço Nacional de Informações, Agência de Goiânia, 1983)

Em tom humorístico, a crítica contida na tirinha está justamente no fato de ser Hugo Zorzetti o único diretor de teatro a apresentar "peças goianas" no Teatro Goiânia. Por um lado, certamente há uma crítica acerca da ocupação das pautas destinadas aos grupos goianos apenas por Zorzetti. Por outro lado, essa concentração de atividades em torno dele também revela seu esforço para garantir que grupos teatrais goianos tivessem espaço no Teatro Goiânia. Nesse sentido, outra questão que se coloca é: associar o projeto Terças Populares ao Teatro Goiânia significava também dotar aquele espaço de uma atividade teatral regular, semanal, o que possibilitaria a criação do hábito de frequentar o teatro, em lugar de deixá-lo à mercê de locações e/ou solicitações de pautas, mecanismo que certamente colocaria os grupos goianos em desvantagem.

As intenções do projeto Terças Populares, por exemplo, expressas no livro *Memória do teatro goiano*: *a cena na ditadura* (ZORZETTI, 2014), tinham base numa premissa que o comediógrafo goiano sempre priorizou em seu trabalho: a popularização do teatro. O projeto previa a apresentação de outros grupos amadores do estado, mas Zorzetti não encontrou apoio na classe artística que, por sua vez, colocou em questão um outro debate: o fato de o Teatro Exercício ser subvencionado pelo estado no contexto da ditatura militar.[19] Esses aspectos são aprofundados no tópico em que discorro sobre a segunda fase dos trabalhos do Teatro Exercício.

O teatro goianiense caminhou, desde meados da década de 1970, rumo ao fortalecimento da cena amadora, devido à criação de mais grupos, à realização de festivais de teatro e pela discussão sobre os meios de produção cultural, sobre a formação para os artistas do estado, bem como o estabelecimento de intercâmbio com outros estados brasileiros.

A respeito dos festivais, o *Correio Braziliense* (I FESTIVAL..., 27 mar. 1973) noticiou o 1º Festival Goiano de Teatro ocorrido em 1973, sob a coordenação de Otavinho Arantes e realizado em duas etapas: uma local e outra nacional. Na etapa local, reservada aos grupos goianos da capital e do interior, previa-se a seleção dos melhores espetáculos para concorrer na etapa nacional juntamente com grupos de outros estados. As categorias estabelecidas para premiação eram: melhor espetáculo, melhor cenário, melhor iluminação, melhor texto, melhor ator e melhor atriz, e as apresentações aconteceriam no Cine Teatro Goiânia.

Matéria do *Diário de Pernambuco* (ENCERRADO..., 23 jul. 1973) anunciou o final do festival, registrando a participação de grupos do Pará, Distrito Federal, Paraná, Pernambuco e São Paulo, com destaque para artistas do Pará, que levaram a maioria dos prêmios. O ator Líbano de Félix de Souza e o dramaturgo Hugo Zorzetti, ambos goianos, receberam menções honrosas, este último pela peça *Dança esquálida*.

Ainda na década de 1970, a Federação Nacional de Teatro Amador (FNTA) teria iniciado suas atividades em Goiás por meio de cursos de formação teatral para iniciantes. A "Sétima Região" teria como objetivo promover em Goiânia uma extensa programação de cursos e mostras teatrais, além da instalação da sede da Federação de Teatro Amador local, possibilitando a montagem de peças dos grupos vinculados ao órgão.

[19] Essa discussão é desenvolvida no tópico seguinte quando abordo as fases do Teatro Exercício desde a sua criação.

> A Federação Nacional de Teatro Amador é um órgão vinculado ao Ministério da Educação e Cultura através dos principais grupos do teatro amador do país. Tem sede em Brasília e foi dividida em sete coordenadorias regionais. Goiás, juntamente com Mato Grosso e o Distrito Federal, ficou integrando a sétima região, que está coordenada por Carlos Fernando Magalhães (Conselho de Grupos) e João Antônio (Conselho administrativo), o primeiro dirigente do grupo de teatro laboratório e o segundo da Fundação Cultural de Brasília. No Estado de Goiás, responde pelo Conselho Deliberativo Hugo Zorzetti e pelo Conselho de Grupos, Odilon Camargo, ambos do Grupo Exercício de Teatro (FNTA VAI DAR..., 11 jan. 1975).

Também ficou a cargo da Sétima Região, com o patrocínio da Secretaria da Educação e Cultura do estado, a promoção da 1ª Mostra local do Festival Nacional de Teatro Amador (Fenata). As apresentações aconteceram no Salão do Diretório Central dos Estudantes, localizado no Centro de Goiânia. Na programação da mostra constavam os espetáculos *O visitante*, de Miguel Jorge, pelo Grupo Engenho; *A pena e a lei*, de Ariano Suassuna, pelo Grupo Jogral; *A exceção e a regra*, de Bertold Brecht, pelo Teatro Laboratório, e, entre outras, *Os pregadores*, de Hugo Zorzetti, pelo Teatro Exercício (1ª MOSTRA, 19 jul. 1975, p.6-7, Caderno 2).

Ainda em 1975, acontece também o I Concurso Nacional de Literatura, promovido pela Caixa Econômica Federal de Goiás, em que Hugo Zorzetti recebeu menção honrosa pela novela *Gargalhada aguda depois do baque surdo*. Dois anos depois, o dramaturgo goiano também foi premiado, pela escrita e direção da peça *A barricada*, no Concurso Nacional de Dramaturgia, promovido pela Funarte, como informa o *Correio de Notícias* (A BARRICADA, 23 set. 1977).

Já a Federação Independente de Teatro Amador do Estado de Goiás (Feitag)[20] foi instituída em 1976. A instituição teria como finalidade fomentar a criação de grupos de teatro amador no estado de Goiás; incentivar o estudo e a pesquisa na área teatral; promover cursos e debates; incentivar a realização de espetáculos; defender os interesses dos grupos filiados e os representar junto à Confenata, entre outras ações (I CONGRESSO..., 1982, p.31-32).

Como reflexo dessa movimentação, ocorre em 1982, o I Congresso de Teatro Amador do Estado de Goiás, em que, informa a *Folha de Goyaz* (ARTISTAS..., 28 mar. 1982, n.p.), foram debatidos os problemas do teatro amador em Goiás; o teatro no interior do estado e nos bairros; as políticas culturais dos órgãos públicos; patrocínios; montagens; problemas de espaços, mostras, entre várias outras pautas.

[20] Atual Feteg (Federação de Teatro de Goiás)

Vale também destacar a articulação do teatro em Goiás com outros estados do Centro-oeste por meio do Circuito Araguaia, na década de 1980, como informa o Jornal do Dia (CONTINUA PROJETO...,21 de out. 1984, p.17).

> A promoção do Circuito Araguaia tem a frente a CONFENATA – Confederação Nacional de Teatro Amador e demais Federações. Ele consiste na integração e busca de uma nova linguagem dramatúrgica voltada para a realidade do Centro Oeste brasileiro à partir de uma política das Federações Estaduais de Teatro Amador. O circuito nasce na urgência de se mostrar os outros grupos de todos os estados da região, e os trabalhos que cada um separadamente vem desenvolvendo [...] Assim, o I Circuito Araguaia de Teatro Amador, surge na certeza de fomentar uma luta, com real proposta de resistência, ao chamado monopolismo cultural que tanto tem contribuído na deteriorização de nossa cultura, tanto a nível regional quanto nacional. Circuito proporciona um rodízio de dois grupos de cada Estado escolhidos por suas respectivas federações que empreenderão uma turneé pelas capitais dos estados envolvidos no Projeto.

Esse projeto também contava com o apoio do recém-criado Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen) criado em 1981, em substituição ao antigo Serviço Nacional de Teatro (SNT). De acordo com o *Correio Braziliense* (PROJETO ARAGUAIA, 20 set. 1984, p.19),

> Depois do Mambembão e da III Mostra do Teatro Amador do DF, Brasília prepara-se para sediar o Circuito Araguaia, projeto teatral que faz rodízio de espetáculos oriundos de Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás e Distrito Federal. O Araguaia é promovido pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen) e a Confederação Nacional de Teatro Amador (Confenata).

Desse modo, na esteira dos projetos que vinham surgindo ao longo da década de 1970, a exemplo do Mambembão e Mambembinho, que têm início no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1978, sendo depois estendidos para Brasília (MOSTAÇO, 2016), o Circuito Araguaia acontece como forma de fortalecer a cena teatral no Centro-oeste mediante a apresentação de grupos amadores situados distantes do eixo Rio-São Paulo. O Teatro Exercício foi um dos grupos que participou desse "rodízio" de espetáculos, com a peça *Tem alguma coisa no ar e não é avião* (1985).

Certamente essa breve explanação sobre as atividades teatrais em Goiânia não contempla a diversidade de ações, projetos, grupos e discussões que emergiram nesse contexto. Tampouco é pretensão deste estudo dar conta dessa totalidade. Importou destacar, entretanto, algumas questões que, de algum modo, contextualizam o tópico seguinte, isto é, o surgimento do Teatro Exercício na década de 1970 e as suas diferentes fases até meados dos anos 80.

2.3. A formação do grupo Teatro Exercício

Do Tese ao Teatro Exercício

A constituição do grupo Teatro Exercício, liderado por Hugo Zorzetti, no início da década de 1970 não pode ser compreendida de forma isolada. Está intrinsicamente ligada à trajetória de outros dois grupos – Tese e Chaos – que funcionaram como embriões do que viria a ser o Teatro Exercício. Isso também implica pensar não somente nas peças escritas por Hugo Zorzetti e encenadas por esses grupos, mas nas transições e reelaborações pelas quais passou esse coletivo de artistas.

O Teatro Experimental do Estudante Secundarista, formado em 1971, foi o ponto inicial dessa trajetória que dava seus primeiros passos em um contexto de repressão ditatorial e agitação cultural nos espaços educacionais. A criação do grupo foi fruto da iniciativa de Zorzetti, no interior de uma escola pública, mas também uma resposta aos anseios de uma juventude que se mobilizava politicamente na época, bem como algo sintomático de um movimento mais amplo de resistência cultural ocorrido em todo o país, no qual o teatro era utilizado como forma de contestação política e de formação de pensamento crítico. Assim, discutir a formação do Teatro Exercício, a partir da inicial configuração do Tese, é também abordar as intersecções entre arte, educação e política na Goiânia dos anos 1970.

No começo da década de 1970, envolvido com as iniciativas dos movimentos estudantis em Goiânia, Zorzetti tornou-se professor de literatura em um colégio da cidade conhecido como Colu (Colégio Universitário), cujo nome oficial era Colégio Estadual Presidente Costa e Silva.[21] O Colu foi escolhido na década de 1960 para ser suporte de um novo projeto educacional do governo com a promessa de ser alternativa da rede pública para preparação de jovens com vistas ao vestibular, frente à onda de cursinhos particulares preparatórios que surgia.

De acordo com Bárbara Cardoso (2020, p.143) em *Arquitetura e modernidades na educação secundarista em Goiânia (1937-1971)*, o projeto arquitetônico do Colu foi desenvolvido por Antônio Lúcio Ferrari, arquiteto mineiro, para atender a uma demanda do governo do estado que visava construir um equipamento educacional de grande porte.

[21] Atualmente recebe o nome de Colégio Estadual Pré Universitário.

Nesse colégio, Hugo Zorzetti se integrou ao Departamento de Artes − criado por Aparecida Tallon Lobo, formada em artes plásticas, e Leida Assis Silvano, mestra em artes −, cujo objetivo era promover cursos e oficinas de teatro, dança, música e pintura para os estudantes. É nesse contexto que, em 1971, o professor Hugo Zorzetti cria o grupo Tese (1971-1972) juntamente com alunos interessados na área do teatro, entre eles Nilton Rodrigues, que posteriormente foi cofundador do Teatro Exercício, e Gotschalk Fraga.

Em entrevista a mim concedida em 2023, Nilton Rodrigues relata que seu ingresso no Colu em 1972 coincidiu com o segundo ano de funcionamento do colégio que, na época, prometia ser um "colégio-modelo", com inovações na educação. Destaca, no entanto, que essa proposta inovadora não se sustentou, caindo rapidamente caiu na "mesmice" das demais escolas públicas:

> Terminou essa fase do ginasial, eu fui estudar no Colu, um Colégio Universitário que tem aqui, no Setor Universitário, que na época era o segundo ano que funcionaria, que estava em função. E a proposta, como sempre acontece aqui em Goiás, é ter um colégio modelo, que vai fazer uma revolução. E, dois anos depois, ele cai na mesmice do resto das demais escolas públicas. E aí, no Colu, então, que era uma escola que tinha as seguintes características na época: não tinha muro, não tinha portão, não tinha uniforme, não tinha bedel vigiando o corredor. A proposta de início era muito legal. E tinha uma professora, Leida Assis Silvano, e professora Aparecida Talon Lobo, que eram da área de Artes, que tinham lá um departamento que elas tomavam conta. E tinha um professor de português de outras turmas que resolveu, nas horas assim, entre um turno e outro, reunir alunos interessados em fazer teatro, ele daria um curso de iniciação e montaria um texto. Ele já era professor do Colu desde 1971, que foi o primeiro ano de funcionamento, e quando eu entrei em 1972, já estava lá esse grupo. Evidentemente que eu acabei entrando lá, fui ver como que eram os ensaios, e esse grupo, esse professor se chamava Hugo Zorzetti.

Essa suposta "inovação" do colégio contrastava com o contexto político da época em que permeava um clima de insegurança e censura, até mesmo dentro das escolas. A vigilância era constante, muitas vezes conduzida pelos próprios gestores escolares, nomeados pelo regime militar como uma forma de garantir o controle ideológico sobre as instituições educacionais.

Em contrapartida, a formação do grupo Tese sob a orientação de Hugo Zorzetti revelava uma postura pedagógica voltada não somente para a produção de espetáculo no contexto escolar, mas para a formação daqueles estudantes iniciantes na prática teatral. Em sua opinião, havia uma necessidade formativa que incluía o estudo de história e teoria teatral, um processo que visava proporcionar aos alunos uma compreensão mais

aprofundada e crítica do teatro em paralelo ao envolvimento prático com a encenação. O primeiro espetáculo encenado pelo grupo teria sido *As sabichonas*, de Molière.

Nesse momento, Zorzetti já enveredava pelo campo da dramaturgia e fazia adaptações textuais e cênicas de modo a incorporar à comédia francesa, por exemplo, assuntos e acontecimentos políticos da cidade de Goiânia. Aos poucos, a politização do Tese, que partilhava de uma visão contrária à ditadura, fez com que suas atividades teatrais fossem vistas como meios de resistência e reflexão política, fazendo coro ao que outros grupos estudantis do país também estavam fazendo, fato que o tornou alvo de vigilâncias constantes dentro e fora do ambiente escolar. Vale lembrar que Hugo Zorzetti vinha de uma experiência com o Tuga, poucos anos antes, na qual as propostas de um teatro encabeçado pelo movimento estudantil da UFG se concretizaram numa experiência em que a contestação às atrocidades do regime vigente era a mola propulsora da escrita e da montagem dos espetáculos.

O desejo de intercâmbio com os movimentos culturais e estudantis de outros estados, principalmente do Rio e São Paulo era evidente, mas esbarrava, em termos teatrais, em desafios significativos devido ao contexto político. O rigor da censura imposta pelo regime militar dificultava a circulação de textos considerados "subversivos". Ademais, a afirmação de que "em Goiás não existe teatro", divulgada em periódicos como *O Popular*, de 18 mar. 1973, reforçava a marginalização das produções teatrais fora dos grandes centros culturais.

É nesse contexto que Hugo Zorzetti escreve *Acerca do absolutamente*, seu primeiro texto autoral encenado pelo Tese. Segundo Nilton Rodrigues, a primeira parte do espetáculo era uma espécie de coreografia, permeada por símbolos. Já a segunda parte era composta a partir de poemas escritos pelo autor goiano. Situava-se em linguagem mais experimental atravessada por temáticas políticas. O texto, assim como vários outros desse período, se perdeu ao longo do tempo.

Apresentado pela primeira vez no Cine Teatro Goiânia, o espetáculo colocou o grupo Tese sob suspeita. Em *Memória do teatro goiano, a cena na ditadura*, Zorzetti (2014, p.46) relata que as notícias do conteúdo político da peça chegaram até a Secretaria de Educação e de lá mandaram um funcionário para interromper os ensaios da peça. "Levou de nós o texto encenado, o alvará com as observações da censura, e nos deixou de prontidão para um irrecorrível chamado da polícia". Zorzetti também descreve as estratégias que o grupo adotava visando dificultar o controle dos censores e permitir que ao menos parte do espetáculo fosse apresentado ao público.

> A técnica que adotávamos na elaboração dos textos submetidos à censura de Brasília consistia em alterar a ordem das situações e substituir falas por indicação e rubricas não muito claras. No ensaio geral, realizado, obrigatoriamente, para os agentes do Departamento de Censura e Diversões Públicas, surtia algum efeito dificultar a leitura do *script* (como eles chamavam o texto dramático impresso) que eles levavam, já com as partes censuradas, para ser cotejado com as encenações. Iluminar as partes mais subversivas com velas ou lanternas portadas, gratuitamente, pelos personagens, como se fosse um arranjo ou recurso cênico, também, aqui e ali, cumpria os objetivos. Às vezes, para empanar cenas mais fortes, apagávamos as luzes, argumentando que na apresentação seria assim. Nem sempre dava certo, mas valia tudo para se conseguir o mínimo (ZORZETTI, 2014, p.46).

Em 1972, um fato mudou os rumos do Tese. Devido ao novo projeto de educação do estado de Goiás, governado na época por Otávio Lage, chamado Complexo Educacional – que agrupou no Colégio Universitário os estudantes da rede estadual interessados em prestar vestibular para as áreas de exatas e biológicas, enquanto aqueles que se interessavam por cursos da área de humanas teriam que buscar outras escolas pela cidade –, as atividades do grupo Tese foram transferidas para o Lyceu de Goiânia.



Colégio Estadual Lyceu de Goiânia (Fonte: *Jornal A Redação*, 2021. Foto: Letícia Coqueiro)

Nessa escola, o grupo encontrou uma das grandes atrizes do Teatro Exercício, Teresinha Fernandes, que vai seguir como integrante até a década de 1980. O Tese, assim como o Teatro Exercício, era um grupo predominantemente formado por homens. Teresinha Fernandes, ingressou ainda adolescente no grupo e foi uma das poucas mulheres que permaneceu por mais tempo. Alguns outros nomes, que são pouco

lembrados, como o de Sônia Rodrigues, Maria Olga Curado, Márcia Ramos, Maria Nerides, tiveram passagem mais rápida pelo Teatro Exercício.

A partir da montagem de *Acerca do absolutamente* e da mudança de escola, o grupo passou a ensaiar em um pequeno teatro do Lyceu, espaço que também recebia diversos outros artistas da cidade. Nesse período, os integrantes do grupo ensaiavam para uma apresentação de mais uma comédia de Molière, *O burguês fidalgo*. Foram, no entanto, surpreendidos em um dos dias de ensaio pela notícia, dada pelo porteiro, de que a entrada do grupo no teatro da escola havia sido proibida pela diretora, sob o argumento de que a ordem de proibição teria sido emitida pelo Serviço Nacional de Informação (SNI), o qual tinha provas fotográficas das orgias ocorridas durante os ensaios do grupo.

Perguntado sobre esse episódio, Nilton Rodrigues respondeu-me:

> Com certeza, foi um ato de censura. Na época a direção do Lyceu era com a professora Teresinha, Teresinha não sei das quantas, famosa, ela foi secretária de educação no governo do Otávio Lage, uma pessoa ligada à corrente mais conservadora do estado de Goiás, já um estado por si excessivamente conservador. Então, eu não tenho dúvida nenhuma de que tenha sido realmente um ato de censura... e um ato de cerceamento, a censura em si já é um cerceamento... Mas o cerceamento do nosso direito de exercer, de produzir bens culturais, bens artísticos, porque era um espaço público e depois da nossa saída ficou ocioso. Enfim... simplesmente botaram um entrave para nós pararmos, e a gente resistiu.

Após a saída da escola e o desligamento com instituições de educação, em função das circunstâncias expostas, eles fundaram, em 1973, o grupo Chaos, que passou a ocupar uma oficina mecânica como espaço de ensaios e criação. Um dos impulsos para a superação desse período de transição entre o Tese e o grupo Chaos foi a chegada de Odilon Camargo, que mais tarde também se juntará ao Teatro Exercício. Odilon Camargo é paulista e chegou em Goiânia, contratado pela Rádio Riviera, com a ideia de promover um festival de teatro amador. Em retrospectiva cultural de 1972 feita pelo jornal *O Popular*, De Paula (1973) registrou:

> O teatro teve seu ponto culminante, em 72, com a realização da Semana de Arte da Caixa Econômica Estadual-Rádio Riviera, que mobilizou esforços da classe estudantil da Capital, numa série de apresentações de bom nível, no Cine Goiânia. Participaram elencos teatrais de 4 colégios goianienses: Colégio Claretiano, Escola Técnica Federal de Goiás, Colégio Universitário e Liceu de Goiânia. Na abertura, dia 7 de novembro, foi encenada "A Incelença", peça de Luiz Marinho, pela equipe da Escola Técnica Federal. No segundo dia, houve a apresentação do Grupo Atelier, do Liceu de Goiânia, com a peça "Em Tempo de Procura", montagem dos alunos Jonair, Teresinha e Lucília. No dia 9, o *Grupo Tese, do Colégio Universitário, levou em cena "Acerca do Absolutamente", peça do professor Hugo Zorzetti*. No dia 10 foi a vez do Grupo Relê, do Colégio Claretiano, com "Súplica", trabalho de Paulo Roberto

> Gonçalves. O encerramento foi no dia 11, com a presença do Secretário da Educação e Cultura, Hélio Mauro. *A Primeira Semana de arte da Caixa Econômica Estadual-Rádio Riviera, idealizada e realizada sob a coordenação do jovem Odilon Camargo*, revestiu-se de pleno êxito, foi mais uma proveitosa vitória do teatro em Goiás (grifos meus).

A matéria registra ainda a concessão do prêmio de dois mil cruzeiros pela colocação em primeiro lugar da peça *Acerca do absolutamente.* Os segundo e terceiro lugares foram concedidos aos Colégios Claretiano e Lyceu de Goiânia, respectivamente.



Da esquerda para direita: Paulo Roberto Gonçalves, diretor da peça *Súplica*, Alízio Alkmin, Odilon Camargo (com o microfone), organizador da Semana de Arte, Aldair Aires, júri, e Hugo Zorzetti, diretor de *Acerca do absolutamente* (Acervo de Odilon Camargo)



Da esquerda para direita: Odilon Camargo, Pompílio Diniz e Guti Fraga[22] (Acervo de Odilon Camargo)

Em 1973, já intitulado Chaos, o grupo encena a peça *Dança esquálida*, também de autoria de Zorzetti e se apresenta no Teatro da AGT, no 1º Festival Goiano de Teatro. Essa peça é levada à Primeira Mostra de Artes Goianas no Rio de Janeiro, realizada em 1973, com o objetivo de "criar uma nova imagem para Goiás no campo da cultura", como informa o *Correio Braziliense* (ARTE GOIANA..., 26 set. 1973). Aqui, mais uma vez é forjado um discurso, ou melhor, um evento que, posto na vitrina carioca, poderia criar uma imagem nova sobre Goiás. Também foram expostas, nessa ocasião, obras de Siron Franco, Maria Guilhermina e D.J Oliveira, além de obras literárias de escritores goianos como Miguel Jorge, Bernardo Elis, Heleno Godoy e Gilberto Mendonça Teles, figuras já bastante conhecidas em Goiânia.

O curto prazo de vida do grupo Chaos representou um período de transição entre o Tese e o Teatro Exercício − um período conturbado, como o próprio nome sugere, uma fase de reorganização e definição de novos rumos. A participação do grupo com a peça *Dança esquálida* na 2ª Semana de Arte, também realizada no Cine Teatro Goiânia e organizada por Odilon Camargo, marcou o fim dessa transição e o início de uma nova etapa: o surgimento do Teatro Exercício (1973).

[22] Gotschalk da Silva Fraga (Guti Fraga), cofundador do "Nós do Morro" (1986), foi integrante do grupo Tese e do Teatro Exercício na década de 1970.

> O nome de Grupo Exercício surgiu em uma referência às incessantes mudanças pelas quais os componentes do Tese tinham passado. Não só as mudanças de nome do conjunto artístico, mas sobretudo as mudanças de estratégias, as necessárias camuflagens imprescindíveis à sobrevivência das manifestações artísticas engajadas da época. Exercício surgiu como uma lembrança ao termo usado pela Secretaria da Receita Federal quando se referia ao ano em que incidia o imposto de renda, cobrado ao cidadão pelo governo. No caso, ironizava que o grupo, em cada exercício anual, sofria um novo revés. O nome todo deveria ser Grupo X no Exercício do Ano Y, mas ficou apenas Grupo Teatro Exercício, até pra facilitar, no futuro, a nunca descartada troca por outro (ZORZETTI, 2014, p.60).

O Teatro Exercício

Passada a fase de transição do Tese (1971-1972) e do Chaos (1973) até tornar-se Teatro Exercício (1973), o grupo, nesse momento sem vínculo com nenhuma instituição escolar e, portanto, independente, adentrou um período que, conforme pesquisa em periódicos e depoimento dos atores, se estenderia até 1975-1976.

Entre 1973 e 1976, a primeira fase, segundo aqui considerado, atuando como um grupo independente, o Teatro Exercício intensifica sua participação em alguns festivais realizados em Goiânia. Monta a peça *Ritual de cães*, em 1974, marcando a integração do recém-integrante Odilon Camargo como ator ao grupo. Com essa peça, o Teatro Exercício integrou a programação do "Grupos em desfile", evento organizado pela AGT para a apresentação de espetáculos montados por grupos de teatro da capital (TEATRO, 15 jun. 1974, p.3).

Em depoimento, Odilon Camargo (apud PIRES, 2020, p.147) se refere a essa época também como um momento em que o grupo realizou uma tentativa de circular com os espetáculos:

> em 74 teve um episódio interessante que o "Teatro Exercício", na verdade, ele é inaugurado não com uma apresentação de teatro, mas sim com uma viagem pra Ribeirão Preto, Porto Ferreira, Santa Rita do Passa Quatro, no interior de São Paulo, e isso durante o ano de 74... quando fomos eu, Hugo, a Elisa, que era companheira do Zorzetti na época, o Guti Fraga, que tá no Rio, está na favela do Vidigal e faz um trabalho importantíssimo... mas não deu em nada, foi mais um aquecimento do grupo, foi um pouco... uma trapalhada nossa, mas era uma tentativa de circular, de sair de Goiânia na época, era mais por impulso do Hugo.

Considerada mais em seu caráter de "aquecimento" ou "preparação", essa, de fato, não foi uma circulação que se concretizou de forma duradoura e contínua, como a que foi

realizada em 1977 com o espetáculo *A barricada*, pelo interior do estado e por outras capitais brasileiras, a qual abordo no capítulo 3.

Nesse período inicial, como um grupo amador, tendo integrantes muito jovens, desejosos da prática teatral, mas ainda sem formação técnica ou profissional na área, a montagem de espetáculos, portanto, era um espaço em que se podia experimentar, descobrir, aprimorar a prática etc. Não por acaso, nessa fase, o grupo ainda novo, já possuía no reportório quatro espetáculos: *Dança esquálida* (1973), *Amarelo vesgo* (1974),[23] *Ritual de cães* (1974), *Ratos no fim do corredor ou A barbearia* (1975). Este último é considerado um dos principais textos dramáticos de Zorzetti.

Um fato que impactou a formação do grupo e as ações subsequentes ocorreu já no final dessa primeira fase. No governo de Irapuan Costa Junior (1975-1979), a Superintendência de Cultura, que funcionava dentro da Secretaria de Educação de Goiás, era gerida por Aldair Aires, cujo nome já era conhecido no meio teatral pelas suas experiências no CPC de Goiás e na Agremiação Goiana de Teatro (AGT). Aires, por sua vez, convidou Hugo Zorzetti para dirigir o Instituto Goiano de Teatro (IGT), e, nessa ocasião, outros membros do Teatro Exercício também passaram a ocupar cargos públicos, inaugurando assim o que considero a segunda fase das atividades do grupo, também marcada pelo enveredamento de Zorzetti pela escrita de comédias. Essa é a fase em que o grupo monta *A barricada* (1977) e *Êta Goiás* (1983), e, portanto, interessa de modo mais específico a esta pesquisa.

Aldair Aires, em sua gestão como superintendente de Cultura, aprovou um convênio do estado de Goiás com a Fundação Teatro Guaíra, em Curitiba, onde artistas e técnicos fariam estágio de caráter formativo durante um ano em diversas áreas das artes cênicas, para que na volta a Goiânia tivessem conhecimento técnico e artístico para gerir o que viria a ser o Teatro Goiânia, após a reforma do antigo Cine Teatro Goiânia. Ilson Araújo, membro mais antigo do Teatro Exercício, em atuação até os dias de hoje, se aproxima do grupo nessa época. Ele, Hugo Zorzetti e Teresinha Fernandes foram alguns dos artistas enviados a Curitiba para participar dessa formação. Na ocasião dessa experiência no Teatro Guaíra, Mauri de Castro também passa a integrar o Teatro Exercício.

[23] Em pesquisas pela Biblioteca Setorial do Centro de Letras e Artes (CLA) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), encontrei versões dos textos dramáticos *Dança esquálida* e *Amarelo vesgo*, podendo constituir fontes inéditas para pesquisas futuras.

Nessa segunda fase, entre 1976 e 1984, o Teatro Exercício dedicou-se a trabalhar sob dois vieses importantes em sua trajetória: a escrita e encenação de comédias e a entrada no funcionalismo público. Como funcionários do IGT, os integrantes passaram a usufruir de certa estabilidade profissional, pois dispunham de um espaço físico para seus ensaios e processos de criação (o IGT funcionava dentro do Museu Zoroastro Artiaga, em Goiânia), estavam cercados de pessoas já experientes na prática teatral (a maioria pertencente ao próprio Teatro Exercício, como Mauri de Castro, Teresinha Fernandes e Ilson Araújo) e recebiam salário fixo.

Vale destacar que em 1977, o estado instituiu a Fundação Cultural de Goiás, órgão ao qual o IGT era subordinado e cujo presidente foi durante alguns anos Jacy Siqueira. Essa estrutura governamental permitiu a realização de vários projetos que buscavam democratizar o acesso ao teatro em Goiás, como o Terças Populares e o Teatro Carroceira. O objetivo do Terças Populares era reservar o Teatro Goiânia às terças-feiras para programação acessível a um público diferente daquele que frequentava o espaço quando espetáculos de fora chegavam na cidade, isto é, "um público que jamais teria condições de comprar um ingresso para assistir a um espetáculo, profissional ou não" (ZORZETTI, 2014, p.163). A ideia de Zorzetti não era inovadora, porém, rara na história do teatro no Brasil e não pela premissa do projeto, mas pela relação que se estabelecia entre os membros do Teatro Exercício e o IGT, um órgão estatal que não se instituiu novamente na história do governo de Goiás.[24]

Embora a noção de "teatro como instituição pública" não seja exatamente o que define essa relação, essa ideia é comentada por Walter Lima Torres Neto (2016) em *Ensaios de cultura teatral* e cabem aqui algumas considerações para ampliar essa discussão. De acordo com o autor, durante a década de 1940, essa noção que se desenvolveu na Europa era baseada na afirmação do Estado como "promotor" da atividade teatral e estava atrelada ao esforço de reconstrução dos países envolvidos na Segunda Guerra Mundial. A partir disso, "seguiu-se a constituição de uma política intervencionista dos governos dos países europeus que fomentou a criação ou reconstrução de instituições teatrais oficiais concebidas como Teatros Nacionais – drama,

[24] Atualmente, o Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte é um núcleo ligado à Secretaria de Estado da Educação de Goiás, onde são ofertadas ações formativas para professores de arte do estado. |Nesse projeto, o Grupo Experimental de Teatro (GET) mantém atividades de pesquisa e criação de espetáculos teatrais que são levados às escolas, tendo à frente o diretor de teatro Altair de Sousa, também fundador da Companhia de Teatro Sala 3, de Goiânia. O Ciranda da Arte talvez possa ser considerado órgão semelhante ao IGT na década de 1970.

ópera e balé" (p.113). Alguns exemplos são o Berlin Ensembler, na Alemanha, criado por Bertolt Brecht e Helene Weigel, o Piccolo Teatro di Milano, por Paolo Grassi e Giorgio Strehler, e o Théâtre National Populaire, dirigido por Jean Vilar entre 1951 e 1963. Os teatros nacionais teriam, segundo Torres Neto (2016), culminado na integração cultural europeia, no período pós-guerra, tendo, aliás, colaborado para a construção de uma política monetária integrada.

No Brasil, algumas ações coordenadas pelo antigo Serviço Nacional de Teatro tinham como objetivo viabilizar uma política de Estado para o teatro nacional e a criação de companhias estáveis de repertório, como o Teatro Nacional de Comédia (1956-1967) no Rio de Janeiro, o Teatro de Comédia do Paraná (1963-1968), o Teatro Experimental de Arte (1952) que depois se tornou Comédia Cearense (2002), e a Companhia de Teatro da Ufba (1981). E talvez possamos situar no rol dessas iniciativas as experiências do Teatro Exercício, junto ao IGT, em Goiás, entre 1976 e 1984.

Todas essas ações de constituição de teatros nacionais, sejam estrangeiras ou brasileiras, tinham como premissa a fórmula cunhada por Jean Vilar: "teatro de elite para todos". Seu objetivo era possibilitar que a população, sem distinção de cultura ou econômica, tivesse acesso a produções teatrais de reconhecido valor artístico (TORRES NETO, 2016, p.117), uma vez que o "teatro de arte" sempre foi associado às camadas elitizadas da sociedade. A descontinuidade dessas ações no Brasil, entretanto, se deve, em muitos aspectos, à problemática da produção teatral que é vítima da fragmentação de políticas públicas de cunho partidário. "Um aspecto bastante plausível para esse desinteresse das autoridades oficiais reside no fato de que o teatro foi uma voz de real expressão e combate à ditadura" (p.116).

Nos anos na ditatura militar, principalmente entre 1973 e 1975, o teatro (predominantemente aquele feito no Sudeste do Brasil) precisou se organizar em torno da lógica de "empresários teatrais". Em 1973, a elaboração das Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura, em que se pretendia conceituar e sugerir medidas para o setor cultural, foi viabilizado através do Plano de Ação Cultural (PAC). Tratava-se de uma "tentativa de movimentar os meios artísticos e intelectuais desassistidos pelos demais órgãos oficiais, indo além da promoção de abertura de crédito financeiro e político" (CARMO, 2021, p.68).

É importante lembrar, entretanto, que o Brasil ainda vivia sob respaldo da Lei de Segurança Nacional e, pelo menos até 1973, passava pelo que foi chamado de milagre econômico − conjuntura da qual somente o setor empresarial, muito bem estruturado e

adaptado às exigências burocráticas, conseguia se beneficiar. Houve, contudo, nesse período ampla discussão e adoção de medidas que viabilizassem uma "democratização" da cultura no país. É nesse contexto que surgem as campanhas "Vá ao teatro", iniciativas de "popularização" do teatro que promoviam bilheterias volantes nas praças do Rio de Janeiro e São Paulo (TORRES NETO, 2016).

Em Goiás, as ações desenvolvidas pela Fundação Cultural e pelo IGT são reflexo das políticas culturais implementadas entre 1973 e 1975 no país, embora em contexto político e econômico bem diferente do existente no eixo Rio-São Paulo. O IGT, sob a direção de Hugo Zorzetti, coordenava as atividades teatrais do estado, promovia projetos, montava espetáculos etc. E, na esteira do Terças Populares, realizou-se ainda outro projeto, o Teatro Carroceria, que se desenvolveu a partir da percepção da dificuldade de locomoção do público da periferia até o Teatro Goiânia, localizado no Centro da cidade. A solução encontrada foi "dotar a carroceira de um caminhão de todas as condições técnicas para uma apresentação teatral" (ZORZETTI, 2014, p.174). Além do repertório que compunha o Terças Populares, o grupo incluiu novos espetáculos – entre eles alguns infantis, que eram apresentados pela manhã − todos levados à periferia de Goiânia semanalmente.[25]

Os dois projetos mencionados visavam à democratização do acesso ao teatro, e sua implementação enfrentou resistência por parte de alguns dirigentes do estado, como foi o caso do diretor do Teatro Goiânia, cuja polêmica nos jornais já foi aqui mencionada. A resistência, contudo, também foi declarada por parte da classe artística, que não via com bons olhos um grupo de teatro desenvolvendo projetos com o apoio do estado no contexto da ditadura militar. Muitos artistas consideravam essa vinculação ao estado algo incompatível com a resistência política que o teatro deveria representar naquele contexto. Esse conflito entre a necessidade de infraestrutura e apoio financeiro para realização de projetos como o Terças Populares e o Teatro Carroceria, e a preocupação com a autonomia artística e política foi tensão presente nessa segunda fase do Teatro Exercício.

Por conseguinte, ao passo que esse vínculo empregatício propiciava "estabilidade" para o desenvolvimento de projetos teatrais mais duradouros que extrapolavam a

[25] Importante ressaltar que projetos semelhantes eram realizados também por outros grupos em parceria com outras instituições, como foi o caso do Grupo Opinião, com o apoio da Universidade Católica de Goiás. De acordo com documento encontrado no *site* Memórias Reveladas, o Grupo Opinião realizou em 1983 o projeto "Interação Teatro Comunidade", cujo objetivo era proporcionar à população periférica acesso à arte teatral, realizando apresentações de peças teatrais nos bairros e cidades vizinhas a Goiânia (MEMÓRIAS REVELADAS, 30 jun. 1983).

produção de espetáculos, de certa forma "isentava" o governo de destinar recursos mais vultosos para outros grupos teatrais de Goiânia, uma vez que o "grupo oficial" (o Teatro Exercício) "poderia" assumir a tarefa. Como consequência, o grupo, que era conhecido pelo trabalho engajado, passou a ser alvo de críticas da classe artística goianiense.

É preciso ainda pontuar que, embora os membros do Teatro Exercício tivessem seus salários pagos pelo governo de Goiás, eles não estavam isentos das dificuldades de estabelecer projetos como esses no seio de uma sociedade extremamente conservadora e em meio a um regime ditatorial. Os salários pagos significavam a manutenção pessoal de cada integrante; no entanto, o esforço para a obtenção de verbas visando à realização dos projetos e à criação de espetáculos ainda era um problema com o qual precisavam lidar.

De acordo com Pires (2020, p.105), todavia, nesse período, entre a encenação de *A barricada* (1977) e a de *Êta Goiás* (1983),

> O Teatro Exercício teve um impulso em direção a festivais nacionais que deram ao grupo e a Hugo Zorzetti reconhecimento pelas comédias que fizeram. Este fator se associa, também, com o fato de o grupo ter se integrado ao governo estadual, uma vez que Zorzetti era o gestor do Instituto Goiano de Teatro (IGT), onde outros integrantes trabalhavam. Este processo, assim como a maior aceitação do grupo pelo interior de Goiás, favoreceu a colocação do Teatro Exercício no cenário nacional.

Dallago (2007, p.89) também afirma ser esta a fase mais produtiva do Teatro Exercício devido a três fatores:

> 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, 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 plateias; e o terceiro fato, a descoberta, por parte do 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.

Matérias encontradas em periódicos indicam que 1977, além de ser o ano em que o grupo circula com a peça *A barricada* por várias capitais brasileiras, é também aquele em que Zorzetti é premiado com o primeiro lugar no III Concurso Nacional de Literatura, promovido pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Goiás, na categoria de teatro, pela peça *A barbearia ou Ratos no fim do corredor* (PREMIADOS, 20 ago. 1977, n.p.). Repercutindo para fora do estado, *A barbearia* foi montada em São Paulo pelo

diretor Miroel Silveira, conforme anunciaram a *Folha de S. Paulo* (ESTREIAS..., 20 ago. 1977) e vários outros jornais da época, e foi apresentada até 1979.

Nessa segunda fase, permeada por essas dicotomias que se estabeleceram, terão destaque também as peças *O prêmio* (1980), *Êta Goiás* (1983/84), *Tem alguma coisa no ar e não é avião* (1984), todas escritas por Zorzetti e encenadas pelo Teatro Exercício. Essas peças, de caráter satírico, exploravam temáticas políticas e sociais da época. A peça *Tem alguma coisa no ar e não é avião*, em particular, teve certa repercussão em festivais, como no III Festival de Amador do Paraná, em Ponta Grossa, e chegou a receber uma crítica no Circuito Araguaia (20 nov. 1984), realizado no Teatro Galpão, em Brasília.

> Durante um mês e uma semana, o Teatro Galpão serviu de palco para o Circuito Araguaia, espécie de Mambembão do Centro-Oeste, onde seis espetáculos deram uma pequena mostra da produção teatral da região [...] *Tem Alguma Coisa no Ar e Não é Avião*, texto do goiano Hugo Zorzetti, trouxe à cidade excelentes atores de Goiânia: Venerando Ribeiro e Mauri de Castro. Os dois viveram situações cômicas da política daquele Estado maravilhosamente bem, embora a direção fosse falha, dura demais para um texto que seria, na realidade, um grande escracho. Zorzetti, autor premiado com *Êta Goiás*, torna-se um pouco repetitivo tem *Tem Alguma Coisa no Ar e Não é Avião*... que apesar das grandes sacadas do texto, se perde por não saber terminar cada quadro.

Como se vê na matéria, o Teatro Exercício já havia encenado *Êta Goiás*, momento quase no fim da relação entre o Teatro Exercício e o IGT e, não por acaso, foi uma comédia que repercutiu bastante nos jornais de Goiânia (fato explorado no capítulo 3) devido a uma crítica feita ao novo presidente da Fundação Cultural de Goiás, Álvaro Catelan. Já *Tem alguma coisa no ar e não é avião* acabou seguindo a mesma temática e estrutura em quadros, o que foi considerado pela crítica "repetitivo". Semelhante crítica ocorreu na ocasião na apresentação dessa peça no Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto em 1985.

Em suma, essa é uma fase importante na trajetória do Teatro Exercício. O grupo encontra alguns dos seus principais membros, como Mauri de Castro, Teresinha Fernandes, Ilson Araújo, lida com questões da relação com o Estado e da falta de apoio da classe artística, ao tempo em que intensifica, já no final da década, a circulação de alguns espetáculos pelas capitais brasileiras, marcando a repercussão de seu trabalho em outros estados e cavando espaços na dramaturgia brasileira pelo viés do cômico.

Esse é também um período em que o grupo vislumbra a possibilidade de profissionalização. Para isso, cogitou a mudança de cidade, a intervenção no repertório, revisões de linguagem e atualização de algumas diretrizes ideológicas. Viu-se, porém, no

impasse de deixar empregos estáveis para embarcar no desafio de sobreviver com a arte do teatro. Mauri de Castro chegou a trabalhar profissionalmente no Rio de Janeiro por algum tempo. Nilton Rodrigues já não estava mais no grupo. Teresinha Fernandes também fora desenvolver outros projetos. Restava ao grupo novamente uma reorganização.

É nesse cenário que se inicia a terceira fase do Teatro Exercício, por volta de 1986, após o fim da ditadura militar. Já sem vínculo com o IGT, devido à mudança de governo, surge, a convite de Jacy Siqueira, que a essa altura já não ocupava mais o cargo de presidente da Fundação Cultural de Goiás, a possibilidade de criação do Teatro da Liberdade, espaço em que ocorreriam oficinas, apresentações, ensaios, atendendo à demanda de vários grupos amadores da cidade.

Segundo Zorzetti (apud DALLAGO, 2007, p.132), o Teatro da Liberdade representaria "justamente uma dimensão desse exercício nosso, de transformar o poder do nosso trabalho em alguma coisa para a comunidade, em benefício da comunidade".



Hugo Zorzetti (Acervo de Odilon Camargo)

Para o estabelecimento do Teatro da Liberdade, que teria como sede um antigo cinema da cidade, o Teatro Exercício e Jacy Siqueira criaram a Fundação de Artes

Cênicas (Face). Sem vínculo com o estado, a Face funcionaria com recursos particulares e trabalharia com associados, algo inovador no teatro goiano. A *Revista de Teatro* (CASA DO ARTISTA..., 1985, p.36) da Sbat reforçou o anúncio desse novo empreendimento dos artistas goianos.

> As artes cênicas em Goiás ganharão grande impulso. Uma novidade acaba de ser divulgada, prometendo incrementar, e muito, o setor: Goiânia sediará a primeira fundação para trabalhar exclusivamente com esta modalidade artística do país [...] No antigo Cinema I, desaparecerá a tela e surgirá um palco, dotado de todos os recursos para apresentação de qualquer espetáculo, de dança ou teatro.

Além das apresentações que ocorreriam no Teatro da Liberdade, a Face pretendia estimular a produção artística em Goiás e criar condições de trabalho para atores, atrizes, diretores etc., bem como promover o intercâmbio com outras fundações culturais do país. O projeto – ousado, dado o incipiente mercado de teatro em Goiânia – pretendia se organizar financeiramente para não depender da bilheteria dos espetáculos.

> "Vamos agir muito estreitamente com estudantes, classes trabalhadoras de modo geral, funcionários públicos e outras categorias, endereçando espetáculos para eles, dentro de um 'programa didático'", salienta Mauri de Castro. Hugo Zorzetti explica que a finalidade é "aumentar o público do teatro e elevar o nível de expectativa com relação aos espetáculos". Em síntese, a Fundação de Artes Cênicas vai funcionar como escola, com aulas de teatro; como casa de espetáculos e como laboratório de formação de atores e experimentação (CASA DO ARTISTA..., 1985, p.38).

O projeto, no entanto, não teve vida muito longa, devido às altas despesas com que o grupo teve de arcar. Jacy Siqueira, em entrevista a Saulo Dallago (2007, p.229), comenta que depois de um tempo o grupo não encontrou modos de produzir receitas, o que anunciava o fim dessa tentativa de realizar um projeto duradouro que pudesse ter desdobramentos mais significativos para atividade teatral em Goiás:

> Infelizmente nós não tivemos receita. Por quê? 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 privado é impossível, se fizer tá morto, e foi o que aconteceu.

Nesse caso, a experiência com Teatro da Liberdade foi totalmente oposta à do Teatro Exercício, que teve alguns membros como funcionários do Instituto Goiano de Teatro, da Fundação Cultural de Goiás. A Face não conseguiu se manter como produtora

cultural sem o apoio do estado e acabou ficando à margem de uma dinâmica insustentável do ponto de vista financeiro.

Assim, ao pensar na experiência do Teatro Exercício, nas décadas de 1970 e 1980, distante dos mecanismos empresariais, não se configurando como um grupo de teatro amador (em uma das fases) e ainda ocupando cargos públicos na área da cultura, algumas percepções sobressaem: houve intensificação na circulação dos espetáculos e na participação em festivais; aumentou o aprofundamento na dramaturgia cômica de cunho político, percebido justamente pelas críticas aos espetáculos e pelos prêmios que Zorzetti ganhou ao longo dos anos; em paralelo, o grupo realizou dois grandes projetos (Terças Populares e Projeto Carroceria) que visavam à formação de plateia e à democratização de acesso ao teatro em Goiânia, com extensão para o interior do estado; além de criar o Teatro da Liberdade, que, embora de curta duração, representou uma etapa importante na trajetória do coletivo. Tudo realizado em uma dinâmica de transição entre várias fases, operando as adequações necessárias para a sobrevivência do grupo ao longo de mais de 20 anos.

Nesse sentido, penso que a experiência de criação no interior de um grupo de teatro, bem como a luta para manutenção, encenação e circulação dos espetáculos, coloca em evidência características políticas, históricas e artísticas semelhantes às de outros grupos espalhados pelo Brasil, ao tempo que também atesta uma diferença imensa nos meios de acesso e produção de teatro.

3. *A BARRICADA* (1977) E *ÊTA GOIÁS* (1983/1984): CENA, TEXTO E CIRCULAÇÃO – temáticas, deslocamentos e dimensões do cômico

Uma característica comum nos estudos sobre o Teatro Exercício e seus núcleos antecessores é a tentativa de aproximá-lo de grupos como o Teatro de Arena, o Teatro Oficina e o Grupo Opinião. Essa aproximação se baseia, principalmente, no contexto político compartilhado pelos artistas brasileiros durante a década de 1960 e nas próprias declarações de Zorzetti, que manifestava admiração por autores como Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha). Esses são fatores que, isoladamente, não criam interlocuções estéticas concretas entre os grupos, mas revelam, de fato, a influência significativa que tais dramaturgos e diretores exerceram e ainda exercem no cenário teatral brasileiro.

Outro aspecto relevante, observado tanto nas entrevistas realizadas por outros pesquisadores quanto nas entrevistas que conduzi para esta tese, é a ideia recorrente de que Hugo Zorzetti teria migrado para a comédia "sem perder seu viés político". Ora, migrar para a comédia implicaria, de modo geral, abdicar do engajamento, da denúncia e da crítica social?

Diante dessas indagações iniciais, a análise das comédias de Hugo Zorzetti neste estudo busca aproximá-las de outro campo de referências: primeiro, pela perspectiva das tradições cômicas populares; segundo, por aquilo que da própria obra emerge, permitindo que as categorias de análise surjam da materialidade do texto e das fontes disponíveis sobre o espetáculo. Enxergar a comediografia de Zorzetti como parte integrante da produção cultural goiana das décadas de 1970 e 1980, certamente em diálogo com as ideias de outros estados, é uma premissa fundamental desta análise, mas sem a colocar em lugar de subalternidade ou de tentativa de alinhamento com as formas e os modos de fazer teatro em outros contextos.

Por esse viés, interessou-me adentrar o exercício de análise de duas, das mais de 20 comédias escritas e dirigidas pelo autor goianiense, *A barricada* (1977) e *Êta Goiás* (1983/84), considerando seus percursos de apresentação e sua intrínseca relação com o contexto histórico, político e cultural em que Hugo Zorzetti e o Teatro Exercício estavam envolvidos nos diferentes anos. Para isso, lanço outras questões que movimentam inicialmente esse exercício de análise. Qual a relação entre a escrita de Zorzetti e a

encenação das comédias? Quais deslocamentos ocorrem entre a escrita e encenação de *A barricada* (1977) e *Êta Goiás* (1983/84)*?* Qual a dimensão do cômico nessas peças?

Como fontes para esta análise, utilizo os textos dramáticos das referidas peças, matérias de jornal – incluindo críticas, notas de anúncio e fotografias – além de entrevistas com alguns atores do Teatro Exercício. Esse conjunto de fontes, aliado às reflexões sobre o gênero cômico apresentadas no primeiro capítulo, permite discorrer sobre temáticas, personagens, dimensão do cômico, apresentações e circulação, transições e deslocamentos entre uma peça e outra, de modo geral, os caminhos que Zorzetti trilhou ao escrever e encenar suas comédias, em especial, as duas aqui analisadas.

3.1. *A barricada* (1977)

A barricada (1977) foi o título do texto dramático e do espetáculo encenado pelo Teatro Exercício sob a direção de Hugo Zorzetti em 1977. Conforme discutido em outros segmentos deste estudo, *A barricada* (1977) foi originalmente concebida como um drama, segundo o próprio autor e os atores. Embora Zorzetti tenha escrito e encenado *Quem te viu, quem TV* em 1976, considerada uma comédia de costumes, *A barricada* é vista como uma peça de transição tanto na escrita do autor quanto nas encenações que ele realizou. O caráter de transição se deve ao episódio, detalhado no primeiro capítulo, em que a peça sofreu uma adaptação cômica durante sua primeira circulação. Essa adaptação ocorreu inicialmente em cena, durante uma apresentação da peça, e, posteriormente, culminou na escrita de *As migrantes*, versão que foi criada quase como uma "paródia" de *A barricada.*

Tendo em vista esse episódio no contexto de uma circulação importante para a história do grupo, optei por não delimitar apenas uma apresentação do espetáculo e a partir dela seguir os rastros efêmeros da cena. Ao examinar as fontes disponíveis, tornou-se mais relevante analisar o percurso do espetáculo ao longo das primeiras apresentações realizadas pelo Teatro Exercício e discutir o impacto que elas causaram nos caminhos posteriores do grupo. As análises aqui apresentadas abrangem, portanto, uma série de apresentações que ocorreram em 1977, inicialmente em Goiânia e depois em outras capitais, o que se configurou como a primeira circulação de caráter contínuo e mais duradouro. Tendo esse como o contexto geral de análise, destaco e discuto também a temática da peça; a construção dos personagens e sua relação com os atores; o projeto de circulação em si, os espaços e as cidades; e, por fim, a dimensão do cômico.

A respeito desta última questão, embora tenha existido uma versão escrita intencionalmente para ser uma comédia e apesar de *A barricada* (1977) ser considerada um drama pelos atores entrevistados, eu proponho uma perspectiva diferente com o intuito de perceber o modo como a comicidade já estava presente na obra de Zorzetti desde a primeira versão.

3.2. "Um grito do artista da província contra a engrenagem da cidade grande"

Como registra o jornal *O Popular*, *A barricada* retrata a história de:

> Um cantor e um ator amadores de uma *cidadezinha interiorana*, sonhando com o *estrelato* e o *sucesso* e incentivados por amigos, saem em busca de um conterrâneo, um dramaturgo que, segundo uma equivocada notícia, estaria fazendo carreira rica e brilhante num *grande centro do país*. O encontro dos três se dá num *pobre e decepcionante quarto de subúrbio* onde, durante quase duas horas eles se entendem, insultam-se, ponderam e degladiam provocando uma análise realista e friamente objetiva da arte no Brasil, em especial, o teatro e a música (A BARRICADA..., 7 ago. 1982, n.p., grifos meus).

O trecho publicado no jornal sintetiza a ação dramática da peça e utiliza expressões que indicam o ponto de partida do enredo: a relação entre o "interior" e a "cidade grande". Por meio dessa relação, Hugo Zorzetti articula uma crítica contundente ao fazer teatral no Brasil, que, por sua vez, evidencia outras dicotomias inerentes, como arte e mercado, província e metrópole, centro e periferia. Antes de adentrar essas discussões, vejamos como se estrutura a narrativa dramática da peça.

O enredo de *A barricada* é situado em um único lugar, ou seja, a casa de Jordão, personagem que mora em um "grande centro do país". A história se desenvolve a partir da premissa simples citada na matéria de jornal: dois artistas (Gut e Mauri) que saem do interior e vão para a cidade grande. A estrutura do texto é composta por um ato e três movimentos, sendo o primeiro precedido por "música tema". O I movimento se inicia, então, a partir da chegada dos artistas do interior na cidade grande e expõe a frustração diante da realidade que encontram; já o segundo evidencia os dilemas de Jordão, dramaturgo que supostamente estaria fazendo sucesso; e o terceiro revela o impasse: voltar para o interior ou permanecer na cidade grande?

No I movimento acompanhamos a chegada de Gut e Mauri na casa de Jordão, acreditando ser ele um escritor conhecido "nacionalmente", conforme a notícia que circulou nos jornais. Não encontrando Jordão em casa, eles esperam por sua chegada. Quando Jordão volta para casa e percebe a presença de um estranho, ele acredita, num

primeiro momento, que se trata de um assalto e depois de muita explicação, descobre que Gut é um ator conterrâneo seu, que havia chegado à cidade junto com um amigo, um cantor, Mauri. Este, por sua vez, havia saído para entregar uma encomenda e. quando retorna à casa de Jordão, percebe que ele e Gut não são bem-vindos. A partir disso, eles começam longa briga com muito insultos, ironias e reflexões.

Mauri (um cantor) e Gut (um ator) se deslocam do interior para a cidade grande com a convicção de que Jordão os abrigaria em sua casa e os recomendaria para trabalhos no teatro, em novelas, programas de TV etc. Ao longo da história, que transcorre em um dia, eles compreendem, no entanto, como são realmente vistos naquela cidade e, em paralelo, percebem que a situação de Jordão é semelhante ou pior que a deles. Os trechos abaixo destacam o momento em que eles descobrem o equívoco da notícia que chegou no interior e expõem não somente a frustração de Gut e Mauri, mas também o modo como Jordão passa a zombar ironicamente da figura de ambos.

> Gut – O que você tá dizendo, Jordão?
> Mauri – O filho da mãe vai negar até o jornal, Gut. E a gente viu. A gente leu, mostrou pra cidade toda.
> Gut – A noite de vidro, Jordão, A noite de vidro?
> Jordão – Não é minha. Ninguém nessa cidade sabe quem é Marcos Jordão, a não ser vocês dois que devem ter lido mal ou pedido a outro analfabeto pra ler pra vocês.
> Gut – Tava lá, Jordão. Tava lá no "Correio" por tudo que é santo, estava.
> Jordão – Pois eu desvendo o mistério. Inversão de nomes. Erro de tipografia. O veado do linotipista na certa tinha enchido a cara e no lugar de "Gota d'água" que é que está estourando, pôs meu nome e a minha peça. Isso, aqui, acontece todo dia.
> Mauri – Estou quase acreditando nele.
> Jordão – À porra, se acredita ou não! O que é que vocês vieram pensando que eu era? Dostoievski?
> Gut – Não, que você fosse o Jordão, simplesmente. O sujeito que escrevia peças e publicava livros e que um dia disse merda pra'quela cidade e veio sonhar essa cidade maior.
> [...]
> Mauri – Todo mundo acreditava em você.
> Jordão – Pois aqui todo mundo me desconhece. Virou o disco, só isso.
> Gut – E essa, hein, gente (arrasado).
> [...]
> Mauri – Mas eu sei o que é, ele tá descontando na gente o fracasso dele.
> Jordão – (Se pondo de pé) Espera aí, cantorzinho, que essa palavra "fracasso" está muito gostosa na sua boca. Quem é você pra dizer isso na cara de alguém? Pode não... qual é o seu nome, cantor?
> Mauri – Mauri de Castro, por quê?
> Jordão – E o seu?
> Gut – Gostchalk Fraga, e daí?
> Jordão – Só?
> Mauri – Só.
> Gut – Que que foi?
> Jordão – Nada. Eu estou me preparando pra fazer o que vocês me pediram. Vocês não querem que eu lhes apresente à cidade? Pois é isso que vou fazer

> (Vai até a janela, escancara-a). Senhoras e senhoras (irônico, como se fosse em público) "Magnatas, Políticos, Estudantes e PROSTITUTAS: Cidade! Eu vos apresento Mauri de Castro e Guts... Guts... qualquer coisa que prometem fazer brotar em vossos peitos suspiros agradáveis e rolar de vossos olhos lágrimas enternecidas. Diretamente do cerrado para enriquecer vossos canais de televisão e vossas noites boêmias e para preencher esse imenso vazio de arte a gente pode sentir em vossas entranhas. Abri vossas portas e arreganhai vossas bolsas e acaloreis nossos aplausos: Ei-los, um cantor de merda e um ator de bunda. (Se curva como à passagem deles) (ZORZETTI, 1977, p.11-12).

Gut tenta convencer Mauri a entrar na "cena" simulada por Jordão: "Gut – Você vai cantar, Mauri. Ele não te apresentou? Você vai cantar, então". Mas Mauri se recusa argumentando: "Mas ali é só uma janela".

> Gut – É claro que é só uma janela. Uma janela só. Mas uma janela aberta aí pra essa cidade. Toda essa cidade que a gente veio ganhar! Você cantando e eu fazendo caretas. É uma janela sim. Mas lá embaixo está ela, está vendo? Venha cá, venha! Veja só lá em baixo. Tá vendo? Olha só os baita olhos dela fincados aqui em nós. Vê? A gente veio até aqui pra encher os olhos e os ouvidos dela, não foi? Principalmente você que trouxe até seu violão. Você vai ter de fazer muito barulho para acordar esse monte de cimento. Esse monte de cimento que agora está dormindo pra nós. Nós estamos aqui, viemos, não? Deixando tudo lá. Casa, parente, amigos, cachorro, tudo. A gente veio comendo pão com mortadela esse caminho todo, com as bundas, as costas, naquele ônibus numa estrada que não acabava mais. Agora tamos aqui. Eu e você com seu violão. Agora vamos ter de anunciar que a gente chegou. Eu do meu jeitão de ator de província que fala de Nelson Rodrigues como quem fala de um irmão mais velho e que nunca apresentou pra um público que fosse maior que a freguesia do teatro do Palito lá na Escola Paroquial – eu que repeti pra gente lá daqueles fins de mundo, meia dúzia de caretas que treinei no espelho sem saber que cabia na cara. Agora estou aqui sonhando em ser um Rodolfo Valentino, um eleito desse mundo de gente lá em baixo (ZORZETTI, 1977, p.13-14).

O fim do I movimento acontece quando os personagens já estão exaustos de trocar farpas e lições, e Mauri começa a tocar seu violão, alterando o "clima" da cena, que até o momento tinha sido bastante turbulenta. Destaco mais alguns trechos que demonstram o modo como Zorzetti (1977) indica uma espécie de suspensão do caos instalado interiormente.

> Gut deixa-se cair na cama e cobre o rosto com a mão. Jordão abre a porta, volta as costas para dentro do quarto numa pose de indiferença. Então se fará ouvir a introdução do instrumento de Mauri que se segue de uma música, de início tímida, fraca, medrosa, até se levar num canto forte e, pesado. Um canto que anuncia a chegada do artista puro, simples, ingênuo à beira da grande boca da engrenagem. Jordão se volta para dentro do quarto e Gut se levanta. Depois de cantar toda a música, Mauri, ao som de seu violão, no mesmo clima deixado pela música diz)
>
> Mauri – [...] É, eu vou ficar com essa gente, vou cantar pra eles o que eles acham que é música. [...] Vou por um arranjozinho na desgraça deles e tornar a lhes vender essa desgraça como um produto novo [...] Mas vou assim, desse

> jeito meu, de cantor de zona sonhando com uma estrela de prata, de palhaço de prostituta, esse meu jeitão de bobo enrolado em papel celofane, com esse meu trato imbecil, batendo o pé e mexendo os olhos. Encher de merda e tornar intolerável esse mundo de falsos valores que criaram e exploraram até o último microfone. Vai ser assim, Gut, eu desgraçando com eles e eles pedindo bis. (Mauri recomeça baixinho a mesma música olhando a cidade lá embaixo. A luz cai em resistência ficando um foco em Mauri que formalmente se afasta da janela e no meio do quarto faz uma pomposa vênia agradecendo os aplausos que virão em forma de sirene de polícia, barulho de motores e gritos) (ZORZETTI, 1977, p.16).

Zorzetti (1977) transita nesse primeiro momento do texto entre o clima de desordem que os personagens encontram na casa de Jordão e uma espécie de suspensão poética, provocada pela música e pelo franco desabafo de Mauri e Gut ao se dar conta de que o que foi idealizado por eles está bem distante da realidade. Supomos que a letra da música que Mauri toca seja a que consta na primeira página do texto. Não há nenhuma indicação de que ela fosse tocada no início do espetáculo, pois aparece no texto antes mesmo do título da peça e das rubricas iniciais. Ademais, a letra pareceu dialogar com o contexto da fala de Mauri nesse momento.

> Música:
> TEMA DE *A BARRICADA*
> Se é falso ou verdadeiro
> Se é bom ou se é ruim
> Convidou-me uma incerteza
> E pelo incerto foi que vim
> Se é bastante ou falta algo
> Se é completo, parte ou meio
> Pois é nada e sendo nada
> Não é meu e nem alheio
> Que me escute esta cidade
> Porque foi que aqui vim
> Talvez foi buscar a sorte
> Ou a sífilis ou algo assim.
> Vim talvez pra ser um anjo
> Ou quem sabe um anormal
> Ser herói ou ser um bruto
> Nas manchetes de jornal.
> Ser cantor ou ser pedreiro
> Ser, com verso ou com punhal
> Ser um rei ou vagabundo
> Ser poeta ou marginal
> E me ouça esta cidade
> Pois eu vim foi pra ficar
> Se sou nada fico nada
> Se sou muito vou sobrar
> Quem recusa ou envergonha
> Do meu jeito e minha glória

> Quer comprar [...][26] melhor?
> Que então [...] essa história (ZORZETTI, 1977, n.p.).

O II movimento se inicia com a presença de Jordão no centro do palco, sob um foco de luz, e é marcado pela exposição dos dilemas do personagem como dramaturgo. Em uma das falas, ele se refere ao mercado de trabalho na cidade em que reside:

> Eles não querem escritores: querem datilógrafos. Datilógrafos e mais datilógrafos. Isso para reproduzirem com a máxima rapidez todas essas histórias tão velhas e idiotas que a própria vida até já parou de fabricar. [...] Resta o teatro, os atores. Querem saber de uma coisa? Eu odeio os atores. O que há? Só porque sou um dramaturgo anônimo não tenho o direito de ter as minhas excentricidades? Sim, sou um dramaturgo que odeia atores. Pois é isso mesmo. Eu odeio o ator de hoje. Reflexo do alquimista e padeiro que inundam a literatura, querendo roubar do teatro a boca do público. Pra você, Grotowski, com todos os seus seguidores. Pra você e todos os santos que a sua química pode criar. O teatro nasceu povo e se morrer morrerá com o último homem. O povo, gente, homem e mulher, menino que pode ver a queda e descrever o rombo. O que querem vocês atores? Trocar o som apenas pela mímica, símbolo? E o nome do ladrão, nós vamos simbolizar para não subestimar a superestimada convivência do gesto? Quem cai, meu caro, não faz gesto, grita. E se der algum tempo, grita o nome de quem empurrou. Por isso eu odeio o ator moderno por querer silenciar ainda mais essa tão já afônica boca do palco. E não me perguntem do mais importante. O ator ou o texto. Eu digo: é o público! E o povo precisa ouvir e ver pra descobrir que é o personagem central desta peça de milhares de atos que já está entediando muito. Por favor, não há na plateia um crítico ou sargento da polícia pra anotar o que eu disse e me passar pra história? Brecht, Brecht, vocês vão me gritar! Brecht, Brecht, eu respondo no mesmo grito: Boal, Boal, por que não? Não é mais justo? Boal e Jordão e mais um milhão de ramados por aí. E vocês agora gaivotas, que acham do pouso desajeitado que vieram fazer no meu ninho (Zorzetti, 1977, p.24).

A citação acima é retirada de uma longa fala de Jordão que tem ênfase em seu incômodo com a "mecanização" da escrita dramática, comparando dramaturgos a datilógrafos, associando-os a uma visão mercadológica e deixando implícita uma crítica à teledramaturgia. Esse movimento, dando sequência ao metateatro pelo qual a peça é inteiramente composta, faz uma revisão crítica do próprio teatro. Citando Grotowski, Brecht e Boal, Jordão tenta reivindicar seu lugar como dramaturgo, assim como Mauri e Gut o fizeram no I movimento.

Quando Jordão menciona Grotowski, ele se refere ao diretor polonês Jerzy Grotowski, que, em linhas gerais, investigava o trabalho psicofísico do ator. Ao direcionar sua crítica a Grotowski e seus seguidores, Jordão questiona a figura do ator moderno, que, em sua perspectiva, estaria tentando "silenciar ainda mais essa tão já afônica boca do

[26] O uso dos colchetes nesse caso está indicando a supressão de palavras não legíveis no texto datilografado ao qual tive acesso.

palco". Ele propõe que o teatro deve ser mais do que gestos e símbolos; deveria constituir-se como um espaço em que o público, o "povo" pudesse se expressar, ouvir, gritar nomes e identificar os responsáveis. Nesse sentido, Jordão critica o ator moderno por querer transformar o teatro em um exercício meramente estético, "gestual".

O desejo de Jordão no sentido de que o teatro seja um espaço onde "o povo precisa ouvir e ver pra descobrir que é o personagem central desta peça de milhares de atos" reflete uma visão de teatro em que o público é o próprio sujeito da história, conceito que dialoga mais diretamente com as ideias de Brecht e Boal, encenadores também citados pelo personagem. Ao questionar o que é mais importante — o ator ou o texto —, sua resposta é enfática: é o público. Desse modo, o II movimento centra-se predominantemente na figura de Jordão, que defende fortemente seu espaço como escritor e dramaturgo.

O embate dessas ideias é representativo das questões que estavam em discussão no campo teatral no período em que *A barricada* (1977) foi escrita. Na segunda metade da década de 1970, a perspectiva de resistência democrática ainda permanecia presente nos palcos brasileiros, especialmente entre diretores, atores e dramaturgos que vivenciaram os anos mais repressivos da ditadura militar. A censura ainda imperava no meio teatral, e as peças de teatro eram submetidas a análises prévias e julgadas em seu caráter explicitamente político ou pela premissa da "moral e dos bons costumes".

O texto usado nesta análise de *A barricada* (1977), por exemplo, disponibilizado pela Funarte, é versão com o carimbo da Divisão de Censura de Diversões Públicas, órgão responsável por fiscalizar os textos teatrais que eram escritos e encenados na época da ditadura militar no Brasil. No texto, aparecem algumas marcas dos cortes que foram feitos pela censura. Algumas palavras como "filho da puta", "porra", "puta que me pariu" estão grifadas e acompanhadas de carimbo reproduzindo a palavra "CORTE", indício de um critério muito mais ligado à questão da "moral e dos bons costumes" do que a uma questão política mais abrangente, expressa nas críticas de Zorzetti ao fazer artístico no Brasil.

Por outro lado, como observam Guinsburg e Patriota (2012), a cena teatral da década de 1970 também se desenvolveu de maneira polifônica, à medida que novas vivências surgiram entre os artistas mais jovens – aqueles que, estando mais próximos da redemocratização do que do golpe de 1964, haviam ingressado na prática teatral há menos tempo. Assim, no final dos anos 70, quando o retorno à democracia se aproximava,

> o teatro brasileiro passou a viver, sob o ponto de vista das ideias e se de sua própria prática artística, uma realidade que se tornara, nos últimos cinquenta anos, distante para atores, diretores, cenógrafos, dramaturgos: o confronto com seu próprio ofício e, em decorrência disso, com suas especificidades (GUINSBURG, PATRIOTA, 2012, p.208).

O confronto com o próprio ofício e com a própria linguagem teatral desencadeou novos temas e formas que não mais estavam submetidas à ideia de oposição ao Estado autoritário, necessidade urgente da década anterior. A encenação de *A barricada* (1977) e, em seguida, a transição para a escrita de comédias, estão situadas nesse contexto. Contudo, pela perspectiva do personagem Jordão, que parece se insinuar como representação do próprio Hugo Zorzetti, o teatro deveria se constituir como uma frente de resistência democrática, pois como bem diz o personagem "quem cai não faz gesto, grita".

Somente no final do II movimento ocorre algo que aponta para a continuidade das ações no enredo: Mauri e Gut decidem ir embora. Enquanto aguardam o nascer do dia, porém, Gut descobre que Jordão está escrevendo uma peça de teatro. Este, por sua vez, ironiza o próprio ofício, enquanto zomba da ingenuidade dos seus conterrâneos. Eles novamente discutem e se confrontam. As discussões giram em torno das problemáticas e contradições de suas profissões de ator, cantor e dramaturgo, situados naquele momento na periferia de uma "cidade grande".

Enquanto esperam o momento de voltar para o interior, os personagens ainda se mostram apegados à figura de Jordão como um grande escritor, ao tempo que começam a brincar com a vaidade do dramaturgo como escudo para suas frustrações, em dinâmica que expõe as contradições do deslocamento geográfico e cultural que eles fizeram. Gut sugere ser ele um personagem criado pelo próprio Jordão pelo fato de ter alimentado, ainda quando estava no interior, a esperança de ser um grande ator. "Se eu te matar, o que vai acontecer comigo? Entendeu? Por isso te deixo vivinho pra gozar do privilégio de seus conceitos sobre mim" (Zorzetti, 1977, p.34). Gut lhe mostra que, mesmo tendo criado tantos personagens, Jordão foi incompetente em criar a si próprio como escritor de sucesso.

Já Mauri, principalmente nesse III movimento, apenas acompanha o debate entre Jordão e Gut, com poucas intervenções. Se, entretanto, no I movimento ele recua e diz querer voltar para o interior, agora é ele quem toma a decisão de permanecer na cidade grande, ao tempo que Gut opta por voltar para o interior. Assim, o final da história acontece quando o dia amanhece e cada personagem decide seguir um rumo diferente.

Mauri – Tá ficando tarde!
Gut – Tá (Vai à janela) Eu me decidi!
Mauri – O que?
Gut – Eu volto...
Mauri – Volta pra onde, homem?
Gut – Lá pro interior.
[...]
Gut – Porque aqui ou lá no interior, Mauri, é tudo a mesma coisa. É como o Jordão disse – ele disse muita besteira, mas acertou nisso: "Essa cidade não precisa de arte, precisa de um enfermeiro". Eu acho que lá na terrinha é que é meu campo de luta. É lá que eu vou erguer uma barricada de personagens frustrados e gritos de bocas entupidos. Lá no meio das bostas de vacas, lá onde não descobriram a técnica da infidelidade e não puseram tanto tijolo no caminho da gente. Vou fazer as vezes do Jorginho Palito e a do Jordão de Antes. Vou gritar teatro na boca naquele vazio até que me expulsem de lá ou compreendam comigo. [...]
Mauri – E onde eu fico, Gut?
Gut – Na rua debaixo da ponte como planejamos.
[...]
Mauri – Poxa, Gut, quer saber de uma coisa, tou morrendo de medo.
Jordão – Se eu fosse você, amigo, levava ele, mesmo que fosse amarrado.
[...]
(Gut pega a mala e sai. Mauri vai até a porta e num olhar desolado acompanha a saíde de Gut).
[...]
Jordão – [...] E agora Mazzaropi?
Mauri – Você ia me dar um endereço, não ia? Ou foi mais uma tapeação?
Jordão – E depois que eu lhe der o endereço?
Mauri – Vou fazer um teste por aí. Deve ter algum lugar fazendo teste, não tem?
Jordão – Claro que tem. Sempre tem. Esta cidade é um grande campo de testes. Você vai entrar por um funil e se tiver sumo eles vão sugar ele todo e depois te cospem chupado no meio da rua.
[...]
Jordão – [...] Sabe de quem é o endereço que eu vou lhe dar?
Mauri – Sei não.
Jordão – E vai pegando assim?
Mauri – Seja de quem for moço, não vai ser pior do que aqui.
Jordão – É um viado.
Mauri – De um viado, como?
Jordão – E você queria o que? O endereço do Walter Clark?
Mauri – Eu só...
Jordão – E não iluda não, vai ser por pouco tempo. Quando acabar a novidade ele te manda pro olho da rua pela mesma porta que te recebera.
Mauri – Então...
Jordão – Então você arranja outro. Enquanto a sífilis não te levar de embrulho, o pinto vai sobrevivendo.
Mauri – Eu acho que...
Jordão – Deixa de frescura, moço, pega o endereço do seu viado e suma!
Mauri – (pegado de susto) O que é que faço?
Jordão – Agacha quando ele te jogar a navalha.
Mauri – (Pega a mala e vai até a porta. Olhos pregados no papel).
Jordão – Não foi ainda?
Mauri – Só mais uma palavrinha, certo?
Jordão – Vamos...
Mauri – Pra que lado fica isso?
Jordão – (vai até a janela, abre-a e olha demoradamente) Lá em baixo... Lá em baixo... Por qualquer rua, qualquer beco, qualquer porta, vai dar no mesmo

> lugar! Só que é lá em baixo, lá em baixo. Aqui em cima não. Lá em baixo... lá em baixo... lá em baixo! (ZORZETTI, 1977, p.39-40).

À luz do que foi exposto, pode-se perceber que a indecisão sobre voltar para o interior ou ficar na cidade grande e as longas falas que projetam reflexões mais amplas acerca do fazer artístico fazem de *A barricada* (1977), de fato, uma peça densa, como dizem os próprios atores entrevistados. Ela também se compõe, todavia, em parte, de um campo de referências colhidos do teatro cômico popular, quais sejam: a temática e a construção dos personagens.

Do ponto de vista do enredo, a peça utiliza mecanismo recorrente nos gêneros cômicos populares: a relação entre a província e a metrópole, o interior e a cidade grande. Sábato Magaldi (2004), em *Panorama do teatro brasileiro*, em uma abordagem panorâmica e literária sobre o teatro no Brasil, ao tratar da comédia de costumes, especialmente em relação a Martins Pena, considerado por ele o fundador da tradição cômica no Brasil, observa que, na obra desse autor, a relação entre a província e a metrópole se manifesta de duas maneiras recorrentes:

> de um lado, a capital, civilizada, com teatros e invenções do momento (sege, bonecos de cera, mágica etc.), como aparece em *Um Sertanejo na Corte*, enquanto o sertão recebe esta sentença: "Desgraçada da nação cujos povos vivem na mais crassa e estúpida ignorância!", e, de outro, o homem da capital é refinado e superior, mas esperto e sujeito à corrupção, ao passo que o provinciano, bronco, rústico e ingênuo, revela moralidade mais sólida, como os fazendeiros e roceiros, e o Paulista de *O Diletante* (MAGALDI, 2004, p.44).

Esse é um mecanismo marcadamente de oposição que atribui características distintas e hierárquicas aos dois espaços, sendo a capital associada ao que é "civilizado" e "superior", embora com personagens mais suscetíveis à corrupção, e o interior ao que é "rústico", "ignorante", muitas vezes representado na figura de roceiros e fazendeiros. Tal construção reflete tanto tensões culturais e sociais da época quanto as situações cômicas baseadas no contraste entre esses dois mundos.

Beti Rabetti (2007), ao discorrer sobre os temas do teatro cômico no Brasil, no livro *Teatro e comicidades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*, comenta que, no campo da historiografia do teatro brasileiro, as abordagens clássicas da relação entre o rural e o urbano – não necessariamente de oposição –, bem como da interação entre a estrutura familiar e os vínculos amorosos na comédia de costumes, foram se consolidando gradualmente. Isso ocorreu ao longo do tempo, à medida que os estudos sobre a literatura dramática e a história do nosso teatro foram se expandindo e se multiplicando (p.23).

Ao perceber a persistência desses temas nos estudos historiográficos no âmbito do teatro, mais especificamente, das comédias de costumes, Rabetti (2007) analisou o modo como Sábato Magaldi, especialmente, trata essas temáticas na comediografia de Martins Pena, Joaquim Manoel Macedo e José de Alencar, e quais relações elas estabelecem com a comédia ligeira do século XX, que emerge em um novo contexto socioeconômico e cultural. Em particular, ao tratamento da trama amorosa, Rabetti (2007, p.28) afirma que a comédia ligeira "continuou a expressar relações amorosas no âmbito doméstico auspiciadas por legados de herança familiar, ao mesmo tempo em que procurou atender aos apelos das novas formas de galanteio, cortejo e acasalamento", que foram possibilitadas pela "modernização da cidade". Ademais, a comediografia carioca do início do século XX, teria sido determinante para o declínio de um olhar "plangente" para o campo, implicando uma mudança dramatúrgica na forma como esses espaços são representados.

> Portanto, para compreender a economia das trocas amorosas na comédia ligeira seria necessário levar em conta, por um lado, esta sua condição "encalacrada" entre a tradição da comédia de costumes e as formas teatrais de diversão da cidade moderna, especialmente o teatro musicado, e por outro, esta escolha por se constituir em ponto de fusão por meio do qual sua produção dramatúrgica colada na cena experimentou recomposições e aproximações inesperadas; complementariedades e não oposições (RABETTI, 2007, p.30).

Importante destacar que essa temática, isto é, a relação entre o interior e a cidade grande, e o tratamento a ela dispensado sofreram alterações ao longo dos anos, principalmente, pela tensão que se estabeleceu na virada no século entre as ideias de civilização de modernidade.

Diferentemente de Martins Pena e da comediografia ligeira carioca, Hugo Zorzetti, ainda que também explore relação semelhante, não situa *A barricada* em ambiente rural nem cria personagens fazendeiros ou roceiros, embora represente o "homem do interior", ou melhor, "o artista do interior". Eles tampouco transitam pela cidade grande de forma desajeitada ou se tornam risíveis pelo contraste com o espaço urbano. Sobre este último aspecto, há apenas uma menção à saída de Mauri para entregar uma encomenda que trouxe do interior, momento em que ele demonstra certo receio em circular por uma grande cidade. A sensação de inadequação dos personagens decorre, no entanto, menos de sua incapacidade de lidar com as tecnologias ou os avanços urbanos e mais da idealização que fazem daquele "centro cultural" para onde se deslocaram, revelando descompasso mais subjetivo do que prático.

Em depoimentos aos jornais da época, Zorzetti afirma ser *A barricada* (1977) "Um grito do artista da província contra a engrenagem da cidade grande" (PARANHOS, 28 out. 1977). Essa frase também foi encontrada em outras fontes, todas publicadas no ano da primeira circulação da peça, 1977.

> Segundo Hugo, a peça é um grito da província no ouvido da engrenagem. Não deixa de ser uma peça procurando penetrar na experiência que não é do espectador no sentido geral. É uma experiência exclusivamente do ator, principalmente de artistas de cidades pequenas que vão para os grandes centros [...] (POR EXEMPLO..., 25 set. 1977, p.16).

Por esse viés, interessa notar que *A barricada* (1977) tensiona não somente a relação entre "interior" e "cidade grande", mas, sobretudo, um movimento comum de "artistas de cidades pequenas" que se deslocam para os grandes centros.

Mas que "centro" é esse?

A "cidade grande" ou o "grande centro cultural do país" onde Mauri e Gut desejavam morar poderia ser tanto o Rio de Janeiro quanto São Paulo, conforme indicado por Hugo Zorzetti no texto. Esses "centros", guardadas as devidas diferenças históricas, representavam (e ainda representam, embora em menor grau) para artistas de diversas regiões do país os destinos de escolha para alcançar "sucesso" na carreira artística. Na década de 1970, em Goiás, era comum que atores e diretores iniciassem suas trajetórias na capital goiana e posteriormente se mudassem para o Rio de Janeiro ou São Paulo em busca de melhores oportunidades de trabalho e formação profissional. Esse deslocamento era compreensível, especialmente considerando o desenvolvimento econômico dessas cidades, em particular o Rio de Janeiro, que até boa parte do século XX foi a capital do país. A partir disso, destaca-se uma questão mais ampla.

Tânia Brandão (2010), em seu estudo amplamente reconhecido na pesquisa historiográfica do teatro brasileiro, intitulado *As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas "Histórias do Teatro no Brasil"*, reflete criticamente sobre o uso do termo "brasileiro" pelos historiadores ao se referir ao teatro produzido no Brasil. Ela argumenta que, na realidade, esse termo se restringe às práticas teatrais concentradas no Rio de Janeiro, em detrimento de uma visão mais abrangente das manifestações teatrais ocorridas em outras regiões do país. A autora comenta que durante o século XIX e parte do XX, a maioria do movimento de nossa cena aconteceu no Rio de Janeiro, cidade que se articulava em torno de uma ordem política e econômica voltada para a estruturação da nacionalidade. "O lastro da história político-econômica, uma dinâmica agroexportadora

escravista, impunha uma estrutura fortemente centralizada, a ideia de 'Corte x Província', e o teatro foi proposto como um fato cortesão, o que significa dizer, uma prática carioca" (p.337).

Nesse sentido, Brandão (2010) destaca que, segundo o modo como se organiza uma sociedade cortesã, à província cabia o papel de não somente se espelhar no centro, mas de a ele se submeter e o reproduzir em tom menor. O que, para a autora, não justifica o fato de vários historiadores terem seguido esse modelo dominante e excludente na escrita da história do teatro no Brasil. Portanto, a cristalização do Rio de Janeiro e, em seguida, São Paulo, como sendo os grandes centros culturais do país possui de fato uma raiz econômica e política; no entanto, o equívoco da interpretação excludente não se justifica por essas razões – que, pelo contrário, acabam por projetar uma visão hierarquizante em relação ao teatro feito em outros estados brasileiros, provocando um apagamento de suas contribuições culturais.

Em um trecho de *A barricada* (1977), o personagem Gut diz: "Não se engane não, Mauri, só seremos um artista para eles de lá enquanto formos uma promessa de conquista daqui! (Zorzetti, 1977, p.16)". O que Gut expressa nessa frase advém dessa visão hegemônica, em que o trabalho artístico realizado em um "grande centro", isto é, Rio de Janeiro ou São Paulo, é melhor, mais promissor, mais legítimo, mais profissional do que aquele realizado no "interior" ou em estados distantes do Sudeste brasileiro. Essa ilusão é sustentada pela idealização do "centro" como espaço de oportunidades e progresso, enquanto a "periferia", o "interior", a "província" são associados ao atraso e à falta de perspectivas.

Se, por um lado, o enredo de *A barricada* (1977) se aproxima de uma temática recorrente na tradição cômica popular, por outro, ele é fruto da própria vivência de alguns atores do Teatro Exercício. Por esse viés, a noção de que *A barricada* é um "grito da província no ouvido da engrenagem" vai ao encontro de outra ideia importante encontrada em matérias de jornal de 1982, por ocasião da reestreia da peça: "*A barricada* é, segundo seu autor, uma *peça-depoimento* onde cada personagem promove um mergulho analítico no setor de experiência artística que ele representa" ("A BARRICADA"..., 7 ago. 1982).

Ao analisar as fontes, destaco que a expressão "peça-depoimento" só começou a aparecer nas matérias de jornal cinco anos depois da primeira circulação com *A barricada*, isto é, na reestreia da peça, em 1982. Embora não se trate aqui de perceber as transformações ou amadurecimentos entre essas montagens em épocas distintas, é interessante notar o modo como o autor passa a se referir à peça depois de alguns anos.

A ideia de "depoimento" sugere o relato de alguma experiência pessoal ou "testemunhada". Nesse sentido, Zorzetti indica estar retratando uma realidade muito comum e próxima a ele. Ao abordar uma temática na qual o próprio grupo estava imerso, o autor projeta questões de uma vivência particular, mas que encontra ressonância na experiência de outros artistas, principalmente localizados fora do que se convencionou chamar de "eixo Rio-São Paulo".

Enquanto Gut e Mauri representam os "artistas do interior", Jordão, por outro lado, não personifica o ideal de sucesso almejado por eles. Aqui reside uma das críticas de Zorzetti. Em vez de retratar Jordão como um dramaturgo famoso, reconhecido e rico, ele o coloca na periferia da cidade, vivendo em um quarto de subúrbio, e evidencia seu fracasso e vaidade como escritor. Ao recusar-se a se submeter à lógica do mercado, Jordão acaba à margem dessa engrenagem. Assim, embora Zorzetti construa a narrativa com base na dicotomia entre "interior" e "cidade grande", "centro" e "periferia", ele próprio rompe com essa divisão, ao inserir tanto Gut e Mauri (do interior) quanto Jordão (da periferia) no mesmo espaço simbólico, isto é, daqueles que estão à margem da sociedade.

Desse modo, *A barricada* (1977), cujo título faz referência justamente a essas "trincheiras" espaciais, simbólicas e culturais, traz para o centro da peça uma discussão a respeito da relação entre "interior" e "cidade grande" por meio de duas visões: a primeira, retrata o sonho do sucesso e do reconhecimento profissional, enraizado em uma crença ingênua e dominante de que a cidade grande oferecerá essa oportunidade; a segunda, por sua vez, revela a realidade de uma "engrenagem" que também exclui seu entorno, uma vez que Jordão, personagem que reside numa região periférica da grande cidade, tem sua pretensa fama desmitificada quando Mauri e Gut o encontram em uma situação precária. Ou seja, a visão unilateral da "cidade grande" como local "civilizado", "refinado", onde estariam as melhores oportunidades, é desafiada desde o início da peça. Por meio do deslocamento dos personagens entre um espaço e outro, Zorzetti evidencia as complexidades que esses espaços, não só geográficos, mas simbólicos, representam na formação cultural do país.

3.3. Caipiras – os atores ou os personagens?

A barricada (1977) possui apenas três personagens: Jordão, o escritor que há tempos abandonou a vida do interior e supostamente está fazendo sucesso na cidade grande; Gut, um ator que cruzou o caminho de Jordão há algum tempo em um festival de

teatro na "cidadezinha", quando recebeu elogios que alimentaram suas esperanças de uma carreira fora do interior; e Mauri, um cantor sertanejo que, imbuído por esperanças semelhantes de sucesso, segue para a cidade grande ao lado de Gut. Ambos depositando suas expectativas no poder de Jordão de abrir portas para eles.

No primeiro diálogo entre os personagens Gut e Mauri, ao chegar na casa de Jordão, já é possível perceber suas características contrastantes, observadas também nas fotografias do espetáculo.

> Gut – Oi de casa! Oi de casa! (A porta se abre, Gut põe a cabeça pra dentro do quarto) Oi de casa!
> Mauri – (Chegando até a porta. Ambos trazem uma pequena mala). Tem cara de ser aqui não, Gut.
> Gut – É o número que a mulher disse.
> Mauri – Num tem jeito de ser não! O Jordão morando aqui?!
> Gut – Pode ser o lugar onde ele escreve. Esses caras tem mania de escolher lugares isolados.
> Mauri – Sei não, sei não!
> Gut – Oi de casa! Jordão!
> Mauri – Tem ninguém.
> Gut – Deve ter saído pra voltar logo, deixou a porta só no trinco. (entra e descansa a mala no centro do quarto). Oi de casa!
> Mauri – (Para Gut que vai andando pelo quarto) Pera aí, Gut, e se não for a casa dele?
> Gut – Tenho quase certeza que é! Olha o tantão de coisa escrita aí. A máquina... isso só pode ser coisa de escritor. Venha, pode entrar por minha conta, aposto que é do Jordão!
> Mauri – (Titubeante) Sei não, a gente pode dar com os burros nágua! (Entra tímido) Que tem muito papel, tem mesmo!
> Gut – Tá na cara que é dele.
> Mauri – Tomara!
> Gut – É sim, pode ficar sossegado.
> Mauri – Então eu posso ir entregar a encomenda do "Seu Miguel"?
> Gut – Poxa, é mesmo, a merda da encomenda! Você também vai só arranjar encrenca, não é? Tinha que pegar uma encomenda pra trazer, tinha? Como é, vai dar lá no endereço?
> Mauri – De táxi, não sei andar nessa cidade. E ele me deu dinheiro pro taxi. (Zorzetti, 1977, p.3).

Percebe-se que Gut demonstra mais confiança e acredita que Jordão os está esperando, enquanto Mauri, mais tímido e receoso, apresenta mais lucidez quanto à situação. Se Gut é o mais corajoso, isso se deve à sua visão romantizada tanto de Jordão quanto da "cidade grande". A relação entre esses personagens se constrói na oposição de suas características, que variam ao longo da peça. Gut, inicialmente o mais otimista e crente no sucesso como artista, vai perdendo essa confiança com o desenrolar dos eventos, enquanto Mauri, embora inseguro no começo, é quem decide permanecer na cidade grande ao final da história.

Esses personagens, sonhadores, construídos (inicialmente) por características como ingenuidade e pureza, desenvolvem ao longo da peça uma percepção crítica do lugar que ocupam sendo "artistas do interior" em meio ao aparente caos da cidade grande. No panorama dos tipos cômicos populares, ambos poderiam se aproximar, em um primeiro momento, das variações do "caipira" ou "homem do interior" que sonha com as oportunidades da cidade grande. Ao lado de tipos populares como o "malandro" e a "mulata", o "caipira" é um dos personagens-tipo mais recorrentes do teatro cômico popular no Brasil, conforme apontado por Neyde Veneziano (1991). Ela observa que esse tipo tornou-se frequente desde Martins Pena, e, em seguida, com Arthur Azevedo.

> Com um tipo físico próprio, roupas e linguagens caricaturizados e um modo de andar que já se revelava engraçado, o caipira fixou-se no Teatro de Revista estereotipado, simplificado até, mas capaz de cativar plateias paulistas e cariocas, acabando por deflagrar a *voga do caipirismo* na década de 20 (VENEZIANO, 1991, p.131).

Veneziano (1991, p.131) comenta que o tipo caipira esteve presente também no rádio e, mais tarde, no cinema, a exemplo do emblemático Mazzaropi. Segundo a autora, o tipo caipira "podia ser um pobre coitado ou um fazendeiro rico de café", cujos papéis eram variados. Tornou-se assim uma "espécie de *valor nacional*, em oposição aos moldes estrangeiros". Com suas características físicas e linguísticas caricaturadas, consolidou-se no teatro de revista, sobretudo na década de 1920, cativando plateias em São Paulo e no Rio de Janeiro. Embora estereotipado, tornou-se figura emblemática, frequentemente retratada como alguém às voltas com as dificuldades de lidar com a modernidade, enquanto esconde sob sua aparente inocência características de esperteza.

A autora comenta que dois destinos foram reservados ao caipira no teatro:

> O primeiro, o de manter-se como tipo. Esta foi a linha em que permaneceu no teatro ligeiro e que iria desembocar no alegre tocador de viola e contador de piadas das duplas sertanejas. Um tipo previsível, legítimo representante da simplicidade rural, cujo interesse centrava-se no espanto e nas dificuldades que tinha para lidar com a modernidade e o progresso. Por baixo dessa aparente inocência, vislumbravam-se sempre a esperteza e a sabedoria intuitivas de gente da terra. O tipo era estável e, se a plateia quisesse encontrar cambiantes, terá de procurá-las nas interpretações. O segundo, aquele que evoluiu da idealização romântica do homem do campo e que o levou à categoria de personagem, com valores e sentimentos ligados à natureza, culminaria, no teatro brasileiro moderno, no contundente Nho Jeca de *Na carreta do Divino* de Carlos Alberto Soffredini (VENEZIANO, 1991, p.131-132).

No caso de Gut e Mauri, eles não deixam de condensar características que expressam jeitos de falar, comportamentos e visões de mundo diferentes daqueles da cidade grande. Mas são relegados à condição de "caipiras", sobretudo pelo olhar de quem os vê de fora. Conscientes dessa visão, eles acabam ironicamente zombando de si mesmos e subvertendo, de certo modo, os estereótipos em torno de si.

> Gut – A gente veio. Meteram na cabeça da gente que a gente tinha de vir e viemos. E agora? Agora vamos murchar as orelhas pro primeiro cara que zomba de nossa pose de caipira? A gente é mesmo caipira, não é? É sim. Qualquer um que olhar a gente atravessar uma rua vai notar que somos do interior. E daí? Que diabo de mundo é esse que torna as pessoas tão diferentes de nós lá do mato? [...] Somos apenas dois nessa enxurrada de caipiras que desceram na rodoviária e na beira das estradas com um endereço no bolso e uma só sina: alimentar de força, de braço, de sangue, de arte e delito, essa cidade que nem para o crime não se aguenta sozinha. Umas vão continuar a subir paredes, outros a furar os eternos buracos, outros vão aumentar os roubos e assassinatos e nós vamos cantar e dançar pra eles. E não tenha medo não. Te garanto que não te faltarão palmas. Basta você se lembrar, Mauri, daqueles caras que a gente via na televisão, lambuzados de lantejoulas, falando errado e entupindo as paradas de sucesso. Pois é, se lembra? Todos aqueles são Mazaropis como nós. Nessa cidade, manda a mesma ignorância lá do interior. Ignorância que eles importam e conservam pra limpar seus ladrilhos, lubrificar suas máquinas e empilhar mais tijolos (ZORZETTI, 1977, p.14).

A fala Gut expõe, a dualidade que envolve a migração para as grandes capitais e a hipocrisia do sistema urbano, que "importa" a força de trabalho rural ou do interior para construir e sustentar seu progresso, enquanto os ridiculariza, principalmente nos veículos de comunicação. Assim, ao tempo em que Mauri e Gut personificam a figura do "caipira", também refletem criticamente sobre como suas imagens são exploradas pelos veículos de comunicação.

Jordão embora possua a mesma origem de Mauri e Gut, é uma figura que já assimilou o cotidiano da capital, já entendeu seu funcionamento e se adequou aos padrões de comportamento daquele lugar. O seu suposto sucesso chegou até o interior por engano e a presença de Mauri e Gut reforça um "fracasso" de que ele ainda se ressente. É um personagem com comportamento mais expansivo, mais agressivo e bastante irônico.

Vejamos algumas fotografias[27]

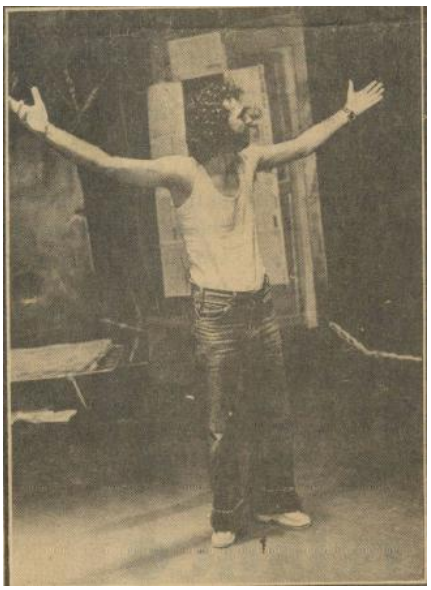
[27] Optei por utilizar nesse tópico as quatro fotografias, de Heramacio Cambuy, que foram publicadas no dia 29 de outubro de 1977, no *Jornal de Brasília*, em longa matéria sobre o espetáculo, assinada por Celso Araújo, crítico de teatro. Interessante notar, todavia, que em outras fotografias, registradas em matérias de outros jornais, apresentam algumas diferenças nos figurinos, no espaço onde foram realizadas, na montagem do cenário. Todas, no entanto, conservam essa característica de "foto encenada".



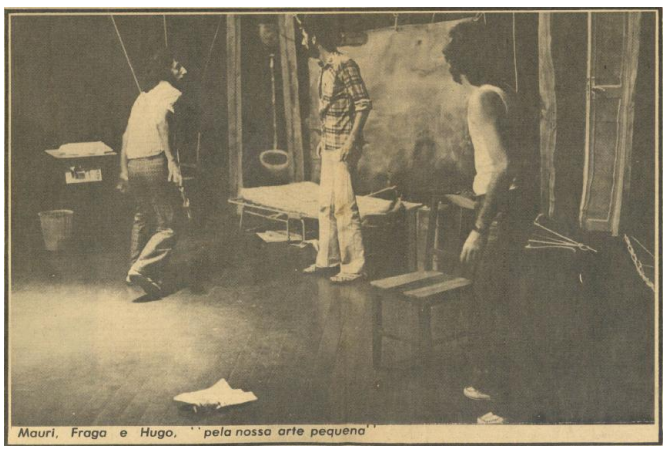
Da esquerda para direita: Hugo Zorzetti (Jordão), Goschalk Fraga (Gut) e Mauri de Castro (Mauri)



Mauri de Castro e Gotschalk Fraga



Hugo Zorzetti no papel de Jordão



Mauri de Castro, Gotschalk Fraga e Hugo Zorzetti

(Fotos de Heramacio Cambuy. Fonte: *Jornal de Brasília*, 1977)

Importante observar que todas as fotografias de *A barricada* (1977) são fotos posadas/fotos encenadas, isto é, não registram a apresentação do espetáculo em si. Possivelmente foram realizadas com fins de divulgação da estreia ou demais apresentações. Elas registram uma determinada cena, geralmente escolhida pelo diretor e/ou atores. Nesse sentido, interessa-me questionar o que essas imagens (fotos posadas/encenadas) dizem sobre o modo como diretor, atores (e fotógrafo) quiseram registrar o espetáculo e, principalmente, os personagens.

No caso das quatro fotografias aqui apresentadas, nota-se que evidenciam a corporeidade e as expressões faciais dos atores, deixando à mostra parte do cenário. Pelas expressões dos atores, percebe-se o espanto de Gut e Mauri na primeira foto e uma possível discussão entre eles na segunda. O cenário reforça a situação precária de Jordão, apresentando os objetos espalhados pelo espaço cênico, como indicado no próprio texto da peça.

Sem a intenção de aprofundar a análise dos figurinos e adereços presentes nas fotografias, é interessante notar que a camisa xadrez, o violão e a mala ajudam a construir visualmente a figura desses "caipiras". Por outro lado, eles não utilizam botas, chapéus ou cintos, evitando caracterização mais taxativa. Já Jordão veste uma regata de cor clara e calça jeans, o que transmite um certo despojamento e nenhuma formalidade em torno da figura desse dramaturgo.

Ao aproximar Gut e Mauri da tipologia do caipira – seja pela temática do enredo, pela maneira de falar, pelas vestimentas ou pela ingenuidade no comportamento –, percebo neles a presença de um tipo cômico profundamente enraizado na tradição popular, algo que Zorzetti passa a explorar cada vez mais em sua comediografia a partir do final da década de 1970. O autor, no entanto, não vai longe buscar esses personagens. Não busca o caipira paulista, tampouco o fazendeiro rico. Pelo contrário, se essa é, como diz Zorzetti, uma "peça-depoimento", a identidade que está em questão é a do goiano. Mais especificamente, do artista goiano que, ao sair do interior com a crença, introjetada pela mídia, de que encontrará sucesso na cidade grande, se confronta com uma visão estigmatizada sobre si mesmo. Essa abordagem nos permite pensar em como a questão do caipira é ressignificada na obra de Zorzetti, que, simultaneamente explora o tipo cômico e representa a complexa experiência do artista interiorano que, ao buscar projeção, se depara com a marginalização cultural imposta pelo "grande centro cultural".

Um elemento que suponho ter sido amplamente explorado no espetáculo e que corrobora essa visão é o sotaque goiano.[28] Inserido em um espetáculo que viajou por outros estados e que, portanto, estava em contato com outros modos de fala e comportamento, isso certamente contribuiu para a fixação desses personagens no tipo "caipira", no sentido pejorativo, principalmente se pensarmos que durante muito tempo, até a primeira metade do século XX, "caipira" poderia ser qualquer um que estivesse fora dos limites da capital federal.

A questão do "caipira", reitero, é abordada na peça de forma intencional para tensionar a relação entre "interior" e "centro". Embora Hugo Zorzetti não atribua um local de origem específico a Gut e Mauri, referindo-se a eles apenas como vindos do "interior" ou da "terrinha", fica evidente que a peça reflete uma realidade muito próxima ao próprio autor, dramaturgo e diretor goianiense. Nesse sentido, a construção desses personagens coloca em discussão a própria cultura "regional". A visão predominante de Goiás como estado essencialmente ligado à agropecuária – e a ideia de que essa atividade define todas as suas manifestações culturais e artísticas – faz com que, em um primeiro olhar, Gut e Mauri sejam vistos por essa perspectiva.

Ao longo da peça, porém, torna-se perceptível um aprofundamento nas questões relativas ao campo profissional de cada personagem. Não se trata de aprofundamento psicológico nos problemas individuais de Mauri, Gut e Jordão. Ocorre, na verdade, uma revisão de alguns problemas que os artistas (principalmente, atores, músicos e dramaturgos) enfrentam para trabalhar em suas áreas. Cada personagem simboliza uma categoria específica do universo artístico: um cantor, um ator e um dramaturgo. As nuanças das histórias, dos sonhos e desafios desses personagens refletem as experiências individuais dos atores que os interpretam e as do dramaturgo e diretor que escreveu e dirigiu a peça, ou seja, Hugo Zorzetti. Eles são representações de um panorama mais amplo das contradições e dificuldades de se fazer arte no Brasil e trazem à tona a diferença cultural entre o "interior" e a "cidade grande".

Mauri de Castro, ator que passou a integrar o Teatro Exercício em 1976, assumiu o papel de Mauri (personagem), o cantor, enquanto Gostchalk Fraga, que já trabalhava com Zorzetti desde o Tese, interpretou Gut (personagem), o ator. Os nomes dos personagens são, intencionalmente, os dos atores que os interpretaram na primeira montagem, com exceção de Jordão, inicialmente interpretado por Phaulo Gonçalves. A

[28] O sotaque goiano é bastante explorado em outras peças de Hugo Zorzetti, como *Morreu, mas passa bem* e *O prêmio*, chegando o autor a reproduzir na escrita algumas marcas da oralidade.

intencionalidade na escolha desses nomes sugere um reflexo das experiências e aspirações não apenas dos próprios atores, mas também de Hugo Zorzetti em sua carreira artística, o que reforça a noção de "peça-depoimento".

O título desse tópico de análise "Caipiras, os atores ou os personagens?" reflete a linha tênue entre as figuras de Mauri, Gut e Jordão, os personagens da peça, e de Mauri de Castro, Gotschalk Fraga e Hugo Zorzetti, os atores e dramaturgo goianos, todos rotulados como "caipiras" – no sentido pejorativo – pelo olhar dos grandes centros culturais, enfatizando a ambiguidade entre o papel desempenhado no palco e a própria identidade dos artistas.

Um fato interessante – de certo modo, um desdobramento dessa relação entre ator e personagem – é que em determinado momento da circulação com a peça, em decorrência da ausência do ator Phaulo Gonçalves, Hugo Zorzetti além de autor e diretor da peça, também passou a integrar o elenco, assumindo o papel do Jordão. É importante destacar sua entrada no espetáculo, na condição de ator, pois altera o modo como ele passa a se relacionar com a peça. Se antes as intervenções ocorriam principalmente como autor e diretor, a partir desse momento, ele passa a dividir o palco com os atores, ou seja, podendo intervir na cena também como ator.

Não foi a primeira e nem a última vez que Zorzetti integrou o elenco de uma peça que ele escreveu e dirigiu. Nesse caso, porém, percebo que foi (também) como ator que ele se enxergou na figura de comediógrafo. Foi no jogo e no improviso com os demais atores que ele, durante a circulação com *A barricada,* propôs alterações que modificaram todo o espetáculo.[29]

3.4. A circulação: um anseio grande com recursos precários

Refletir sobre a circulação de *A barricada* é, em certa medida, adentrar as reflexões que o próprio enredo da peça engendra. Destacar os espaços e as cidades em que a peça foi apresentada (ou não foi) pode evidenciar ainda mais as dicotomias e contradições de uma experiência *vivida* – tendo em vista que o próprio Teatro Exercício empreendeu viagens rumo a outras capitais – e *encenada*, considerando a história que o grupo coloca em cena com a montagem do espetáculo em 1977. Desse modo, tentando compreender os motivos que fazem essa circulação ser uma das mais lembradas pelos

[29] Episódio relatado no primeiro capítulo.

integrantes do grupo, tracei o que pode ter sido o trajeto percorrido por eles e destaquei alguns pontos para discussão.

Por meio da análise de várias matérias de jornal publicadas em 1977 a respeito de *A barricada* foi possível identificar que, entre agosto e outubro de 1977, o Teatro Exercício realizou apresentações do espetáculo em Goiânia, no Teatro Inacabado (ou Teatro da AGT), em Brasília, no Teatro Galpão, e em Curitiba, no Teatro Paiol, intercalando com algumas cidades do interior de Goiás, Minas e São Paulo.

A falta de fontes a respeito das apresentações no interior representa uma lacuna evidente nesse percurso.[30] As viagens para o interior de Goiás para a apresentação de *A barricada*, bem como de outras peças escritas e dirigidas por Zorzetti ao longo dos anos, significavam para o Teatro Exercício, nas décadas de 1970 e 1980, um movimento importante e necessário a se fazer em Goiás no tocante à formação de plateia e democratização do teatro. Não disponho, no entanto, de fontes que indiquem mais indícios a respeito dessas apresentações, exceto a menção dos atores entrevistados a algumas cidades, como Caldas Novas, Silvânia, Ouro Preto, bem como alguns trechos de reportagens que sugerem, de forma abrangente, apresentações no interior de Goiás.

Na contramão de trechos genéricos que mencionam o interior de Goiás, a indicação de que o grupo seguiria em viagem para outras capitais é frequente nos jornais de Goiânia, como se pode notar: "Logo após a montagem de 'A Barricada', no Teatro Inacabado da AGT, o Grupo Exercício de Teatro fará longa temporada em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Essa apresentação deverá se iniciar nos meados de agosto" ("A BARRICADA... 13 jul. 1977, n.p.). Com o mesmo objetivo de informar uma possível temporada fora de Goiás, encontrei ainda outras matérias, mas destaco uma cuja manchete é: "Artistas goianos vão tentar o Rio de Janeiro", publicada no *Jornal Cinco de Março*, de 15 de agosto de 1977.

O modo como essas notícias sobre *A barricada* aparece em alguns jornais de Goiânia corrobora as discussões empreendidas até aqui e apontam novas ideias a ser aprofundadas, agora no âmbito da circulação.

Embora o Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte sejam citados como os próximos destinos do Teatro Exercício, não encontrei fontes para afirmar que o grupo se apresentou nessas cidades naquele ano, durante essa primeira circulação. O que parece não ter ocorrido como planejado. O que posso afirmar, considerando o material de que

[30] Não acessei informações, por exemplo, de apresentações da peça em Anápolis, cidade do interior, importante na história do teatro em Goiás, situada entre Goiânia e Brasília.

disponho até o momento, é que a viagem empreendida em uma *kombi* para a apresentação de *A barricada* (1977) contemplou, em determinado momento, algumas cidades do interior e as três capitais já mencionadas: Goiânia, Brasília e Curitiba.

Em Goiânia, o espetáculo estreou no Teatro Inacabado da AGT em 5 de agosto de 1977, fazendo apresentações durante três dias. Como mencionado no capítulo 2, o Teatro Inacabado, um dos poucos edifícios teatrais em Goiânia nessa época, era gerido pelo diretor Otavinho Arantes. Seu projeto arquitetônico é de Walter Guerra,[31] um dos integrantes da AGT na época. O espaço possui um palco retangular, com boca de cena e cortinas nas laterais, criando uma relação frontal com o público.



Fachada do Teatro Inacabado atualmente (Foto: Rodrigo Obeid. Fonte: *Jornal A Redação*, 2024)

Em Brasília, *A barricada* se apresentou em dois momentos diferentes entre agosto e outubro de 1977, conforme indicam os jornais.

> Hoje à noite estreia no Teatro Galpão a peça *A Barricada*, de Hugo Zorzetti, apresentada pelo Teatro Exercício, de Goiânia. É provavelmente a primeira vez que um grupo de Goiânia com uma peça representativa do meio cultural, das aspirações e lutas do lugar vem aqui. Hugo Zorzetti, autor e diretor, tem se revelado um dos mais promissores autores de teatro, tendo outra peça – *A*

> *Barbearia* – sido montada em São Paulo e ainda escrito um texto a pedido de Maria Della Costa e Leonardo Villar[32] (TEATRO, 28 ago. 1977, n.p.).
>
> "Um grito do artista da província contra a engrenagem da cidade grande". Assim é definida "A Barricada" que estreia hoje em Brasília com o Teatro Exercício de Goiânia. Existente a seis anos, o grupo parte agora para uma profissionalização definitiva. Seu currículo anterior o credencia. "Acerca do Absolutamente", "Amarelo Vesgo", "Queda Oblíqua", "Quem te viu quem TV", "A Barbearia", de Hugo Zorzetti e "As Preciosas Ridículas" e "As Sabichonas" de Moliére são os espetáculos que montou em Goiânia. Agora, com o auxílio da Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Goiás, apresentou-se em Curitiba no Teatro Paiol onde recebeu um público interessado e numeroso (PARANHOS, 28 out. 1977).

A primeira apresentação em Brasília representa um ponto inicial na circulação do grupo. A segunda, ocorrida após a passagem por Curitiba, onde já havia uma pauta previamente agendada, sugere um retorno ao Centro-oeste, mas não necessariamente o término da turnê. Embora seja difícil determinar com precisão a extensão da circulação, nela Brasília se destaca como marco importante, tanto no início quanto no retorno dessa jornada. Reportagem de Celso Araújo (29 out. 1977, n.p.), crítico de teatro em Brasília na época, registra:

> Brasília e Goiânia, apesar da proximidade e das referências comuns às duas cidades, nunca comungaram de um intercâmbio cultural salutar. Culpa dos que se esqueceram da importância desse intercâmbio de atividades, principalmente diretores de fundações e órgãos patrocinadores. Hoje, porém, estreia A Barricada, de Hugo Zorzetti, um jovem autor de Goiânia, e que vem despontando como um dos nomes mais promissores de nossa nova dramaturgia. Coincidentemente, a peça de Hugo Zorzetti que o público verá no Teatro Galpão faz uma sátira aos costumes dos artistas provincianos e ele confessa ter muita relação com Brasília. Interpretada por Mauri de Castro, Gotschalk Fraga e Paulo Gonçalvez, a peça fica em cartaz somente até domingo, com apresentações às 21h.[33]

Em Brasília, como vimos, *A barricada* se apresentou no Teatro Galpão,[34] antigo depósito transformado em teatro, cuja estrutura física possui as características de um grande galpão multifuncional, com arquibancada móvel.

---

[32] De acordo com o jornal Diário da Manhã (NOVAMENTE... 12 fev.1982, n.p.), a peça teatral *Balé marginal* foi escrita a pedido de Maria Della Costa que, na ocasião de sua presença em Goiânia para a apresentação de *A Mala,* assistiu ao espetáculo *A barricada*, de Hugo Zorzetti, e propôs a ele uma adaptação: "Gostando do texto e estilo do autor pediu que fosse feita uma adaptação de **A Barricada**, transformando um dos personagens masculinos em feminino. A adaptação não foi possível e Hugo passou a escrever **Balé Marginal**, que logo será enviada à atriz".

[33] O Teatro Exercício não foi o único grupo goianiense a se apresentar em Brasília na década de 1970. No capítulo 2, apresento fontes que indicam, em 1971, um convênio entre a Fundação Cultural de Brasília e a Agremiação Goiana de Teatro, de Otavinho Arantes.

[34] O Teatro Galpão está localizado no centro cultural atualmente chamado de Espaço Cultural Renato Russo 508 Sul. Era um antigo galpão de depósito e foi transformado em teatro em 1974. Em 2022 foi batizado com o nome do diretor uruguaio Hugo Rodas, importante artista da cena brasiliense.



Teatro Galpão[35] (Fonte: Blog do jornalista Chiquinho Dornas)

Por ser um galpão destinado a espetáculos, *shows* e solenidades, o espaço cênico tinha a flexibilidade de ser configurado conforme as necessidades específicas de cada apresentação. A disposição da área de atuação dos atores, a localização do cenário e a interação com o público poderiam ser ajustadas de acordo com a linguagem e o formato do espetáculo. Dessa forma, era possível optar por palco com relação frontal com o público, palco em arena ou configuração em que o público e os atores compartilhavam o mesmo espaço.

Já em Curitiba, o Teatro Exercício se apresentou no Teatro Paiol,[36] o único, dos já mencionados, cujo espaço cênico é em formato de arena.

[35] Essa foto da fachada do teatro é da década de 1970, antes da reforma do espaço.
[36] O espaço era um antigo depósito de pólvora e foi transformado em teatro. Sua inauguração aconteceu em 1971.



Teatro Paiol em 1970, após a reforma (Fonte: *Boletim Casa Romário Martins*, 2008)

Nesse caso, a arquitetura do espaço, além do palco circular, coloca o público bem próximo do espaço cênico, isto é, onde os atores atuam.

Considerando esses espaços teatrais em que *A barricada* foi apresentada, isto é, um palco retangular, nos moldes "italianos", um galpão multifuncional e um teatro de arena, é evidente que o espetáculo possuía flexibilidade significativa quanto à disposição do cenário, à movimentação dos atores e à relação com o público. Ademais, os relatos dos atores indicam que a peça também foi realizada utilizando a estrutura da *kombi* do grupo, um veículo de porte médio que transportava os integrantes, o cenário, o figurino e todos os elementos necessários para a apresentação. Assim, supomos que o espetáculo não dependia de infraestrutura cenográfica e iluminotécnica muito arrojadas, possibilitando a incorporação ou supressão de elementos a depender do espaço teatral. Nesse sentido, nota-se a presença constante do diretor, Hugo Zorzetti, que, tendo idealizado o cenário e atuado em *A barricada* (1977), muito provavelmente conduzia essas possíveis "adaptações" aos espaços teatrais em que a peça foi apresentada. Fator que certamente também favoreceu a circulação em termos de deslocamento e recursos financeiros.

A respeito do modo como essa circulação ocorreu, é importante pontuar algumas questões. Hugo Zorzetti, juntamente com alguns membros do Teatro Exercício, incluindo Ilson Araújo, Mauri de Castro e Teresinha Fernandes, haviam retornado de uma experiência de formação artística na Fundação Teatro Guaíra, em Curitiba, em 1976,

quando escreveu e montou *A barricada*, em 1977. Essa formação, cujo contexto é mencionado no capítulo 2, teve como objetivo levar artistas goianos para participar de cursos diversos, incluindo direção teatral, cenografia e iluminação, e aprimorar suas habilidades técnicas para potencialmente lidar com as demandas do Teatro Goiânia, que estava sendo reformado.

Paralelamente a essa experiência em Curitiba, Zorzetti ganhara um prêmio no III Concurso Nacional de Literatura, promovido pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Goiás, pelo texto teatral intitulado *A barbearia ou Ratos no fim do corredor* (1976). Decidiu investir o valor do prêmio na compra de uma Kombi e empreender uma série de apresentações do espetáculo *A barricada* (1977), iniciativa que deu início à primeira circulação de maior duração realizada pelo Teatro Exercício. Embora estejamos nomeando essa a primeira, o grupo já havia feito uma tentativa de circular de forma contínua por um determinado tempo com outras peças fora de Goiânia. Segundo Odilon Camargo (apud PIRES, 2020, p.147), essa tentativa ocorreu em 1974, na primeira fase do grupo, e foi considerada uma espécie de "aquecimento" do recém-formado Teatro Exercício.

Mauri de Castro em entrevista concedida em 2023 para este estudo relatou:

> O Hugo tinha uma Kombi que foi transformada em casa, [...] a gente puxava a barraca, tinha banheiro e enfim... a gente viajava para todo lugar. [...] A gente tinha uma temporada no Teatro Paiol de Curitiba. Então, o Hugo falou assim: "não, vamos de carro, de Kombi, e aí em toda cidade a gente vai parando e apresentando e ganhando dinheiro para pôr gasolina até chegar lá. Vai dar tempo". Nós saímos um mês antes, dois meses antes, sei lá.

Importante relembrar que em 1977, Hugo Zorzetti já era funcionário da Superintendência de Cultura do Estado de Goiás e trabalhava no Departamento de Teatro. Taís Helena Miotto Zorzetti,[37] também funcionária da Superintendência de Cultura na época, relatou em entrevista a mim concedida em 2024 que o grupo ensaiava em alguma instituição estadual, geralmente o Museu Zoroastro Artiaga,[38] mas que a itinerância do Teatro Exercício em apresentação de *A barricada* não teve apoio financeiro do órgão público:

---

[37] Taís Helena Miotto Zorzetti era secretária executiva da Superintendência de Cultura do Estado de Goiás, onde conheceu Hugo Zorzetti. Eles se casaram após alguns anos, e Taís desempenhou a função de produtora do Teatro Exercício em alguns momentos.

[38] O Museu Zoroastro Artiaga foi criado em 1946 pelo historiador Zoroastro Artiaga com o objetivo de preservar a memória e história de Goiás. Está localizado na Praça Cívica, no Centro de Goiânia.

> Foi uma época muito difícil para o Teatro Exercício porque eles foram por conta própria. Não foi a superintendência que financiou ou patrocinou isso não. Foi o próprio Exercício que saiu... O Hugo até se licenciou do Estado para essa turnê. Mas como era uma peça muito dramática [...] eles ficaram com dívidas que tiveram que depois pagar, essas coisas ... Foi uma época em que ele fez uma interrupção, ele ficou um tempo parado arrumando jeito de pagar as dívidas dessa turnê.

Analisando esse contexto e os relatos mencionados, percebo a necessidade de discutir alguns aspectos fundamentais dessa circulação: em primeiro lugar, a experiência itinerante descrita por Mauri de Castro e outros integrantes do grupo em entrevista; em segundo lugar, as consequências decorrentes dessa mesma experiência que teria gerado dívidas devido ao caráter "dramático" da peça.

A respeito do primeiro aspecto, é importante considerar que ao final da década de 1970, havia no Teatro Exercício um desejo iminente de excursionar pelo país. Zorzetti já era conhecido como dramaturgo em outros lugares, principalmente a partir da escrita de *A barbearia ou Ratos no fim do corredor* (1975), e circular com *A barricada* (1977) significava um movimento de expansão das atividades do grupo. Assim, embora a circulação tenha sido uma iniciativa interna do grupo, encabeçada por Hugo Zorzetti, que utilizou seu próprio prêmio como financiamento, o vínculo com a Superintendência de Cultura do Estado de Goiás possibilitou duas ações fundamentais: a disponibilização de um espaço para ensaios, como relatado por Taís Miotto, e a base para o intercâmbio com outras instituições, o que não ocorreu sem resistência. mas certamente significou mediação importante, principalmente, pelo apoio de Aldair Aires.

Em matéria do jornal *O Popular*, de 1982, anunciando a volta de *A barricada*[39] aos palcos, o depoimento de um dos atores relembra as dificuldades enfrentadas durante a primeira circulação da peça, em 1977:

> Mauri de Castro – que faz o dramaturgo na peça[40] – recorda as dificuldades e as barreiras que tiveram que enfrentar até a hora de se abrir o pano. "Ninguém acreditava que um grupo goiano pudesse ter alguma coisa boa para apresentar. As datas reservadas para nós em todos estes teatros foram em atendimento a um pedido insistente do então superintendente de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação de Goiás, o professor Aldair Aires, assim mesmo com promessa de um intercâmbio com grupos destes Estados. Por isso, se éramos bem tratados pelos responsáveis pelos teatros ou diretores e presidentes das Fundações Culturais, por outro lado, víamos a declarada desconfiança e o

[39] Cinco anos depois da primeira circulação com a peça, em 1977, o Teatro Exercício volta, em 1982, a apresentar *A barricada* em Goiânia.
[40] Mauri de Castro (ator do Teatro Exercício) assumiu o personagem Jordão na montagem de 1982. Anteriormente, em 1977, ele interpretou o personagem que levava seu próprio nome.

> medo de um fiasco". Mauri diz que só depois da estreia, que no geral era feita sem nenhuma divulgação (eles se esqueciam de tudo, até do endereço dos jornais caso fossem indagados) e para meia dúzia de convidados, gente de teatro e funcionários, é que as portas eram abertas sem restrições. "Muitos confessavam que esperavam 'uma grande porcaria' e não foi somente uma vez que ouvimos a sentença: mas isso veio lá de Goiás?" (A BARRICADA..., 7 ago. 1982, n.p.).

A desconfiança em relação a um grupo goiano e a resistência inicial dos teatros a receber a peça, mesmo com o apoio de uma autoridade cultural goiana, refletem um preconceito implícito contra produções realizadas fora dos grandes centros culturais. Cabe lembrar que, apesar de o percurso aqui analisado estar situado entre Goiânia, Brasília e Curitiba, os jornais haviam anunciado uma intenção do grupo de se apresentar em São Paulo e no Rio de Janeiro. Pode-se, portanto, conjecturar que o grupo possivelmente não tenha conseguido espaço para se apresentar nessas duas cidades.

Outro fator importante para se pensar a respeito dessa circulação é que, diferente de *Êta Goiás* (1983/84), *A barricada* (1977) não participou de nenhum festival – eventos importantes para a circulação de peças teatrais – embora, como já mencionado, o grupo tivesse pautas agendadas no Teatro Paiol, em Curitiba, e no Teatro Galpão, em Brasília, fator que determinou o rumo das viagens inicialmente.

Assim, se por um lado, a circulação com a peça refletia o anseio do Teatro Exercício em apresentar o espetáculo a diferentes públicos e obter reconhecimento pelo trabalho teatral feito em Goiás, por outro, também implicou o enfrentando de um mercado e/ou lógica de produção teatral ainda distante da realidade goianiense, o que se desdobrou em investimentos financeiros que a própria circulação não conseguiu suprir.

Walter Lima Torres Neto (2016) dedica um capítulo de *Ensaios de cultura teatral* a "turnês" e "tropeirismo teatral", e afirma que a circulação teatral possibilita a iniciação de novas plateias e o aperfeiçoamento do próprio trabalho dos artistas em contato com públicos variados, embora não deixe de se configurar como um empreendimento comercial oneroso e sobre o qual se criam expectativas de rentabilidade. Apesar de ser ser algo intrínseco à própria atividade teatral, ela é organizada a partir de um discurso, de uma necessidade, de uma premissa artística, política, econômica ou até mesmo da difusão de valores etc. Segundo Torres Neto (2016), o movimento de turnês no Brasil até o início da metade do século XX pode ser analisado a partir de dois tipos de circuitos: um realizado por companhias nativas ou luso-brasileiras, geralmente do eixo Rio-São Paulo, que excursionavam pelo interior do país, cujo deslocamento foi favorecido devido à construção de estradas de ferro e à navegação marítima a vapor, tendo este último fator

contribuído para o estabelecimento de rotas ao longo do litoral; o outro foi realizado pelas companhias estrangeiras. Acerca desse circuito, principalmente de companhias francesas no Brasil, no século XX, Torres Neto (2016, p.239) destaca:

> As turnês internacionais das companhias oficiais do pós-guerra buscam difundir em terras brasileiras determinados valores, por meio de um repertório de textos, transformando-se em verdadeiras embaixadas culturais que, naturalmente, estreitariam os laços políticos e econômicos entre as nações, além de despertar o encantamento por sua mercadoria teatral, sempre tão atraente para os membros de nossa elite, público cativo em tais exibições. Esse era o projeto das turnês francesas do pós-guerra, numa ação que tentava minimizar a influência norte-americana crescente no mesmo período no Brasil.

As companhias estrangeiras vinham para o Brasil e se apresentavam nas "principais" capitais, aquelas com os edifícios teatrais mais adequados, ao tempo em que as companhias "nativas" circulavam pelo interior do país, "sujeitas às limitações de meios técnicos e materiais" (TORRES NETO, 2016, p.240). Certamente, uma dinâmica que operava sob os desígnios de uma lógica política e econômica.

O efeito dessa estrutura em que estéticas, ideias e valores se difundiam sempre do "exterior" para o "interior"– fosse de países estrangeiros para o Brasil ou dos grandes centros culturais do país para os demais estados e interiores – excluiu, no entanto, a possibilidade de percepção de outras práticas e rotas teatrais. Ademais, a rota contrária, isto é, do "do interior" para o "exterior", como é o caso dos personagens de *A barricada* (1977) quase sempre é explorada, na dramaturgia, por exemplo, pelo viés da ridicularização do comportamento dos personagens. O homem do interior, desprovido de intelectualidade, definido como "caipira" em seu sentido pejorativo, visto como imbecil diante dos "progressos" da capital constitui estereótipo que contribui para a fixação de oposições taxativas entre o interior e a cidade grande. Se as companhias nativas ficavam sujeitas a limitações dos meios técnicos e materiais quando iam para o interior do país, os grupos oriundos desses lugares, por sua vez, precisavam lidar com barreiras impostas pelo mercado e pela cultura teatral hegemônica.

De acordo com Torres Neto (2016), na segunda metade do século XX, podem-se destacar duas iniciativas vinculadas à circulação de obras e intercâmbio entre artistas: a primeira ligada ao setor público no período da ditadura militar no Brasil, implementada pelo Serviço Nacional do Teatro, isto é, o projeto Mambembão, de 1978; e a segunda, vinculada ao setor privado, realizada pelo Departamento Nacional do Sesc, o projeto Palco Giratório, de 1998.

> Ambas as instituições se destacam por terem promovido as ações mais significativas referentes à circulação de grupos, companhias e coletivos teatrais que o Brasil já conheceu no setor da atividade teatral. É importante lembrar que essas ações podem ser consideradas iniciativas de descentralização temporária da atividade teatral em relação à hegemonia do eixo Rio-São Paulo (TORRES NETO, 2016, p. 240-241).

Apesar do caráter "descentralizador" dessas ações, uma ressalva importante a se fazer é: o projeto Mambembão não chegava até Goiânia. Embora grupos de 12 estados, representando as cinco regiões do Brasil, fossem escolhidos para circulação, esta ficava restrita a Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Em contrapartida, vale lembrar o Circuito Araguaia na década de 1980, projeto apoiado pelo Inacen, que tinha à frente a Confederação Nacional de Teatro Amador. Consistia, como observado no capítulo 2, na circulação de peças teatrais oriundas de Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás e Distrito Federal.

Sobre o segundo aspecto, ou seja, as consequências da circulação de *A barricada* em 1977, é relevante considerar que o grupo não dispunha de subsídios financeiros para cobrir os custos de produção e da equipe. Desse modo, circularam, em parte, por conta própria, na expectativa de que a bilheteria pudesse fornecer os recursos necessários para arcar com essas despesas. Esse retorno financeiro, entretanto, não se concretizou como o esperado, com a justificativa de que o caráter "dramático" da peça teria afastado o público. A mesma ideia é percebida como justificativa para a entrada de Hugo Zorzetti no universo da comédia.

Não está em questão aqui o mérito da peça em atrair público ou não. Pelo contrário, a complexidade dessa circulação evidencia outras problemáticas, que vão desde a ausência de políticas públicas direcionadas à circulação de peças teatrais, principalmente as produzidas distantes do Sudeste do país, até a escassez de salas de espetáculo e iniciativas para formação de plateia.

> As políticas públicas no campo das artes, em geral, e em relação ao teatro, em particular, sempre oscilaram entre o intervencionismo do Estado como indutor da produção artística (tradição de origem europeia e, sobretudo, francesa) e a ausência desse mesmo Estado, que, em vez de fomentar e regular essas iniciativas, incentiva a produção teatral por meio da iniciativa privada em associação com a indústria cultural (tradição norte-americana) (TORRES NETO, 2016, p.243).

Essas questões ficam ainda mais complexas se olharmos para o interior do país, onde o apoio público e privado é restrito e a presença de um "mercado teatral" é ainda

incipiente ou quase inexistente. Embora houvesse crescente organização dos grupos amadores goianos na década de 1970 e a atividade teatral na cidade estivesse se intensificando cada vez mais, a realização de temporadas por longos períodos não era e ainda não é uma realidade em Goiânia, tampouco uma circulação duradoura e contínua por outras cidades e estados, sem financiamento público ou privado.

É interessante pensar que *A barricada* (1977) trata da saga de dois artistas do interior em busca de reconhecimento para sua arte, ao tempo que é o espetáculo com o qual o Teatro Exercício circulou e enfrentou dificuldades semelhantes fora do estado de Goiás. Assim, a peça parece marcar um ponto importante na história do grupo, apontando para o passado, ou seja, a situação já vivenciada pelos artistas goianos em outras situações – o que certamente motivou a escrita da peça –, mas também indicando o futuro, isto é, os enfrentamentos pelos quais o grupo passaria ao empreender uma circulação com essa configuração.

O saldo dessa circulação foi certamente negativo em termos financeiros, se é que o grupo buscasse algum retorno nesse sentido. No que se refere, porém, aos intercâmbios culturais, aprimoramento da prática teatral e transformações pelas quais a escrita de Hugo Zorzetti e a encenação dos espetáculos passaram, destaca-se principalmente a entrada definitiva do autor e diretor no universo da comédia. Fato que se comprova durante uma das apresentações no interior de Goiás, quando o autor, que também atuava como ator, decidiu "satirizar" a si mesmo e propôs uma "brincadeira" com os personagens, despertando o que chamou de sua "verve humorística".

3.5. Entre o "humor leve" e o "humor choroso" de *A barricada*

A temática do enredo e os personagens de *A barricada* (1977) já indicam, conforme discutido nos tópicos anteriores, elementos de comicidade nela presentes. A partir disso, proponho agora uma articulação com o conceito de *humorismo* de Pirandello, a fim de evidenciar mais um aspecto em que é possível reconhecer a dimensão humorística nessa peça de Hugo Zorzetti.

A questão do cômico, riso, humor, comicidade, humorismo tem sido objeto de estudos e reflexões desde a Antiguidade por meio das obras de autores como Aristóteles, Freud, Bergson, Bakhtin, Pirandello, para citar alguns poucos. Muitas são as teorias, advindas de diversas áreas do conhecimento que enfrentam essa questão a fim de conceituar, definir ou apenas refletir sobre as noções que disso emergem.

Elias Thomé Saliba (2002), em *Raízes do riso*, discute algumas definições de humor que surgiram na Belle Époque, período que engendrou uma crise e desarticulação das definições clássicas do humor, isto é, aquelas que distinguem o riso bom – manifestação de alegria – e o riso mau – expresso quando se ri de algo ou contra algo ou alguém. Ao contrário, a ideia que permeou as teorias do riso que surgiram nesse período, a exemplo de Bergson, Freud e Pirandello, foi a de que "o riso não tem essência e sim uma história, tornando todas as definições tão triviais quanto as que encontramos nos dicionários e enciclopédias" (p.21). Ou seja, é na sociedade que se encontrariam as respostas sobre o riso, e não na natureza humana.

Pirandello (2009), no ensaio O humorismo, define a noção de *humorismo* guiando-se pelo que ele chama de "sentimento do contrário" que tem, por sua vez, como mecanismo interno a passagem daquilo que é num primeiro momento "cômico" para a "reflexão". Essa "passagem", isto é, da atitude cômica para a humorística, ocorre quando "quem ri" renuncia à superioridade diante daquilo que é risível.

O autor considera que não necessariamente aquele escritor que faz rir é, de fato, um humorista, tampouco podemos confundir a farsa, a caricatura, o grotesco e até mesmo a ironia com o *humorismo*. A presença visível da contradição está na base na noção de *humorismo* para Pirandello, sempre acompanhada da reflexão.

> Pois bem, veremos que na concepção de toda obra humorística a reflexão não se esconde, não remanesce invisível, isto é, não permanece quase uma forma de sentimento, quase um espelho em que o sentimento vai remirar-se, mas que se coloca diante dele como um juiz, analisa-o desapaixonadamente e decompõe sua imagem; esta é uma análise, porém, uma decomposição, da qual surge ou emana um outro sentimento que se poderia chamar, e eu de fato assim o chamo, o *sentimento do contrário* (PIRANDELLO, 2009, p.146-147).

Pirandello cita o exemplo de uma senhora que tinge cabelos e veste roupas juvenis e indica essa contradição como um elemento provocador do riso, pelo fato de ela estar vestida justamente ao contrário do modo como uma senhora "deveria" estar (naquela época). Isso causaria, de imediato, uma impressão cômica, na visão de Pirandello. Porém, quando refletimos sobre os motivos que levaram essa senhora a se vestir assim, por exemplo, a solidão e a dores do envelhecimento, renunciamos àquela superioridade e não podemos mais rir como antes. Ou seja, "o humorismo seria a reflexão que se exercita antes ou depois do fato cômico, conservando a possibilidade do contrário, mas eliminando o nosso distanciamento e a nossa superioridade" (SALIBA, 2002, p.25). Essa seria a

diferença, para Pirandello, entre o cômico e o humorismo. *Dom Quixote*, de Cervantes, é para ele um exemplo notável.

> Nós queremos rir de tudo quanto há de cômico na representação desse pobre alienado que mascara com sua loucura a si mesmo, aos outros e a todas as coisas; quiséramos rir, mas o riso não nos vem aos lábios lhano e fácil; sentimos que algo o turba e o obstaculiza; um senso de comiseração, de pena e também de admiração, sim, porque se as aventuras heroicas desse pobre *Hidalgo* são ridiculíssimas, não há dúvida, todavia, de que ele, em sua ridicularia, é verdadeiramente heroico (PIRANDELLO, 2009, p.149).

Pirandello argumenta que em Cervantes a atividade de reflexão não se descobre à primeira vista. Há em *Dom Quixote* uma representação cômica, mas dela exala um *sentimento do contrário* que nos impede de rir facilmente. Esse sentimento seria despertado em nós, porque antes foi despertado no próprio Cervantes, como "fruto da tristíssima experiência da vida, experiência que determinou a disposição humorística no poeta (PIRANDELLO, 2009, p.149).

Segundo Saliba (2002), o conceito de *humorismo,* que no caso de Pirandello estava voltado também para as questões do espetáculo teatral, visava tornar os espectadores "mais conscientes de suas próprias premissas, diferenças ou preconceitos culturais", procedimento que posteriormente seria desenvolvido por Brecht, por meio do efeito de estranhamento ou distanciamento.

Por esse viés, interessa pensar em que medida *A barricada* pode ser compreendida como representação humorística engendrada pela experiência histórica e social daqueles personagens/atores. Para explorar essa ideia, trago alguns trechos de uma "crítica"[41] publicada em 1982, na ocasião de uma remontagem.

> O leitor comenta: A Barricada (entre o humor e a tragédia, um grande espetáculo). Quem for ao Teatro Goiânia esta semana assistirá a um espetáculo em tudo diferente. Não pela sua concepção cênica, não pelo "jogo", nem pela cenografia. Pelo contrário, quanto se abre o pano e as luzes iluminam o cenário – um pequeno quarto desleixado e de mau aspecto – a impressão é de que ali vai se passar uma trama tradicional no teatro brasileiro: uma denúncia se arrastando pesadamente através de um bate-papo francamente coloquial e os atores pingue pongueando daqui prali, procurando dar à cena uma movimentação sem espontaneidade. Porém, essa é uma impressão que, a partir da entrada dos atores, desaparece por completo. O que se vê é o humor alegre de dois aventureiros acaipirados – um ator e um cantor (interpretados por Ademir Faleiro e Ilson Araújo) – que, vindos de algum ponto interno do nosso mato, procuram a casa de um conterrâneo, um escritor (interpretado por Mauri de Castro).

[41] Trata-se de um extenso comentário de leitor publicado no *Diário da Manhã*. Em Goiânia não existia (e ainda não existe) crítica de teatro especializada.

> [...]
> Daí tudo acontece. O confronto desses dois "Mazaroppis" (como são chamados pelo amigo beletrista, revoltado pela ironia da situação que os uniu) com seu próprio equívoco e com o exemplo de fracasso dado pelo conterrâneo, dosa o espetáculo com pitadas de um humor choroso que parece fazer a plateia sentir pena de rir. Afinal, acima da glosa, está uma lama sentida de um ser equivocado com uma realidade dura que é a de fazer arte neste país (FIGUEIREDO, 14 ago. 1982, n.p.).

A crítica elabora uma percepção do espetáculo situada "entre o humor e a tragédia", onde se verifica a presença de um "humor choroso", no qual o espectador ri, mas sente "pena de rir". O "humor choroso" é, portanto, indicativo de uma tensão entre o "humor alegre" dos dois "Mazaroppis" e o peso da realidade enfrentada por eles, ao confrontar seu próprio equívoco e o fracasso de um conterrâneo na cidade grande.

As figuras de Mauri e Gut podem ser vistas como a da senhora que tinge os cabelos ou até aproximadas de um certo "quixotismo". Esses personagens, "acaipirados" em sua aparência, inicialmente provocam uma impressão cômica, especialmente quando chegam à casa de Jordão cheios de certezas, acreditando que serão bem recebidos e com o sonho de alcançar o tão idealizado "sucesso" como cantor e ator. Ao entrar em contato com as razões que os levaram até lá, no entanto, percebe-se que suas trajetórias individuais representam algo maior: um reflexo das dificuldades de se fazer arte no Brasil, sustentado pela tensão entre o interior e a cidade grande.

Um dos elementos que Zorzetti utiliza para intensificar essa percepção cômica inicial é a "cegueira" de Gut diante da realidade precária de Jordão. Após chegarem à casa do dramaturgo, Mauri sai para entregar uma encomenda, deixando Gut sozinho, aguardando Jordão. Quando Jordão chega e percebe a presença daquele estranho, acredita que se trata de um ladrão, iniciando uma briga enquanto Gut tenta, em vão, fazê-lo lembrar-se de quem ele é. Esclarecido o mal-entendido, o diálogo que se segue revela a ingenuidade de Gut, que tem plena certeza de que seria acolhido por Jordão em sua casa e ainda receberia ajuda para avançar em sua carreira de ator, evidenciando sua desconexão com aquela realidade.

> Jordão – Me escuta um pouquinho, moço?
> Gut – Claro, Jordão... eu falei demais, não é? Mas se eu ficar calado, explodo. Tem um mundo de coisas supitando dentro de mim, parece um sonrisal gigante, deste tamanho, borbulhando na minha barriga.
> Jordão – Tá legal, mas me deixa entender mesmo isso tudo, certo? Eu pergunto e você responde, tá? Simplesmente responde, sem as nostalgias da "terrinha", correto?
> Gut – Tá legal.

> Jordão – Bem vamos começar pelo meio: você está esperando um cara aqui não está?
> Gut – O Mauri.
> Jordão – Certo, certo, o Mauri, certo. Muito bem, se é que eu entendi coisa com coisa, esse Mauri veio com você pra tentar a vida artística nessa cidade, acertei?
> Gut – Claro.
> Jordão – Muito bom, muito bom... e veio você fazer a mesmíssima coisa, confere?
> Gut – Só que ele na música e...
> Jordão – (cortando) E você no teatro, sei, sei. Estou entendendo, acho que estou entendendo.
> Gut – O que estava na carta.
> Jordão – Ah! A carta, vamos a carta...
> Gut – (Vai até a porta) Está demorando demais. Disse que vinha de táxi, os táxis conhecem isso aqui, não conhecem?
> Jordão – Com certeza que sim... quanto a carta que você mencionou...
> Gut – Deve estar chegando por aí...
> Jordão – Bem, ele chega, me entrega a carta, é claro... e depois?
> Gut – Depois o que?
> Jordão – Depois de me entregar a carta, o que vão fazer depois?
> Gut – Puxa, cara, você pode falar isso melhor que a gente. Depois eu acho que vem a luta. Você parece estar preocupado com a gente, cara, pode ficar sossegado que a gente veio consciente das coisas.
> Jordão – Eu preocupado com vocês? Por que eu iria me preocupar com vocês?
> Gut – (Inocentemente), Poxa, obrigado, Jordão.
> Jordão – Não tem de que, menino, não tem mesmo.
> Gut – (Novamente numa euforia enorme) Cara do céu, diz pra mim que não estou sonhando, diga.
> Jordão – Um de nós está, acho que sou eu.
> Gut – Também contente?
> Jordão – Contente? De que? Por que?
> Gut – Morar aqui sozinho deve ser uma agonia, não é?
> Jordão – Se engana, tá muito bom como está.
> Gut – Duvido. Mas pode deixar que o violão do Mauri vai dar um toque mágico nisso (ZORZETTI, 1977, p.8).

A carta referida no diálogo foi enviada pela mãe de Jordão, comunicando a ida dos conterrâneos para a cidade grande, mas não chegou ao destinatário, culminando nesse desencontro de informações.

A idealização exacerbada de Gut sobre as oportunidades que um grande centro cultural poderia lhe proporcionar, aliada a seu contraste com a realidade a seu redor, contribui para um efeito cômico inicial. A utilização de diálogos curtos e rápidos reforça essa comicidade, criando um ritmo dinâmico na cena. À medida que a peça avança, no entanto, ocorre uma transição no tom e no tamanho das falas. O discurso vai se tornando mais denso e complexo, revelando as razões que conduziram cada personagem àquela situação e impedindo que o espectador continue a rir da mesma forma. O *sentimento do contrário* é, portanto, provocado justamente a partir dessa relação entre aquilo que é aparentemente engraçado, mas que revela algo mais profundo e reflexivo.

Outro aspecto importante de ser percebido nesse paralelo que faço entre a dimensão cômica de *A barricada* (1977) e o conceito de *humorismo* é a questão da ironia. Para Pirandello (2009), é preciso distinguir dois tipos de ironia, a retórica e a filosófica. A primeira "encerra em si um fingimento que é absolutamente contrário à natureza do lhano humorismo. Essa figura retórica implica, sim, contradição, porém, fictícia, entre o que se diz e o que se pretende que seja entendido" (p.47). A contradição, segundo ele, é essencial no humorismo, não podendo, entretanto, ser fictícia. Já a ironia filosófica é aquela que permite ao poeta dominar a matéria com a qual lida e fazê-lo sorrir da "vã aparência do universo". Assim, na ironia retórica, "não é preciso tomar a sério aquilo que se diz", enquanto na ironia filosófica, "pode-se não tomar a sério aquilo que se faz" (p.49). Está última estaria, para ele, mais próxima do *humorismo*.

A obra de Hugo Zorzetti é marcada pela ironia, traço que ele utiliza de maneira recorrente para provocar reflexões. Em *A barricada* (1977), essa característica é especialmente perceptível nas falas do personagem Jordão, o dramaturgo, justamente no qual Zorzetti se via refletido, ou melhor, no qual projetou suas inquietações com o exercício da escrita. A ironia presente na peça não se limita, no entanto, ao discurso de Jordão, que frequentemente utiliza o recurso para "zombar" dos outros dois personagens e suscitar o riso. A ironia se estende ao texto como um todo, revelando uma crítica ao ideal de sucesso que Gut e Mauri perseguem de forma ingênua e idealizada, em contraste com a realidade precária em que Jordão, o suposto modelo de "sucesso", se encontra.

Esse personagem, ao zombar dos outros, aponta para a própria situação. Ao se deparar com dois caipiras conterrâneos, Jordão se vê diante de seu próprio fracasso, uma vez que ele também havia feito aquele mesmo trajeto em busca de consolidar sua carreira como dramaturgo. Assim, ao expor o ridículo dos "caipiras", Jordão expõe as suas próprias dores, as suas dificuldades. Nesse caso, portanto, a ironia de Jordão funciona como um mecanismo que também revela o *sentimento do contrário*, uma vez que diz ou faz aquilo que somente na "aparência" provoca o riso.

Assim, esse espaço situado entre o "humor leve" e o "humor choroso", expressões usadas pela crítica, é o espaço da reflexão. É no espaço entre "rir "e "sentir pena de rir", ou se questionar o motivo do riso, que se encontra o peso da crítica de Zorzetti que, por sua vez, a forjou a partir da própria experiência individual e coletiva.

3.6. *ÊTA GOIÁS* (1983/1984)

Se até 1977, comédia era palavra proibida no Teatro Exercício, no início da década de 1980 uma compreensão diferente permeia as práticas de escrita e encenação do grupo. Um novo contexto político e cultural também se apresentava nessa época. *Êta Goiás* foi escrita e encenada numa fase de redemocratização do país. Guinsburg e Patriota (2012, p.212) pontuam que, se a passagem da década de 1960 para a de 1970 trouxe para os palcos ideias e práticas de resistência contra a ditadura e começaram a surgir novas formas de fazer teatral, a década seguinte não se apresentaria com contornos muito bem definidos. Isso porque a conjuntura política e social das décadas anteriores se alterava substancialmente na passagem para os anos 80. Nesse sentido, os temas, as práticas e as ideias não foram pautadas apenas pela dimensão política do país, isto é "não havia mais a urgência de temas e formas a serviço de uma causa" (p.214).

Sobre as transformações teatrais que surgiram na transição entre as décadas de 1970 e 1980, os autores destacam a acentuação da figura do encenador com a intensificação da pesquisa de linguagem e a exploração de novas possibilidades narrativas no palco, especialmente por meio do uso da iluminação e do cenário. Essas inovações, no entanto, não implicaram necessariamente uma ruptura com o texto dramático, pois muitas encenações continuaram a se basear em textos de autores como Plínio Marcos, Oduvaldo Vianna Filho e novos escritores da época. No tocante à comédia, "as questões políticas voltaram para o teatro sob a égide do riso e não mais com a força da composição dramática que a luta contra o arbítrio exigira" (GUINSBURG, PATRIOTA, 2012, p.219).

No início da década de 1980, os espetáculos de autoria de Hugo Zorzetti que antecederam a escrita e encenação de *Êta Goiás* em 1983 foram: *O prêmio* e uma remontagem de *A barricada*. *O prêmio* (1980) é uma comédia que aborda a burocratização das instituições no Brasil, por intermédio da figura de um personagem conhecido como Zé da Porta, que tem seu bilhete de loteria sorteado, mas que, para comprovar que foi premiado, precisa arrancar do lugar a porta em que o pregara e carregá-la até a instância competente. Já a remontagem de *A barricada* ocorreu em 1982, cinco anos após sua primeira encenação. Na sequência, em 1983, Zorzetti escreve e encena *Êta Goiás*.

Diferente de *A barricada*, cuja análise foi realizada considerando o percurso da circulação, em *Êta Goiás* (1983/84) o contexto de estudo concentrou-se nas apresentações realizadas em Goiânia na estreia do espetáculo em 1983 e na apresentação feita em 1984, dentro da programação do 6º Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto. A definição desses pontos de partida para análise advém da repercussão que

tiveram as apresentações nas referidas cidades. Em ambos os momentos, o espetáculo foi encenado pelo Teatro Exercício.

Para isso, recorri à Hemeroteca do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, onde pude acessar virtualmente o acervo do jornal *Diário da Manhã*, referente a 1983 e 1984 e consultar notas, anúncios, cartas de leitores e depoimentos a respeito de *Êta Goiás* no contexto das apresentações em Goiânia. Para consultar fontes sobre a participação do Teatro Exercício no Festival Nacional de Teatro de São José do Rio Preto, tive acesso ao acervo do festival, localizado no prédio da Prefeitura Municipal da cidade. Encontrei nesse acervo a ficha de inscrição do Teatro Exercício, a versão do texto enviada ao festival para a realização da inscrição, algumas reportagens de jornais locais e críticas dos espetáculos. Ademais, acessei ainda outro acervo, o do Teatro Municipal Sinibaldi Neto, espaço em que aconteceu o 6º Festival Nacional de Teatro de São José do Rio Preto em 1984. Nele, pude localizar matérias de jornal que registraram o evento, bem como fazer fotografias do espaço teatral em que *Êta Goiás* foi apresentada.

A pesquisa em jornais da época não se limitou, contudo, a esses acervos. Também recorri ao Arquivo Municipal de São José do Rio Preto, onde foi disponibilizado em formato digital um acervo de jornais de 1868 a 2015. Essas pesquisas ainda me levaram a outros jornais, como Folha de S. Paulo, em que foi publicada uma crítica sobre o espetáculo em 1985, na ocasião de sua participação como convidado no Festival de Teatro Amador do Sesc, no Teatro Anchieta.

Com base nas fontes consultadas, o estudo de *Êta Goiás* (1983/1984) foi orientado por três aspectos principais: primeiramente, em uma aproximação com o gênero teatral de revista, observando a temática, a estrutura da peça e os personagens no contexto de suas apresentações em Goiânia, com atenção especial à recepção da obra na cidade; em segundo lugar, o da participação no 6º Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto, analisando as matérias de jornal, fotografias e prêmios recebidos pelo espetáculo; e, por fim, o do cômico, em que busquei compreender as referências e os mecanismos de comicidade mobilizados por Hugo Zorzetti.

3.7. Seria *Êta Goiás* uma revista?

O título da peça brinca com a interjeição "Êta", comum no vocabulário goiano, enquanto "Goiás" evoca diretamente o estado e suas particularidades culturais, históricas e sociais. A peça, estruturada em quadros independentes, assemelha-se ao formato de uma

revista teatral, incorporando transições, música, coreografias, e intervenções atoriais e narrativas. Por meio desses elementos, *Êta Goiás* revisita e satiriza aspectos da história de Goiás, com foco especial em temas políticos e nos estereótipos que cercam a identidade do goiano.

Segue-se uma tabela elaborada com o objetivo de compreender e visualizar a estrutura geral da peça.

ÊTA GOIÁS

QUADROS/MÚSICAS/INTERVENÇÕES	TEMÁTICA
Música inicial	Paródia do poema "Canção do Exílio", de Gonçalves Dias
Transição	
1º quadro	Uma espécie de prólogo contextualizando a montagem da peça Referência aos órgãos públicos da cultura e da educação de Goiás
Transição	
2º quadro	A chegada dos bandeirantes em Goiás
Transição	
Música/coreografia	Referência ao apagamento da cultura indígena em terras goianas
3º quadro	Os políticos goianos e menção à transferência da capital para Brasília
Transição	
Música/coreografia	Referência às consequências da transferência da capital do país para Brasília
Transição	
4º quadro	As várias definições do que é "ser goiano"
Transição	
5º quadro	"Declaração mundial dos direitos do goiano"
Transição	
6º quadro	A política goiana (preâmbulo)
Transição	

6º quadro	Discurso de um político goiano
Transição	
Música	Referência ao voto eleitoral
Transição	
7º quadro	O que diferencia os goianos do resto dos brasileiros
Transição	
8º quadro (com música)	Gastronomia goiana (“Os atores falam enquanto cantam”, rubrica do autor)
Transição	
9º quadro	A figura do assessor (preâmbulo)
Transição	
9º quadro	“Político e seu assessor. Político discursa” (rubrica do autor)
Transição	
10º quadro	A ditadura militar em Goiás
Transição	
Música	“Passô e o vô num viu”
11º quadro	A crítica do goiano a si mesmo (preâmbulo)
Transição	
Piada	“Quem descobriu Goiás?”
Transição	
11º quadro	Supostas injustiças com os goianos/Reivindicação da expressão “uai” para os goianos
Transição	
Música	Referência às expressões verbais dos goianos, como “uai” e “trem bão”.
Transição	
12º quadro	O político goiano (preâmbulo)
Transição	

12º quadro	"Segue-se a cena do abraço" (rubrica do autor)
Transição	
13º quadro	O político goiano (preâmbulo)
Transição	
13º quadro	"Um velório/viúva cercada por pessoas desoladas. Entram deputado e assessor num rompante de alegria" (rubrica do autor)
FIM	

Para este estudo, a numeração dos quadros e a definição de outras partes, como músicas, coreografias e intervenções narrativas, foram realizadas exclusivamente para fins analíticos, uma vez que Hugo Zorzetti não as nomeia dessa forma. No texto dramático, as únicas rubricas que separam esses elementos são as expressões "transição", "música" e "coreografia". Para visualizar a estrutura da peça de maneira mais objetiva, nomeei como "quadros" algumas partes que se organizam em torno de uma mesma temática. Na maioria dos quadros, uma narração inicial funciona como preâmbulo, introduzindo a temática da cena a ser apresentada, enquanto, em outras passagens, essa função é assumida pela música.

Embora não haja uma ação dramática que guia toda a peça, é possível perceber, pela estrutura fragmentada, uma construção narrativa que explora a história de Goiás, desde a chegada dos bandeirantes, passando pela construção de Brasília e a mudança da capital federal até o golpe militar. O texto explora também a identidade cultural do estado de Goiás, destacando algumas características, tradições e estereótipos e satirizando o modo como os goianos veem a si mesmos e são vistos por outros, especialmente paulistas e cariocas. A temática política é também uma tônica. Zorzetti faz uma crítica fervorosa aos políticos e à corrupção no estado de Goiás. Vejamos alguns trechos.

> ATOR – O primeiro visitante a tapear os goianos, foi o primeiro visitante que visitou os goianos.
> ATOR – Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera.
> ATOR – Diabo velho, na língua dos índios.
> ATOR – Os índios não sabiam dos que viriam depois.
> ATOR – A bandeira, de repente, se viu cercada pelos selvagens.
> ATOR – Bordunas, lanças, zarabatanas e flexas envenenadas...
> ATOR – Era o dono da terra defendendo a sua soberania ante o branco invasor (ZORZETTI, 1984, p.3).

> ATOR – Segundo alguns políticos goianos, um dos maiores problemas do Estado é a sua enorme dimensão territorial.
> ATOR – Dizem que ainda não nasceu político aqui, que dá conta de em quatro anos, roubar um Estado desse tamanho...
> ATOR – Já dizia um ex-governador: "Dentro de Goiás se aconchega uma França, uma Alemanha e vários país da Oropa".
> ATOR – Então, Juscelino Kubitschek resolveu nos presentar com a Capital Federal.
> ATOR – Dá até pra desconfiar que Juscelino e Ludovico até combinaram: "você faz a cova e eu trago o defunto" (ZORZETTI, 1984, p.5).

Esses trechos ilustram a abordagem irônica de Zorzetti ao satirizar figuras e acontecimentos históricos. Na primeira parte, ele questiona o mito de Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera, como "desbravador", revelando o conflito entre o invasor e os habitantes nativos. Na segunda parte, o foco adentra a política contemporânea, abordando o discurso de governantes goianos sobre a administração do território e as dinâmicas de poder associadas à construção de Brasília.

A respeito dos personagens, percebe-se que não são identificados com nomes próprios. Na maioria dos quadros aparecem como "ator" ou "atriz" e, em outros, como "deputado", "assessor", "viúva", "goiano". Quando são nomeados como "ator" ou "atriz", mais do que estabelecer a fixação de um tipo ou atribuir uma característica ao personagem, Zorzetti prioriza o que está sendo narrado e comentado pelos atores no palco. Desse modo, as falas curtas e diretas vão construindo, em caráter de narração e comentários, a revisão crítica de eventos históricos.

Já nos casos em que os personagens são nomeados "goiano", "político", "assessor", "viúva" etc. ocorre a inserção de elementos que se relacionam a algum personagem-tipo ou, no mínimo, a uma característica predefinida. No trecho a seguir, observa-se a presença destes dois mecanismos em um mesmo diálogo: a narração dos atores e a entrada de personagens-tipo.

> ATOR – Há muitas definições de goiano:
> ATRIZ – Goiano é um baiano cansado.
> ATOR – Goiano é um mineiro do lado de cá do Paranaíba.
> ATRIZ – Goiano é um mineiro fugido.
> ATOR – (Ênfase no discurso) Na verdade nois semo mesmo é um povo robado, goiano é um brasileiro sem dono.
> ATRIZ – A maior ojeriza de goiano é carioca e paulista que acha que em Goiás só dá índio e fazendeiro...
> ATOR – E onças no meio das ruas.
> ATRIZ – Isso então, iiiiih! (Com sotaque) É verdade que lá em Goiás as onças vivem andando no meio das ruas, é?
> GOIANO – É, sim, senhora.
> ATRIZ – Cruz credo, morro de medo só de pensar!
> GOIANO – Precisa não, dona. Onça goiana num come piranha, não.
> ATRIZ – Falou da terra goiano perde a conduta.

> ATOR – Escute aqui: é verdade que índio goiano é aquele que enfia aqueles pratos de paus nos beiços e fica batendo, assim, é?
> GOIANO – É... mas enfia pau no cu de paulista tamém, ó!
> ATOR – Deboche de paulista, goiano corta é na grossura.
> ATRIZ – (Sotaque) Ah, adoro passar as minhas férias lá em Goiás... adoro aquele ar selvagem, bosta de vaca no meio das ruas e aquele cheiro penetrante das matarias. O que eu não posso entender o que é que vocês goianos vêm fazer aqui em São Paulo, neste burburinho de civilização...
> GOIANO – Pôca coisa, dona: sê assartado de manhã, atropelado à tarde, enchê o nariz de fulige, toma banho em água de merda... e depois, de noite, saí cum viado pensando que é a muié mais boa do mundo!
> ATRIZ – O certo é que existe um complô nacional contra os goianos. Na concorrência até os gaúchos ganham de nós, no grito.
> ATOR – (Grito) Tem hormônio na carne!
> (ZORZETTI, 1984, p.7).

O personagem “goiano” – assim como a representação do “paulista”, embora não nomeado diretamente – é construído a partir de estereótipos regionais. No caso do "goiano", a distinção entre ele e os atores se dá de maneira explícita. O próprio nome indica a introdução de um novo personagem, distinto do “ator” e da “atriz”. Além disso, Zorzetti utiliza um modo de falar marcadamente regional, incorporando um sotaque “acaipirado” por meio de expressões como “nois semo”, “pôca coisa”. Essa escolha de linguagem reforça a marca da oralidade na construção do tipo “goiano”, atribuindo ao personagem características preconcebidas relacionadas a sua origem.

Por outro lado, o “paulista” não é nomeado de forma direta no texto. Em vez disso, Zorzetti insere uma indicação cênica – “(com sotaque)” – que permite à atriz assumir a persona do “paulista”, construindo esse “tipo” por meio do tom de voz e da linguagem corporal. Assim, Zorzetti diferencia os personagens-tipo de duas formas: pela nomeação explícita, como no caso do “goiano”, e por meio de marcas linguísticas e/ou de recursos de interpretação, como acontece com o “paulista”. Esses recursos permitem ao autor brincar com as identidades regionais e ironizar essas construções estereotipadas.

Por esse viés, observa-se a construção dos personagens em *Êta Goiás* a partir da galeria de tipos cômicos populares que, reelaborados com procedimento autorais de Zorzetti, ganham características definidas pelo sotaque, comportamento, pela temática que abordam ou pela forma como o autor os nomeia. Essa construção cênica provavelmente envolvia uma composição corporal ou vocal reforçada por adereços e figurinos, criando uma transformação visível aos olhos do espectador e expondo os procedimentos teatrais utilizados. Assim, é possível pensar que o processo cênico de transição dos atores entre os personagens-tipo se torna parte integrante da estética do espetáculo.

Vejamos outro exemplo.

> ATOR – Revolução de 1964. As forças revolucionárias pegam o Brasil de surpresa.
> ATRIZ – Uma a uma vão caindo as poucas resistências.
> ATOR – Cai Minas, cai o Rio Grande do Sul, cai o Rio de Janeiro.
> ATRIZ – No palácio das esmeraldas, o governador Mauro Borges Teixeira está empenhado em resistir.
> ATOR – E os telefones tocam.
> ATRIZ – Cai São Paulo.
> ATOR – O goiano solidário corre até a praça Cívica e faz vigília em frente ao palácio.
> ATOR – Aviões do exército começam a sobrevoar o palácio. O governador sobe no telhado e se põe a fazer gestos de resistência e desafio aos aviões.
> ATOR – O povo atônito se aglomera na praça.
> ATRIZ – Boatos...
> [...]
> ATOR – O goiano atônito.
> ATOR – *Que que é isso, sô?*
> ATOR – *Revolução*.
> ATOR – *Na hora do armoço?*
> ATOR – *É*.
> ATOR – *E de quem?*
> ATRIZ – Boatos...
> [...]
> ATOR – Dona Gercina, a mãe dos pobres, como era chamada, foi para o telhado, tentando dissuadir o filho da resistência inútil.
> ATOR – Logo subiram os assessores.
> ATRIZ – Logo subiram os secretários.
> ATOR – Subiram alguns militares leais ao governador.
> ATOR – Por isso é que muitos políticos até hoje se defendem.
> ATOR – (Discursivo) *Eu fui um dos que não ficaram em cima do muro quando a Revolução bateu em nossas portas.*
> ATOR – Interventor em Goiás: coronel Meira Matos.
> ATOR – Primeira audiência: o prefeito de Santa Helena veio trazer o seu apoio e a sua solidariedade à Revolução.
> ATOR – (Como interventor) *Ah, então o sr. é o homem de Santa Helena, não é? Santa Helena, lugar onde mataram Napoleão*.
> ATOR – (Como prefeito) *Mentira dessa cambada de comunista, coroné, nois somo tudo home honesto* (ZORZETTI, 1984, p.15-16, grifos meus).

Nesse caso, percebe-se uma construção voltada para a figura dos próprios atores que transitam entre outros papéis, mas que sempre retornam à revisão dos fatos históricos, narrando ou comentando algo. Assim, se não se percebe em *Êta Goiás* a presença de uma "ação dramática" que entrelaça todas as cenas em um enredo contínuo com início, meio e fim, há, entretanto, uma "costura" narrativa feita pelos atores, que não necessariamente possuem a função de criar uma lógica linear, mas contribuem para a coerência do espetáculo como um todo.

Desse modo, o papel dos "atores" em *Êta Goiás* se aproxima de uma das convenções mais emblemáticas do teatro de revista: o *compère*. Segundo Neyde Veneziano (1991, p.118), ao *compère* era destinado uma função determinada: "a de ligar

os quadros, comentando-os". Tradicionalmente, mais uma convenção do que um personagem, conforme aponta a autora, o *compère* era um cômico, brincalhão, que cativava as plateias, cantava e dançava.

> Ágil e gracioso, o *compère*, obrigatório nas revistas de ano, foi uma convenção que, talvez pela falta de inventiva de muitos autores, no Brasil, caiu em desuso, desapareceu. Aqui e ali faz algumas aparições posteriores e, comumente, um ator desempenhando as funções de um *chefe de quadro* podia representar uma alusão a tão sedutora figura (VENEZIANO, 1991, p.118).

Veneziano (1991) observa que as convenções do teatro de revista não podem ser consideradas elementos fixos ou estáticos. Pelo contrário, o compromisso com a atualidade transforma a revista em um gênero em constante mutação, visto que está diretamente ligado ao aqui e agora, isto é, aos assuntos de um tempo e lugar específicos. Essa mutabilidade não se limita ao conteúdo, mas também se estende à forma, que ao longo dos anos sofreu adaptações, apropriando-se e desapropriando-se de estruturas dramatúrgicas e cênicas. A ausência ou a reelaboração do *compère* é um exemplo dessa transformação estrutural.

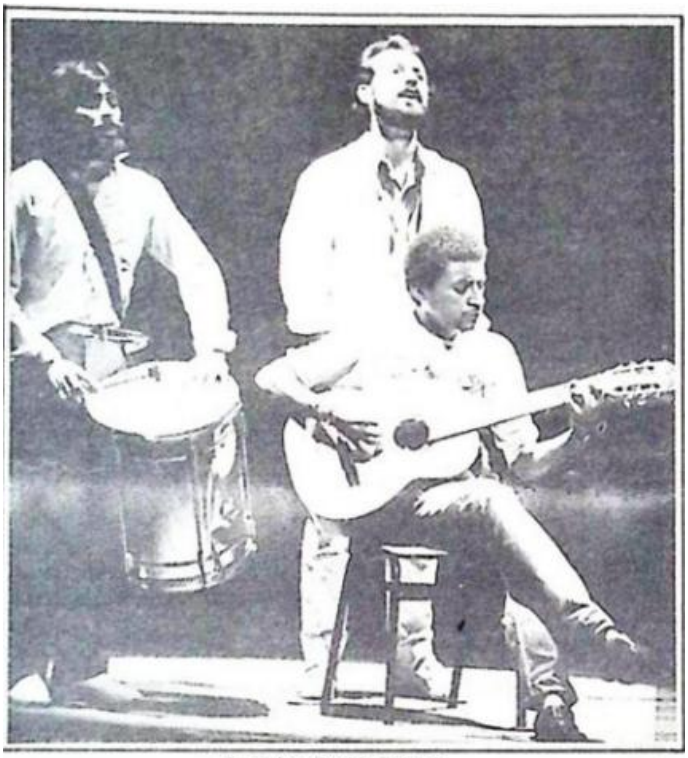
Em *Êta Goiás*, além da presença dos atores narrando e comentando os quadros enquanto eles acontecem, há uma espécie de apresentação que os precede, na qual os atores e atrizes entram em cena, introduzem determinado tema, e na sequência o quadro é apresentado. Em alguns casos, esse "preâmbulo" já se configura como uma parte autônoma dentro da estrutura da peça, funcionando como um elemento independente dos demais quadros.

Os quadros são quase sempre intercalados por música e/ou música/coreografia, que também aparecem como elemento narrativo e em tom de "comentário" satírico. Um exemplo é quando se aborda a transferência da capital para Brasília em que atores cantam a seguinte música. Vejam um trecho:

> TRANSIÇÃO
> MÚSICA/COREOGRAFIA/
> Xiiiii, goiana
> acorda, quijeirada
> e vem vê quem vai chega
> e num é a capitá?
> E num é a federá?
> Impurraro ela pra cá
> Sugigaro ela de lá
> a danada escapuliu
> Vêi direto e num tiniu
> Vem se(pal) plantá do ládecá.
> E pra nois o que será?

Será que vai miorá?
Será que vai piorá?
ATOR – (cantando)
Mais é craro que miora...
Se vem gente, vem dinheiro
Vem mais firma
Vem mais obra...
TODOS – Xiiii, goiana
Intão miora
Intão miora
Mais me diga, cidadão,
Se mal lhe pergunte
Atrais de todessa granfinage
Num vem ninhuma safadage
Num vem ninhuma sacanage
Num sobra ninhum ladrão?
Atrais de todo esse tutu
Num evêm ninhum urubu
Num vai dá currupição?
(ZORZETTI, 1984, p.5-6).

A interferência da oralidade na escrita de Zorzetti é recorrente em muitas de suas peças, principalmente após a sua entrada no universo da comédia, assim como a incorporação de músicas. Em especial, em *Êta Goiás,* o regionalismo linguístico é um demarcador dos personagens goianos, mas aparece também, como se pode perceber, nas músicas. Em ambos os casos, como elemento cômico, caricatural. É também a música, tocada e cantada ao vivo pelos atores, que estabelece a transição entre os quadros, na maioria das vezes.



Ao violão, Evaldo Bal Jah
Músicas engraçadas para um texto engraçado

Ilson Araújo (com instrumento de percussão), Evaldo Jad Bal Jah[42] (com o violão) e Mauri de Castro (Fonte: *Diário da Manhã*, 1983)

Por meio desses mecanismos, Zorzetti abrange, com humor e crítica, os costumes, a história, o jeito de falar, a política e os estereótipos que são construídos a respeito da cultura goiana.

Beti Rabetti (2007, p.15) refere um *modo de produção* no teatro ligeiro, "fértil", "abundante" e "versátil", que exige compreensão voltada para as suas estruturas internas, em lugar de buscar similaridades com os modelos dramatúrgicos europeus. Apesar de situar esse estudo nas práticas cariocas, as contribuições de Rabetti auxiliam a compreensão da estrutura dramatúrgica/cênica de *Êta Goiás.*

> Olhar a comediografia carioca ligeira deste ângulo, deste *ser de dentro*, elemento inscrito num complexo modo de produção da cena teatral, onde o que é determinante é a constante co-presença de todos os elementos constituintes do complexo cênico em cada um dos aspectos que entram em jogo, é, portanto, recompor seu lugar também num importante momento da história do teatro brasileiro, em intensa conversação com as demais: antes, depois e,

[42] Evaldo Jad Bal Jah teve passagem rápida pelo Teatro Exercício nessa época. Chegou a fazer outras montagens com o grupo, como O *botequim*, de Guarnieri, e *Ópera cínica*, de Hugo Zorzetti. Também formou, juntamente com Mauri de Castro e Ilson Araújo, o Grupo Aroeira, um trio de músicos que fazia *shows* universitários.

> principalmente, enquanto em cena executa um papel e desempenha uma função na cena. Neste modo de produzir teatro ligeiro, se um eixo existe, este eixo é a cena (RABETTI, 2007, p.14).

Nesse sentido, todos os componentes da cena fazem parte da composição dramatúrgica, isto é, operam como elementos internos. A autora destaca que "trata-se a dramaturgia na comediografia ligeira não de obra *de fora*" (RABETTI, 2007, p.14), imaginada ou desenhada externamente. Pelo contrário, ela é parte da encenação, tão efêmera como o espetáculo.

Por ser autor e diretor de suas próprias peças e promover constantes transformações em seus textos a partir desse diálogo constante entre texto e cena, as rubricas ou a ausência delas indicam também um modo específico de construção dramatúrgica. Em *Êta Goiás* não existe a indicação de tempo e espaço. As rubricas, em sua maioria, são direcionadas às ações dos personagens e atores. Mesmo assim, não são muitas. Um exemplo interessante é o décimo segundo quadro, separado do anterior e do subsequente apenas pela indicação "TRANSIÇÃO". Nesse quadro, o autor escreve unicamente: "SEGUE A CENA DO ABRAÇO" (ZORZETTI, 1984, p.18). A partir disso, depreende-se que esta cena era, provavelmente, de conhecimento prévio dos atores que participaram da encenação naquele contexto. Outra interpretação possível é a de que a versão da qual disponho para análise esteja incompleta. Sendo ou não "incompleta", essa indicação cênica revela um modo de escrita orientado para o palco, para a cena, e, por isso, também revela algo de efêmero e mutável. Acrescente-se o fato de já sabermos que Zorzetti escrevia, em alguns casos, diretamente para os atores, evidenciando o caráter de sua escrita diretamente atrelada às condições de criação e apresentação do espetáculo.

Desse modo, a leitura do texto teatral de *Êta Goiás* parece, *a priori*, um compilado de quadros intercalados com música, em que os atores discursam a respeito da história de Goiás. Só a veremos assim, entretanto, se sobrepusermos o texto à cena. Se, antes, a percebermos por uma perspectiva interna, que nasce no palco, isto é, se compreendermos esse texto apenas como mais um elemento do espetáculo encenado pelo Teatro Exercício, poderemos reconhecer um jeito próprio do autor de escrever e encenar essa comédia.

Nesse sentido, sem dispensar influências e modelos externos, os recursos do teatro de revista, sem dúvidas, formam um campo de referências nessa obra de Zorzetti; no entanto, essa aproximação com a estrutura do gênero revisteiro acaba por ressaltar características específicas do autor que, por sua vez, incorpora temáticas e personagens colhidos na própria cultura goiana.

3.8. A repercussão de *Êta Goiás* (1983) em Goiânia

De acordo com as matérias de jornal consultadas, *Êta Goias!* (1983) se apresentou no Teatro Goiânia em duas curtas temporadas de dois a três dias entre outubro e novembro de 1983. Em matéria do *Diário da Manhã*, temos a notícia de que nessas ocasiões o texto da peça sofrera algumas modificações.

> **Redação nova.** Mais amadurecida, a peça ganhou redação nova. Em sua estreia, a segunda parte de Êta Goiás era marcada por três pesados quadros dramáticos, explorando temas como o desemprego, o crime do Café Central e as invasões da periferia da cidade, que contrastavam com o acentuado humor dos quadros iniciais [...] Comprometida eminentemente com o humor e ironia de seus enfoques, a nova edição da peça contará agora com a participação de Mauri de Castro, a estrela do Exercício, que não integrou o elenco de estreia, devido a compromissos assumidos com a TV Educativa do Rio de Janeiro. Mauri caracteriza vários personagens em Êta Goiás, donde se destaca o de um político demagogo que, por descuido de seus assessores, adentra um velório aos berros de "parabéns pra você" e se vê envolvido em situações vexativas (MOURA, 30 out. 1983, p.3).

Em minhas primeiras tentativas de localizar o texto de *Êta Goiás* (assim como o de *A barricada*), iniciei a busca junto a alguns integrantes do Teatro Exercício, na esperança de encontrar cópias em seus acervos pessoais. Infelizmente, não obtive sucesso. Alguns informaram não possuir mais a peça completa, tendo apenas alguns trechos ou quadros, aos quais não tive acesso. Outros relataram que o texto havia se perdido. Foi somente quando ampliei a busca para acervos fora do estado de Goiás que consegui êxito. Primeiro, encontrei uma versão no acervo de peças teatrais da Universidade Federal de Uberlândia e, posteriormente, na biblioteca da Prefeitura de São José do Rio Preto. Ambas as versões apresentavam o mesmo conteúdo. No entanto, a versão mencionada por Deja Moura (1983) no *Diário da Manhã*, que teria sido escrita antes da estreia do espetáculo em Goiânia, permanece fora do meu alcance até o momento

Considerando, porém, a estrutura dramatúrgica de *Êta Goiás*, isto é, composta em quadros independentes, entendo que de fato se tratava de um texto aberto e propício a alterações, deslocamentos e novas inserções. Mais voltado para a necessidade de dialogar com acontecimentos políticos e culturais daquele contexto e com os fatos históricos de Goiás, e menos para atender uma alta demanda de produção e apresentações, levando em conta a realidade da produção teatral em Goiânia, essas transformações nos textos de Zorzetti e, pontualmente, em *Êta Goiás*, indicam predisposição a novas apropriações, não

somente por parte do autor/diretor da peça, mas também dos atores e demais elementos cênicos.

A mutabilidade da dramaturgia zorzettiana e o diálogo direto com a atualidade que vivenciava são características já mencionadas em outras partes desta tese. Em *Êta Goiás*, todavia, ficam ainda mais perceptíveis se considerarmos as repercussões e polêmicas que foram provocadas em 1983, na ocasião das apresentações em Goiânia.

Logo no primeiro quadro de *Êta Goiás*, além de referir à peça como uma "revista", usando da metalinguagem, como em *A barricada,* Zorzetti já aponta para as tensões políticas daquele ano no âmbito da cultura e explicita os primeiros alvos de sua crítica.

> ATOR – Quando resolvemos montar este espetáculo, saímos em busca de ajuda dos órgãos públicos...
> ATRIZ – Fomos à Secretaria de Cultura e Desporto.
> ATOR – A cultura ainda não tinha sido contratada... o desporto, todo engravatado, nos recebeu:
> ATRIZ – Bom dia, somos do Teatro Exercício e estamos aqui para pedir uma ajuda financeira para a montagem de uma revista...
> ATOR – Teatral...
> ATRIZ – Musical...
> ATOR – Aí nos perguntaram se era em Off-Set.
> ATRIZ – É... porque uma revista podia ficar muito cara, né?
> ATOR – Se pelo menos fosse um tablóide... um gibi.
> ATRIZ – Além do mais o governo num era muito simpático à imprensa alternativa.
> ATOR – Corremos à Fundação Cultural:
> ATRIZ – Boa tarde, somos do Teatro Exercício e estamos aqui postulando uma ajuda financeira para a montagem de uma revista...
> ATOR – Bem, uma ajudazinha até que poderia sair... se publicássemos a foto da primeira-dama na capa.
> ATRIZ – Entregando uma cadeira de rodas...
> ATOR – Secretaria de Educação:
> ATRIZ – Boa tarde, vimos, muito respeitosamente, nós do Teatro Exercício, solicitar uma ajuda para a montagem de uma revista...
> ATOR – Ô Bailão, pergunta pro tesoureiro se dá pra assiná a ISTOÉ.TRANSIÇÃO/ (Zorzetti, 1984, p.1-2).

A respeito do contexto de escrita e encenação da peça, é preciso relembrar que o Teatro Exercício estava quase no fim do que chamei de terceira fase, isto é, prestes a se desvincular do Instituto Goiano de Teatro, este, por sua vez, vinculado à Fundação Cultural de Goiás. As atribuições de ambos os órgãos passaram à Secretaria de Cultura e Desporto, sob o governo de Iris Rezende Machado, em 1983. Assim, envolto nas discussões acerca da gestão da Fundação Cultural de Goiás e do Teatro Goiânia, Zorzetti põe em cena referências diretas a esse contexto, o que provoca um rebuliço de opiniões nos jornais: "O espetáculo vem suscitando muita polêmica entre o público, por causa da sua irreverência, seu humor e crítica a personalidades goianas. Inclusive, várias cartas de

leitores foram publicadas no DIÁRIO DA MANHÃ, demonstrando suas opiniões sobre a montagem" (FARIA, 11 dez. 1983, p.25).

Dentre as cartas de leitores mencionadas, encontrei duas cujas opiniões a respeito da peça são totalmente opostas.

> **Salvem o Teatro**. Desde que Iris Rezende tomou posse que escritores, artistas plásticos e grupo de teatro esperam que alguma coisa se faça em nome da cultura. Como o governo não se sensibilizou nem tentou arrumar uma solução, ou até mesmo o "mutirão da cultura", as coisas vão de mal a pior. Peças de baixo nível têm se apresentado no Teatro Goiânia (grupo de Teatro Exercício) que em desespero apelam para a vulgaridade, atacando e mexendo com a moral das pessoas. Por isso, apelo para o Governador tomar providências quanto ao Teatro. Mariza Ferreira Guimarães (*Diário da Manhã*, 24 nov. 1983, p.3).

> **Opinião do leitor. Salvar a cultura**. Li pela segunda vez, em jornais diferentes (no primeiro, colocado por "um leitor anônimo" e, esta semana, na seção de "Opinião do Leitor" deste diário), duas notas, "coincidentemente" trazendo idênticas redações, tentando jogar a opinião pública contra o excelente trabalho do Teatro Exercício, grupo que nos brindou recentemente com um dos melhores trabalhos já montados em nossos palcos, o engraçadíssimo "Êta Goiás", de Hugo Zorzetti. A nota da "leitora" diz do absurdo de se falar mal do governo numa peça de teatro, o que, a meu ver, é o verdadeiro e grande papel do teatro, não obstante isso não ter acontecido na peça do Exercício, que procurou, e o fez com inteligência, apenas satirizar alguns políticos conhecidos [...] Antes de salvar o nosso teatro, Sr. Governador, salve a nossa Fundação Cultural. Francisco Carlos (*Diário da Manhã*, 8 dez. 1983, p.2).

Apesar de contrastantes, as opiniões refletem um conflito representativo desse momento de transição na política brasileira dos anos 1980. Nesse contexto, marcado por uma abertura política gradual, o teatro já não estava mais submetido à lógica de luta por uma causa e reencontrava-se com certa "liberdade" das palavras que, no caso de Zorzetti, não se dissociou das questões políticas e culturais do seu estado. É relevante destacar que não somente as palavras estavam "libertas", mas as formas também foram sendo reelaboradas em função de um novo contexto. *Êta Goiás*, fortemente influenciada pelo gênero da revista e seu compromisso com a atualidade e a sátira, conseguiu, em forma e conteúdo, dialogar com as tensões sociais e políticas específicas de Goiânia naquele período.

A referência direta à Federação Cultural de Goiás também gerou debates e opiniões diversas. Em matéria sobre essa polêmica, Guarabyra Netto (8 nov. 1983, p.5) retoma alguns fatos sobre o teatro de revista e comenta:

> O teatro de revista marcou época na história das artes e da cultura. Entre piadas picantes, assisti críticas a políticos famosos, prenhes (desculpe) de humor, lançadas diretamente contra Carlos Lacerda, Getúlio Vargas (então presidente da República) e outros mais e menos votados. Os mais antigos me informaram que Getúlio, quando ditador, se divertia indo ao teatro para assistir, in loco, as imitações que lhe expunham ao ridículo. Um exemplo seguido pelo presidente Figueiredo, que convidou Chico Anísio para reapresentar, no Palácio, o telefona de Salomé a seu amigo João Batista. Por isso e mais algumas coisas, é estranho que Álvaro Catelan, presidente da Fundação Cultural de Goiás, tenha se retirado quinta-feira do Teatro Goiânia quando o trabalho dele e dos assessores era criticado na revista Êta Goiás.

Segundo Guarabyra Netto (1983), o quadro que motivou a saída de Álvaro Catelan[43] da plateia também provocou "sorrisos escancarados" nos espectadores, não só, mas principalmente nas pessoas que conheciam as figuras que motivaram a construção dos personagens. Em contrapartida, o autor da matéria também destacou a opinião do presidente da Fundação Cultural de Goiás:

> Segundo Catelan, não procedem os boatos de que a FCG perseguiria integrantes do Teatro Exercício vinculados à Fundação ou ao Instituto Goiano de Teatro. E dá sua opinião sobre Êta Goiás. "Acho que a sátira deve ser bem feita, inteligente. Embora alguns quadros da revista sejam bons, não posso falar o mesmo de outros que chegam a ser de baixo nível" (GUARABYRA NETTO, 8 nov. 1983, p.5).

Guarabyra Netto (8 nov. 1983, p.5) ainda acrescenta uma crítica à direção do espetáculo, afirmando que se trata de uma polêmica válida, democrática, "Desde que não impeça novas experiências do gênero, indispensáveis ao aperfeiçoamento da direção que, me parece, deveria 'soltar' mais os atores, no bom sentido, guardadas as sutilezas".

Além dessa, outras matérias também propagaram a polêmica e endossaram críticas ao presidente da Fundação Cultural de Goiás.

> Efetivamente, nem todos estão preparados para a democracia. Especialmente alguns homens públicos que se diziam contrários aos diversos tipos de repressão, ainda mais quando ela é voltada para o cerceamento da liberdade de expressão. A revista teatral Êta Goiás apresentada no Teatro Goiânia quinta-feira última, satirizou, num dos quadros, o desempenho da Fundação Cultural nas missões que lhe são afetas. Álvaro Catelan, presidente da FGV, que assistia ao espetáculo, protestou indecorosamente retirando-se do recinto, mostrando ao público que o tempo e os homens mudaram (POLIFUROS, 5 nov. 1983, p.2).

[43] Presidente da Fundação Cultural de Goiás em 1983, Álvaro Catelan é professor, radialista, poeta e estudioso da cultura popular. Segundo as matérias consultadas no *Diário da Manhã*, Catelan teria sido acusado de retirar dinheiro da conta do Teatro Goiânia que, nessa época, era dirigido por João Bennio que, por sua vez, teria sido indicado ao cargo pelo próprio Álvaro Catelan.

Outras, no entanto, o defenderam.

> **Críticas. Brados. Surgem planos e projetos. – Explode, cultura.** Críticas fluem de todos os lados. Mas poucos sabem, de verdade, a quantas anda a cultura em Goiás. Poucos conhecem a programação, os projetos e a realidade da Fundação Cultural. De meros eventos, o que se pretende é um plano de ação, abrangente, que tenha continuidade e que calce de vez a cultura, tirando-a dos vagões de terceira classe a que sempre esteve relegada. Esta é a proposta Álvaro Catelan, atual presidente da FCG (AZEREDO, 9 nov. 1983, p.4).

Em meio a essas controvérsias estava Hugo Zorzetti que já era comediógrafo conhecido por suas críticas políticas e agente cultural ativo nos debates sobre a democratização do teatro. Seu envolvimento recorrente nessas discussões e sua postura crítica tornaram-no uma figura polêmica em muitos grupos e setores da atividade teatral. A menção a políticos, autoridades e órgãos estaduais goianos é um elemento presente em quase todos os quadros de *Êta Goiás*, mas sobretudo, naqueles em que o autor caricaturiza o político corrupto, colocando-o em diversas situações embaraçosas.

Por fim, torna-se interessante perceber, a partir da análise da recepção da peça, que em *Êta Goiás* Hugo Zorzetti explora um modo de escrever e encenar que até então não havia alcançado tamanha repercussão nos espectadores, nas críticas e nos dirigentes da cultura em Goiânia. Se sua intenção no início da sua entrada no universo da comédia era intervir diretamente nas questões políticas e sociais, talvez ele tenha encontrado em *Êta Goiás* não somente os alvos de sua crítica, mas uma forma eficaz de fazê-la.

3.9. *Êta Goiás* no 6º Festival Nacional[44] de Teatro Amador de São José do Rio Preto

O Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto, iniciado em 1969, consolidou-se como um dos mais relevantes festivais de teatro amador do Brasil. Criado em um período de regime ditatorial, os esforços de seus fundadores, Humberto Sinibaldi, Dinorath do Valle e José Eduardo Vendramini, bem como da classe artística local, não foram suficientes para garantir a continuidade do evento, que passou por um hiato de nove anos (1973-1981) devido à falta de investimento público. O festival retomou suas atividades em 1982 e a apresentação da peça *Êta Goiás* ocorreu em 1984, durante a sexta edição do evento.

[44] Atualmente, chama-se Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto.

De acordo com Raul Marques (2019) no livro *Festival de Teatro de São José do Rio Preto, 50 anos de (re)existência, 1969-2019*, dois fatores principais explicam a interrupção do festival: a falta de apoio financeiro e o êxodo de artistas locais para São Paulo, em busca de formação profissional. A retomada em 1982 marcou o início de uma nova fase, e, em 1984, o festival foi finalmente inserido no calendário cultural do estado. Já em 1985, o evento passou a contar com o apoio do Ministério da Cultura, o que consolidou sua relevância no cenário teatral brasileiro. Ações significativas de um ano que marcou o fim da ditatura militar no Brasil.

Em 1984, o festival foi realizado entre 19 e 30 de julho, e o espetáculo *Êta Goiás* foi apresentado em 26, uma quinta-feira.

> "Êta Goiás", escrita e dirigida por Hugo Zorzetti, com o Teatro Exercício, de Goiânia, uma visão satírica do comportamento e dos costumes do goiano em relação ao resto do país e da visão do resto do país com relação aos costumes do goiano, é o único espetáculo programado para esta noite (às 20 horas, no Teatro Municipal), dentro da parte competitiva do 6º Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto (MÉRCIO, 26 jul. 1984, p.5).

De acordo com o regulamento dessa edição, grupos de todo o país podiam se inscrever desde que, obrigatoriamente, amadores.[45] Para a inscrição era preciso enviar quatro cópias do texto datilografado; currículo resumido do grupo; concepção da dramaturgia e encenação; atestado liberatório da Censura Federal e da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, além da ficha de inscrição que seria encaminhada pelo festival aos grupos que a solicitassem via telefone.

Durante minha pesquisa de campo em São José do Rio Preto, encontrei apenas dois desses documentos que foram enviados ao festival: uma cópia do texto datilografado, versão que uso para esta análise, e a ficha de inscrição – na qual consta a informação de que Hugo Zorzetti, além de ser o autor e diretor da peça, também atuou como cenógrafo – assim como, aliás, ocorrera em *A barricada* (1977) – juntamente com Ilson Araújo. Teresinha Fernandes foi responsável pelos figurinos, além de atriz; e João Bosco e Ilson Araújo cuidaram da iluminação. A música foi composta por Evaldo Jad Bal Ja e a

[45] De grupos goianos, inscreveram-se: Teatro Bandeirante, com a peça *O quarto*, do autor Enoeh Dácio de Oliveira Lima, direção de Silvana Santos; Grupo Sia Casanova Soc. Cultural e Produções Artísticas LTDA, com a peça *Comunhão de bens*, do autor Alcione Araújo, direção de Valdezir Arantes; Grupo Teatro Experimental Canopus, com a peça *A falecida*, de Nelson Rodrigues, direção de Sandro Ramos di Lima; Teatro Exercício, com a peça *Êta Goiás*, escrita e dirigida por Hugo Zorzetti, a única selecionada pelo festival. O festival ainda recebeu inscrições de outros estados do Centro-oeste, como Mato Grosso e Distrito Federal.

sonoplastia ficou a cargo de Roberto Moacir. Maria Nerides foi responsável pela contrarregragem. A peça tinha censura para maiores de 18 anos, e o grupo que viajou para São José do Rio Preto teria sido composto por sete homens e três mulheres.

A ficha de inscrição foi um documento produzido pelo próprio grupo como requisito para a concretização da inscrição no festival, portanto, a análise dessas informações precisa considerar uma intencionalidade dos envolvidos no preenchimento dos tópicos e a posterior (in)viabilidade de uma viagem com a equipe completa. Assim, cotejar essas informações com dados de outras fontes nos deram pistas para pensar os deslocamentos dessas funções assumidas na ficha técnica, bem como o funcionamento interno do grupo nesse contexto de participação em um festival.

Primeiramente, ao comparar a composição do elenco nas apresentações realizadas em Goiânia no final de 1983, com apresentação de São José do Rio Preto em 1984, nota-se a entrada de duas atrizes, Renata Roriz e Teresinha Fernandes, em substituição à saída de Magalhães de Almeida e Rose Queiroz. Também faziam parte do elenco Mauri de Castro, Ilson Araújo e Eugênio Veiga Jardim. Essa substituição de atores e papéis que, vale ressaltar, não é exclusiva dessa peça, pode indicar, em um primeiro momento, que o espetáculo se adaptou à disponibilidade dos atores para participar do festival. A própria característica mutável e flexível do espetáculo certamente permitiria essas adaptações. Por outro lado, sugere, em âmbito geral, principalmente se considerarmos que esse mecanismo foi frequente em outras montagens, certa transitoriedade do elenco que compunha o Teatro Exercício e, consequentemente, os espetáculos.

O grupo, centrado predominantemente na figura de Zorzetti, possuiu entre os anos 70 e 80, um núcleo variável de atores, sendo Ilson Araújo, Mauri de Castro e Teresinha Fernandes os que permaneceram mais tempo nesse período. A partir da segunda metade da década de 1980, essa configuração teve grandes alterações, com a entrada de novos atores, mais jovens, e a saída gradual de antigos membros. Destaca-se, porém, a permanência de Ilson Araújo desde a sua entrada na década de 70, até os dias de hoje, sendo o membro mais antigo do grupo.

O Teatro Exercício, nas décadas de 1970 e 1980, era predominantemente masculino – não apenas na composição do elenco de *Êta Goiás*, mas em toda a história do grupo. Ademais, há poucas menções às atrizes e profissionais mulheres e à relevância de suas contribuições. Teresinha Fernandes é um dos importantes nomes lembrados nessa trajetória. Ela esteve presente na fundação do Teatro Exercício no início da década de

1970 e participou de diversos espetáculos até os anos 80, assumindo, paralelamente à atuação, a função de produção em alguns momentos.

A escassez de informações sobre a presença e atuação das atrizes nos espetáculos do Teatro Exercício pode ser atribuída a dois fatores distintos, porém complementares. O primeiro fator refere-se à relevância de personagens femininos na comediografia de Hugo Zorzetti: *A barricada* não possui personagens femininos, e em *Êta Goiás* observa-se a predominância de personagens masculinos. O segundo fator decorre dos próprios registros jornalísticos analisados, os quais destacaram principalmente as atuações de Mauri de Castro e Ilson Araújo, enquanto a presença de Teresinha Fernandes – exceto na ficha técnica das matérias, nem sempre publicadas – e de outras atrizes não recebeu destaque equivalente.

Assim, a composição do núcleo de atores do Teatro Exercício, marcada pela transitoriedade e pela relevância limitada dos papéis femininos na dramaturgia, bem como a percepção de que essa estrutura patriarcal é reforçada nos registros jornalísticos, reflete uma cultura teatral predominantemente centrada na figura masculina. Essa dinâmica nos impõe desafios historiográficos urgente nos registros sobre o teatro goiano e brasileiro.

Outra questão que emerge da análise da ficha técnica do espetáculo é a presença de Hugo Zorzetti na idealização da cenografia, juntamente com Ilson Araújo. Ilson Araújo foi o artista que obteve formação técnica na área de cenografia e iluminação na década de 1970, na ocasião do convênio do estado de Goiás com o Teatro Guaíra, em Curitiba. A ele foram atribuídas diversas vezes as funções de, além de ator, iluminador, sonoplasta, maquinista e cenógrafo. Como bem aponta Zorzetti (2014, p.189), Ilson Araújo "transitava dos palcos para os urdimentos, muitas vezes numa mesma peça, suprindo os esforços de montagem com seus cuidados". Assim, seu nome como responsável pela cenografia de *Êta Goiás* não é novidade. Também não é surpresa perceber o nome de Hugo Zorzetti em outras funções além de autor e diretor em muitos espetáculos.

Em uma das reportagens encontradas, todavia, pude perceber ainda que na ficha técnica veiculada pelo periódico, aparece uma categoria até então não vista em outras fontes: a de autoria.

> FICHA TÉCNICA.
> Direção e autoria: Hugo Zorzetti; Direção Musical: Evaldo Jad Bal Jah; Iluminação: Idelsino Martins; Cenografia: Ilson Araújo; Sonoplastia: Maria

> Nerides. Elenco: Mauri de Castro, Teresinha Fernandes, Eugênio Veiga Jardim, Rose Queirós[46] e Ilson Araújo (ÊTA GOIÁS, 26 jul. 1984, p.14).

A interpretação mais óbvia que pode ser feita a respeito da palavra "autoria" nessa citação seria a de relacioná-la ao texto. Isto é, a palavra "autoria" estaria sugerindo nesse caso que Hugo Zorzetti, além de diretor, é também o autor do texto. Isso, no entanto, não é explicitado. Nesse sentido, para além da dinâmica interna de um grupo amador, que precisa assumir diversas funções em uma montagem teatral – funções essas que, muitas vezes, vão sendo "aprendidas" por necessidade no ato de fazer –, a informação de que Zorzetti também participou da concepção da cenografia de *Êta Goiás* e a atribuição de uma "autoria" sugerem que a dimensão da "direção" em *Êta Goiás* não estava atrelada apenas à direção de atores.

Os jornais *Diário da Região*, *A Voz do Povo*, *Folha de Rio Preto*, *Jornal da Participação* e *A Notícia* foram alguns dos que cobriram todo o festival em 1984.[47] Em uma das reportagens consultadas, o *Diário da Região* registrou uma matéria com o seguinte trecho:

> De acordo com o material de divulgação do Teatro Exercício, a concepção cênica de Hugo Zorzetti "é baseada em elementos de luz e cores dentro de uma dinâmica circense, com muita música e coreografia, dentro de um palco nu (sem rotundas, bambolinas, pernas ou reguladores, com dispositivos à mostra), e o único elemento cenográfico são manequins de madeira vestindo os diversos trajes usados pelos atores que trocam de roupa em cena" (MÉRCIO, 26 jul. 1984, p.5).

Em fotografia publicada pelo jornal *A Notícia,* embora não seja um registro da apresentação durante o festival, mas antes, muito provavelmente, oriunda do material de divulgação enviado pelo grupo, é possível perceber alguns desses elementos mencionados na matéria, como os manequins de madeira.

[46] Aqui o nome de Rose Queiroz aparece como parte do elenco no lugar de Renata Roriz, o que nos faz perceber a fragilidade das fontes com as quais lidamos e a necessidade de comparar, cotejar e analisar os dados.

[47] Essa informação foi confirmada por meio de ofício enviado por Humberto Sinibaldi Neto aos referidos jornais, em que o presidente do festival agradece o apoio e solicita documentos para confecção de credenciais do festival.



Êta Goiás no 6º Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto (Fonte: *A Notícia*, 4 jul. 1984)

Desse modo, percebe-se a intenção de pensar o espetáculo como unidade em que todos os processos criativos, da escrita à concepção do cenário, passam, necessariamente, pelo crivo do diretor.

A apresentação de *Êta Goias!* no 6º Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto ocorreu no Teatro Municipal Sinibaldi Neto,[48] e a repercussão após o espetáculo pode ser percebida pelas matérias de jornal que foram publicadas nos dias seguintes.

> Humor e crítica social em Êta Goiás
> Música humor e muita crítica social. Esta foi a tônica do espetáculo apresentado ontem à noite pelo grupo "Teatro Exercício", de Goiás, dentro do Sexto Festival de Teatro Amador. Êta Goiás, de Hugo Zorzetti, conseguiu impressionar o público que lotou o TM. Os preconceitos que pesam sobre a gente goiana foram mostrados em tom de farsa, destacando-se a imagem negativa que os paulistas e cariocas possuem da "goianada". Os políticos goianos e seus assessores, "invenção do Estado de Goiás", segundo o texto, também foram atacados pelo autor, que mostrou que o "político demagógico" o frequentador de funerais que não faz parte somente do enredo da peça, mas

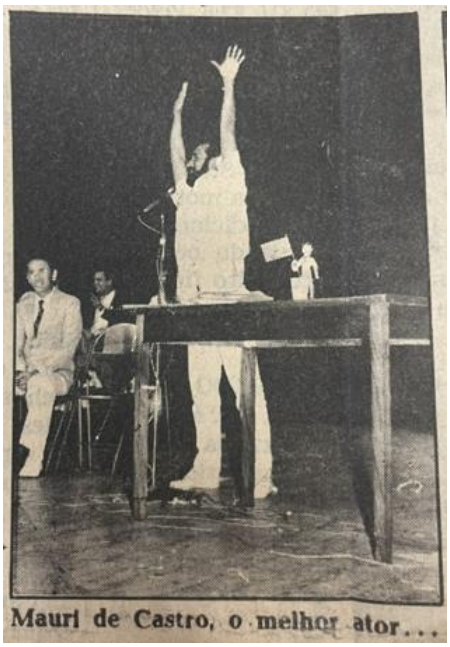
[48] O Teatro Municipal Humberto Sinibaldi Neto é um dos principais teatros de São José do Rio Preto. Inaugurado em 1973, sua construção foi fruto da reivindicação da classe teatral da cidade, liderada por Humberto Sinibaldi Neto, José Eduardo Vendramini e Dinorath do Valle. Em 1981, Sinibaldi se tornou diretor do espaço, que recebeu seu nome tempos depois. O prédio passou por uma reforma que teve início em 2021 e foi reinaugurado em 2023. Durante minha ida a São José do Rio Preto no final de 2023, pude fazer alguns registros fotográficos do edifício teatral. Ver nos anexos.

> da própria vida nacional. É de se destacar a participação de todo o elenco, que por mais de uma hora soube prender a atenção do público e que utilizando manequins como elencos cênicos, mostrou um pouco da história de Goiás, do goiano "que antes de tudo é um brabo" e da exploração de um Estado essencialmente agrícola pelos industrializados (ÊTA GOIÁS, 26 jul. 1984, p.1).

A temática do espetáculo, embora elaborada a partir de assuntos "locais", acabou por ganhar o público do festival. A figura do político goiano demagógico foi certamente um elo que conectou a história de Goiás com a histórias de outros tantos estados, o que colaborou para a boa recepção do espetáculo em São José do Rio Preto, interior de São Paulo, estado de onde Zorzetti também retira um de seus personagens caricaturais, o "paulista".

Não somente no nível do enredo, mas a linguagem explorada pelo espetáculo parece ter ganhado o gosto popular. Em manchete do mesmo jornal dois dias depois da apresentação, encontra-se: "Êta Goiás desponta entre favoritos do júri popular". De acordo com a matéria, o espetáculo goiano teve 84% dos votos do público que o classificou como ótimo, ao lado de *Bodas de café*, espetáculo que abordou a história de Londrina, do Grupo Proteu, de Londrina (PR), com 99% dos votos classificando-o como ótimo. Em terceiro lugar, estaria o espetáculo *Esta noite se improvisa*, de Pirandello, pelo Grupo Divulgação, de Juiz de Fora (MG), com 82% do público classificando-o como ótimo (ÊTA GOIÁS..., 28 jul. 1984, p.8).

A Notícia também registrou *Êta Goiás* como favorita e destacou que "fez a plateia rir o tempo todo do espetáculo político cujo conteúdo satiriza Goiás [...] O público aplaudiu de pé a peça de Hugo Zorzetti, como também o desempenho dos atores que foram grandes" (ÊTA GOIÁS..., 27 jul. 1984, p.1).



(Fonte: *A Notícia*, 31 jul. 1984)

A partir da análise das informações notou-se que embora *Êta Goiás* e *Bodas de café* – peças com temáticas centradas na história de seus respectivos estados – tenham sido as favoritas do júri popular, o primeiro lugar do 6º Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto foi concedido à peça *Esta noite se improvisa*, de Pirandello, encenada pelo grupo Divulgação de Juiz de Fora. *Êta Goiás* conquistou o terceiro lugar, com o segundo lugar ocupado pelo grupo de Londrina. O júri, composto por Ulisses Cruz, Carlos Gardin, Carlos Pupinaci Pinto, Mário Prata e Temochenko Whebi, também premiou Mauri de Castro como Melhor Ator e conferiu uma menção honrosa a Hugo Zorzetti pela dramaturgia.

A repercussão de *Êta Goiás* no Festival de São José do Rio Preto resultou em um convite para abrir o IX Festival de Teatro Amador do Sesc, em São Paulo, em 1985. Na ocasião, o diretor e crítico Robson Correa Camargo publicou uma crítica na *Folha de S. Paulo*, intitulada "O humor do folclore político", na qual destacou sua percepção da peça ao afirmar: "'Êta Goiás' é um hilariante espetáculo folclórico" (CAMARGO, 3 jul. 1985, p.43).

O termo "folclórico" usualmente remete à ideia de elementos culturais tradicionais transmitidos oralmente, que em geral se associam a mitos, lendas e narrativas populares. No contexto de *Êta Goiás*, no entanto, essa expressão aponta para os eventos e situações peculiares e inusitadas observadas e recriadas por Hugo Zorzetti, em suas peças, como a do político que chega em um velório cantando "parabéns pra você" e a do assessor do

político que corrige suas falas durante um discurso, ambas as situações presente nos quadros da peça. Assim, ao empregar a expressão "folclore político", Camargo evidencia uma característica fundamental nas comédias de Hugo Zorzetti: sua habilidade de capturar histórias, causos e peripécias que diariamente aparecem nas manchetes de jornal e levá-las ao palco, criando cenas absurdamente cômicas.

Camargo (3 jul. 1985, p.43) destacou ainda que

> o grupo não está falando apenas do seu mundinho goiano. São vários quadros que mostram a imbecilidade do ser brasileiro vivendo num cotidiano subdesenvolvido e respirando a 'grandeza de nossas matas'. O perigo desses quadros era cair na limitação do tema tratado, não procurando pesquisar a essência da linguagem teatral. Não foi o que ocorreu. O público, um pouco complacente, ria de si mesmo.

Na visão do crítico, a teatralidade do espetáculo evitou que a peça caísse na limitação do tema tratado, isto é, "o mundinho goiano". Em *Êta Goiás*, os atores também contracenam com bonecos de maneira, que compõem a cenografia do espetáculo. Ademais, a escolha pela estruturação do espetáculo em quadros, a constante troca de papéis entre os atores à vista dos espectadores e o elemento narrativo certamente possibilitaram a exploração dessa "essência da linguagem teatral", a qual o crítico se refere.

Esse reconhecimento em dois festivais de âmbito nacional, depois das curtas temporadas em Goiânia, fortaleceu as particularidades do trabalho de Hugo Zorzetti que, experimentando a linguagem da revista e da comédia de costumes, acabou por sedimentar um tipo de escrita e encenação que o acompanhou em diversas outras peças, em que são explorados as situações, a linguagem e os diversos tipos que desfilam nos gabinetes, nas ruas, nas casas, da capital e do interior goiano.

3.10. A "comédia política" em *Êta Goiás*

Êta Goiás, de fato se realiza do modo como se propõe: com estrutura, personagens e temáticas que a vinculam às convenções do teatro de revista no Brasil. É preciso pensar, no entanto, que Zorzetti começou a explorar os gêneros de origem cômica popular em plena ditadura militar e em um momento no qual as discussões a respeito do "teatro político" ainda se faziam presentes. Nesse entremeio, constantemente, expressões como "humor político", "comédia política", "sátira política" são associadas à obra de Zorzetti na tentativa de definir o tipo de comédia que esse autor desenvolveu a partir de 1977.

Nesse sentido, é importante compreender que o sentido que a atribuição do termo "político" às peças do autor goiano está, certamente, no emaranhado dessas discussões que são atravessadas pelas práticas cênicas de oposição à ditadura militar, mas que, no início da década de 1980, começam a se voltar para a exploração de elementos da própria linguagem teatral. Assim, "comédia política" na obra de Zorzetti está atrelada, ao mesmo tempo, a seu exercício político como artista e a sua capacidade de criar tipos e situações que retratam, criticam e contestam a corrupção, a burocracia das instituições, o poder, a classe média e, também, a própria arte teatral.

No livro *Manual do humorista doméstico*, Zorzetti (2005a, p.25) destaca: "O humor é o nosso poder de povo. Nossa única arma, uma vez que nós nos propiciamos mais felicidade com a língua do que com o voto". Essa afirmação revela a compreensão de Zorzetti sobre o humor como uma ferramenta de resistência e expressão popular, especialmente em contextos em que o poder (representado pelo voto) não resulta em transformações significativas para a população. Esse entendimento fundamenta a transição do autor para a comédia, movido pelo desejo de alcançar o público e dialogar diretamente com ele. Assim, o teatro de revista e a comédia de costumes emergem como formas teatrais eficazes, pois permitem que Zorzetti explore temas sociais e políticos, colhidos na mais imediata percepção da realidade que o cerca.

Como visto, *Êta Goiás* é construída em quadros, com transições, música, coreografia, personagens-tipo intercalados com a figura dos próprios atores narrando e comentando as situações encenadas. Interessa pontuar agora alguns mecanismos internos de comicidade presentes em *Êta Goiás*, que estão substancialmente conectados às palavras, às situações e, por último, em alguns quadros, aos personagens-tipo explorados. Destaco, de antemão, que esses mecanismos não funcionam isoladamente na peça e que os divido assim apenas em caráter de análise.

No que se refere às palavras, alguns elementos se sobressaem: um deles é o regionalismo linguístico, atrelado fortemente à criação do personagem-tipo "caipira" e que, nesse caso, se trata do "goiano". Palavras como "miorá", "arroiz", "curtura", "pobrema", ou ainda muitas outras que são encurtadas, principalmente aquelas conjugadas no gerúndio ou no particípio, como "sabeno", "discurpano", "procurá", "sabê" são recorrentes na linguagem dos personagens acaipirados. Elas criam contraste, outro elemento cômico, com a linguagem não regionalista usada quando os atores e atrizes aparecem narrando e comentando as situações.

Esse regionalismo linguístico ao qual me refiro é inserido por Zorzetti em sua escrita de maneira exagerada e caricatural, um recurso estilístico que se distancia da realidade cotidiana, mas reflete como o goiano é frequentemente retratado em mídias tradicionais, como a TV. A associação da linguagem "acaipirada" aos goianos torna-se, assim, uma crítica de Zorzetti à forma como os próprios goianos são vistos fora de seu estado, uma perspectiva explorada também em *A barricada* (1977).

Esse aspecto é, aliás, central à temática de *Êta Goiás* e de *A barricada*: o modo como os goianos são percebidos pelo restante do país, especialmente por cariocas e paulistas, que representam os "centros" culturais frequentemente criticados nas peças. Zorzetti explora muitas frases, ditados e palavras que são geralmente atribuídas aos goianos (até pelos próprios goianos), como se pode ver no trecho abaixo.

> ATRIZ – Quando a capital da nação foi pra Goiás o goiano ficou em estado de graça: agora eu tô mais perto do Brasil!
> ATOR – Lá fora, entrar de carro na contramão é goianada.
> ATRIZ – Goianada!
> ATOR – Goianada é tudo que não é muito inteligente. Aquilo que pra nós é baianada. Baianada, então, é uma goianada dupla, ou seja: um goiano fazendo besteira em sua própria terra. Há lugares que, quando a gente fala que é de Goiás, eles perguntam logo: por quê? O que prova que o goiano não passa de um aspirante a brasileiro. Nosso único know-how é o pequi. Nós somos o único povo na face da terra que sabe comer um pequi... e impomos a sabedoria:
> ATOR – Ei, num morda, não, senão tá fudido.
> ATRIZ – Êta sabedoria disgramenta! (ZORZETTI, 1984, p.8).

Essas falas evidenciam o uso cômico e crítico da linguagem popular para destacar os estereótipos regionalistas, que muitas vezes reduzem o goiano a um "aspirante a brasileiro" – alguém cuja identidade seria apenas marginal ou "interiorana".

O jogo de palavras, as ambiguidades e os múltiplos significados que elas adquirem de acordo com seu contexto de uso é um recurso cômico recorrente em diversos quadros de *Êta Goiás*. Um exemplo claro aparece quando um político se dirige aos eleitores:

> [...] E é pra ajudá essas famia pobre que tamo dano o maió apoio à campanha da primêra dama de fralda. Fralda pras mãe pobre. Precisamo fraldá os nossos pequenino carente. A primêra dama acertô em cheio, pois como mãe, sabe como uma criança é fraldulenta. E o saneamento? Saneamento que é bão, nunca chega em bairro pobre. Bairro rico tem esgoto, bairro pobre nunca é esgotado (ZORZETTI, 1984, p.10).

Esse jogo verbal, muito próximo do trocadilho, explora a ambiguidade das palavras para gerar humor, dando ao discurso do político um tom absurdo e cômico. Para Bergson (1983), a comicidade surge a partir do contraste entre elementos mecânicos e elementos

vivos. No caso das palavras, ele faz a ressalva de que, apesar de a maioria dos efeitos cômicos analisados por ele ocorrer por meio da linguagem, deve-se distinguir o cômico que a linguagem exprime e o que ela cria.

> O primeiro poderia, a rigor, traduzir-se de uma língua para outra, sob pena, entretanto, de perder grande parte do seu vigor ao transpor-se para uma sociedade nova, diferente por seus costumes, literatura e sobretudo por suas associações de ideias. Mas o segundo é em geral intraduzível. Deve o que é à estrutura da frase e à escolha das palavras. Não consigna, graças à linguagem, certos desvios particulares das pessoas ou dos fatos. Sublinha os desvios da própria linguagem. No caso, é a própria linguagem que se torna cômica (BERGSON, 1983, p.50-51).

Neste último caso, a linguagem verbal torna-se intraduzível, pois brincando com suas regras e significados, não encontra equivalência direta em outra língua. Assim, para avaliar as proposições gerais que tornam as palavras cômicas, Bergson (1983) se baseia nos mesmos elementos que regem a comicidade das situações, isto é, repetição, inversão e interferência.

A repetição, recurso muito comum na comédia clássica, ocorre quando uma cena ou ideia é repetida em outro contexto ou por diferentes personagens, tornando-se cômica pela percepção de situação familiar em um contexto diferente. Um exemplo comum na comédia clássica é a repetição de uma cena inicialmente realizada por patrões e depois reproduzida por seus criados. Porém, no caso das palavras, Bergson (1983, p.59, grifo do autor) afirma que "A transposição é, de fato, para a linguagem corrente o que a repetição é para a comédia". Assim, "*Obteremos um efeito cômico ao transpor a expressão natural de uma ideia para outra tonalidade"*.

Já a inversão envolve a troca de elementos de uma mesma frase, como colocar o sujeito no lugar do complemento, gerando um sentido oposto e, frequentemente, cômico. A inversão é considerada por Bergson (1983) um processo menos profundo, pois ela apenas reorganiza a estrutura da frase. O exemplo dado pelo autor é: "Numa comédia de Labiche, certo personagem grita ao locatário em cima, que lhe suja a varanda: "Por que você joga lixo na minha área?", ao que o locatário responde: "Por que você põe sua área debaixo do meu lixo?".

No caso da interferência, Bergson (1983) distingue dois mecanismos: o trocadilho e, como desdobramento deste, o jogo de palavras que, para ele, é gerador de um efeito de comicidade mais complexo. No trocadilho, a comicidade surge da confusão intencional de duas frases formadas por palavras diferentes que, apesar de produzirem o mesmo som,

têm significados distintos. Nesse caso, a superposição de ideias é apenas aparente: há uma "falsa" interferência entre os sentidos, pois a semelhança é sonora e não semântica. Já o jogo de palavras, segundo Bergson (p.58), implica interferência entre os significados. Aqui, os dois sistemas de ideias coexistem na mesma frase e são compostos pelas mesmas palavras, tirando proveito das múltiplas acepções que uma palavra pode ter, passando do sentido literal ao figurado, por exemplo.

Em síntese,

> É cômico, dizíamos, tomar séries de acontecimentos e repeti-las em um novo tom ou em um novo ambiente, ou invertê-las conservando-lhes ainda um sentido, ou misturá-las de modo que suas significações respectivas interfiram entre si. É cômico porque significa obter da vida que ela se deixe tratar de modo mecânico. Mas o pensamento, por sua vez, é coisa que vive. E a língua, que traduz o pensamento, deveria ser também tão viva quanto ele. Pressente-se, pois, que uma frase se tornará cômica se ainda tiver sentido mesmo invertida, ou se exprimir indiferentemente dois sistemas de ideias totalmente independentes, ou enfim se a obtivermos transpondo a ideia a uma tonalidade que não é a sua (BERGSON, 1983, p.57-58).

A respeito do trocadilho, Wladimir Propp (1992) também discorreu no livro *Comicidade e riso*, considerando-o um dos instrumentos linguísticos da comicidade, assim como os paradoxos, as tiradas e algumas formas de ironia. Para definir o trocadilho, Propp recorre à palavra alemã *kalambur*, proveniente do francês *calembour* que quer dizer "argúcia". Para ele, "o calembur, ou jogo de palavras, ocorre quando um interlocutor compreende a palavra em seu sentido amplo ou geral e o outro substitui esse significado por aquele mais restrito ou literal, com isso ele suscita o riso" (p.123). Esse mecanismo pode ocorrer, na visão do autor, involuntariamente ou de modo intencional, e pode se tornar uma arma satírica afiada e extremamente eficaz.

Zorzetti (1977) utiliza amplamente esse jogo verbal e/ou trocadilho de forma satírica em *Êta Goiás*. Sua habilidade com as palavras e o manejo dos sentidos atribuídos a elas, a depender do contexto, certamente advêm tanto da observação dos usos da língua a seu redor quanto de sua formação em letras.

A ironia, por sua vez, também faz parte do modo como Zorzetti brinca com os sentidos e os significados das palavras. Diferente do modo como ocorre em *A barricada*, aqui a ironia é percebida no sentido mais restrito das frases e palavras que o autor utiliza. Trata-se de uma operação intertextual, em que dizer algo pretendendo dizer o contrário, se apresenta de forma a evidenciar a crítica ali contida. Para Bergson, a ironia é um dos

"graus" em que o mecanismo de transposição pode ocorrer, evidenciando-se o contraste entre o que é e o que deveria ser.

Um exemplo de como isso ocorre em *Êta Goiás* pode ser percebido nas definições dadas pelo autor sobre o que é ser goiano:

> ATOR – Quando goiano nasce, não se registra... anota-se a queixa.
> ATRIZ – Goiano não tira carteira de identidade, ganha um habeas corpus.
> ATRIZ – Goiano não vota... dá preocupação pro bandido.
> ATOR – Goiano não tem título de eleitor... tem senha pra ganhar botina.
> ATOR – Tudo isso porque ninguém quer reconhecer os nossos melhores dotes: a demagogia (ZORZETTI, 1984, p.18).

Nesse caso, o exagero depreciativo dessas definições culmina e reforça a ironia presente no contraste entre as palavras "demagogia" e "dotes". A palavra "dotes" geralmente tem uma conotação positiva, associada a qualidades ou habilidades, mas, neste caso, é utilizada de maneira irônica para criticar aquilo que se sobressai na política goiana: a demagogia.

Esses mecanismos linguísticos, pautados na transposição, no exagero, nos trocadilhos, na inversão de sentido e jogo de palavras são os elementos que predominam na análise do efeito cômico de *Êta Goiás*. Mas não isoladamente. Pelo contrário, são sustentados pelas situações e pela criação dos personagens que emitem esses discursos.

A reelaboração de personagens-tipo, feita a partir de apropriações dos costumes e linguajar goianos, também possui grande relevância em sua comediografia. Em *Êta Goiás* se sobressai um em especial: o político demagogo. Essa figura aparece de duas formas na peça. A primeira a partir da citação recorrente que os atores/atrizes fazem a esse tipo de político, figura encontrada em diversas esferas do poder público. Nesses casos, em lugar de encenar a situação, o autor opta por narrar alguns "causos" da política goiana, como no trecho a seguir.

> ATOR – Na verdade, goiano é um povo mau humorado. Se não fosse a nossa política, goiano não tinha graça nenhuma. Senão vejamos – um vereador que entrou com requerimento pedindo a castração dos pardais em Goiânia, outro que requereu a revogação da lei da gravidade, um prefeito que usou tratores e picaretas para cumprir uma portaria do Patrimônio histórico... e tombou uma igreja e uma cadeia do Período Colonial. Na Assembleia e na câmera, a maior concorrência ao nosso teatro (ZORZETTI, 1984, p.9).

A segunda forma em que é retratada a figura do político demagogo ocorre a partir de situações em que o personagem-tipo aparece. Em especial, isso ocorre em dois quadros específicos: o nono e o 13º, de acordo com a tabela elaborada.

No nono quadro, Zorzetti satiriza a figura do político ao evidenciar sua ignorância e dificuldade com o uso correto da língua portuguesa. A cena utiliza exagero, repetição e efeito bola de neve – os erros vão se acumulando e se intensificando ao longo do discurso – para expor o ridículo desse personagem público.

> POLÍTICO DISCURSA.
> Meus co-estaduandos, gente de minha terra, povo do meu estado. O mundo está vivendo tempus difícil... todos os pôvos...
> ASSESSOR – Povos.
> POLÍTICO – Povos. Todos os povos... tanto os países veio como os dos nôvos...
> ASSESSOR – Novos.
> [...]
> POLÍTICO – É que em nossa bandeira tem um embrema...
> ASSESSOR – É com "L".
> POLÍTICO – Que os nossos coração inframa...
> ASSESSOR – É com "L".
> POLÍTICO – O coração de todas as crasses...
> ASSESSOR – Com "L", deputado.
> POLÍTICO – (Derramando de convicção) Nas placas, nos palques e nas luas dessa nossa legião do Centlo Oeste.
> [...]
> POLÍTICO – Aquele que agredi.
> ASSESSOR – É com "I".
> POLÍTICO – Não pogredi.
> ASSESSOR – Com "I", deputado.
> POLÍTICO – Pois paga um grande preço ou um grande priço, seja no começo ou no comiço, já num sei se me esqueço ou se me isquiço (ZORZETTI, 1984, p.13-14).

Segundo Bergson (1983, p.41), a bola de neve é "um efeito que se propaga acrescentando-se a si mesmo, de modo que a causa, insignificante na origem, chega por um progresso inevitável a certo resultado tão importante quanto inesperado. Esse recurso cômico acentua a ignorância e a superficialidade que Zorzetti busca destacar em figuras políticas. A cena, portanto, criada em torno dessa dinâmica crescente entre o erro do político e a correção do assessor, evidencia o contraste entre a posição de autoridade do político e sua evidente falta de preparo para discursar.

No 13º e último quadro da peça, a entrada do deputado em um velório, confuso e cantando "parabéns pra você" como se estivesse em uma festa de aniversário, é uma situação que expõe de maneira cômica e crítica a figura do "político demagogo". A gafe inicial, em que o deputado e seu assessor percebem tardiamente que erraram de endereço, já configura uma cena embaraçosa. O quadro ganha complexidade quando o deputado, em vez de admitir o erro, tenta disfarçar sua falha com eufemismos e discursos exagerados para convencer a viúva de que há "motivo para regozijo e vitória", mesmo em um

momento tão inapropriado: “Mas pra quem foi levado aos céus, por meia dúzia de anjos azuis, de asas branquejantes como maço de algodão, e como se não bastasse, puxando pelas próprias mãos deus, isso não é motivo para regozijo e vitória?” (ZORZETTI, 1984, p.18). A fala do deputado utiliza um tom exaltado e quase poético que contrasta com a solenidade de um velório, evidenciando a falta de sensibilidade e o oportunismo do político, que se aproveita de qualquer situação para se autopromover.

Percebo, assim, que a figura do “político demagogo” é explorada de forma caricatural em diversas situações e falas, mas sempre a partir daquelas histórias e causos absurdos que permeiam o que Camargo (1985) chamou de “folclore político” goiano. Nas apresentações em São Paulo e em São José do Rio Preto, dois atores são referidos pela crítica nesses papéis: Mauri de Castro, que ganhou o prêmio de melhor ator no Festival de Teatro Amador, e Ilson Araújo, ao qual o crítico Robson Camargo (3 jul. 1985, p.43) se refere como “um baixinho barbudo que nos fez rolar de rir com suas tiradas”.

Há, sem dúvida, se formos analisar literalmente cada situação, cada frase e palavras, outros tantos mecanismos presentes em *Êta Goiás*. Detive-me, porém, naqueles que sobressaem e sintetizam características fundamentais da comediografia de Hugo Zorzetti, isto é, as palavras, as situações e o “tipos” reelaborados por ele.

A apropriação e exploração de elementos e recursos cômicos voltados, especialmente, para o trabalho do ator fez com o que o próprio autor passasse a denominar seu modo de produzir comédias ao longo dos anos “TE-BOCHE”. “Te-boche” seria uma brincadeira com as sílabas das palavras “teatro” e “deboche”. Essa denominação foi encontrada em matéria do jornal *O Popular*, em que se divulgou a estreia do espetáculo *Êta Goiás 2*, em 1999, a segunda versão reescrita e encenada a partir de *Êta Goiás*, da década de 1980. Na matéria, escrita por Valbene Bezerra (11 dez. 1999), registra-se a explicação de Hugo Zorzetti: “é uma técnica de interpretação baseada em recursos cômicos domésticos, como a maneira de contar piadas, aliada a técnicas do teatro moderno. ‘É um jeito matreiramente espontâneo de gozar o que nos oprime e o que nos incomoda’, ressalta”.

Não foram encontradas outras fontes que registram esse termo como sendo a definição de uma técnica desenvolvida pelo autor. Tampouco ele aparece no livro *Manual do humorista doméstico*, publicado poucos anos depois. Mas não se pode negar a presença de uma linguagem debochada, uma mistura de zombaria e ironia, perceptível na comediografia de Zorzetti desde a escrita de *A barricada*, em menor grau, e de *Êta Goiás* de forma mais explícita.

Nos anos 2000, por ocasião da apresentação de *Êta Goiás 2*, em Goiânia, *O Popular* voltou a divulgar o espetáculo com a seguinte manchete: "Grupo Exercício renova o deboche em 'Êta Goiás 2'". No corpo da matéria, registrou:

> Sucesso na década de 80, a peça teatral Êta Goiás, de Hugo Zorzetti, volta aos palcos em Êta Goiás 2, que será apresentada de hoje a domingo no Teatro Goiânia. Com o subtítulo *Revisto* e *Piorado*, a peça, uma produção do Teatro Exercício, retorna ambientada na virada no século, mas mantendo o mesmo tom de deboche e sátira do início, inclusive com alguns integrantes do elenco inicial, como o próprio Hugo Zorzetti e Ilson Araújo (GRUPO EXERCÍCIO..., 7 jul. 2000, n.p.).

O subtítulo *Revisto e Piorado* faz referência a uma estratégia cômica e satírica que ressoa com o tom da peça original *Êta Goiás* e reforça a abordagem irônica característica de Hugo Zorzetti. Ao usar "revisto e piorado", demonstra a intenção de brincar com a ideia convencional de que algo revisado seria melhorado. Aqui, ao contrário, o termo "piorado" sugere uma crítica ainda mais contundente à realidade social, política e cultural da época em que a peça foi remontada. O subtítulo da peça parece sugerir também uma espécie de "autodeboche", por referir-se à peça em questão, que, apesar de atualizada, manteve a "goianidade" como uma temática que costura todos os quadros.

Assim, percebe-se que a articulação entre o deboche, a sátira e a ironia, sustentada principalmente pelo uso perspicaz das palavras, pela exploração dos causos, das piadas e da representação de situações e costumes – especialmente dos goianos – constitui uma síntese significativa na comediografia de Hugo Zorzetti.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No ainda recente e fragmentado campo de estudos sobre o teatro goiano, Hugo Zorzetti e o Teatro Exercício ocupam lugar privilegiado. Como professor, diretor, ator e dramaturgo, Zorzetti é uma das figuras mais lembradas, sendo sua obra e trajetória referências em cursos, pesquisas, reportagens e rodas de conversa sobre a história do teatro em Goiás. Por esse viés, esta pesquisa buscou evidenciar suas significativas contribuições para a cena teatral goiana. Seja pela criação de cursos fundamentais para a formação de artistas no estado, pela pesquisa pioneira sobre a memória teatral goiana, pela escrita, encenação e circulação de suas peças ou pelos projetos culturais que desenvolveu, Zorzetti atuou intensa, artística e pedagogicamente.

A este estudo, porém, interessou, sobretudo, a investigação de sua comediografia, direcionando o olhar para obras não publicadas em livros e ainda pouco ou nada contempladas em pesquisas anteriores. As investigações sobre entrada do autor e diretor na escrita e encenação de comédias não pretendeu estabelecer marcos iniciais e definitivos; pelo contrário, procurou revelar que embora existam marcadores que sejam atribuídos às peças, se são comédias ou dramas, se revistas ou comédias de costumes, se "só fazem rir" ou possuem um viés politizado, existe uma complexidade maior no tratamento dessas questões uma vez que a própria obra de Zorzetti, bem como sua trajetória, é repleta de referências e contradições que a tornam, sob esse aspecto, muito interessante para os estudos gerais sobre o cômico.

Voltar o olhar para essa história, compreendendo-a em suas interfaces com as diversas referências que compõem a obra de Hugo Zorzetti, sem perder de vista seu contexto imediato de produção e, portanto, evitando comparações que a coloquem em um lugar de subalternidade frente a um "modelo" externo, foi uma das constantes preocupações que mantive ao longo da elaboração desta tese.

A partir dessa perspectiva, tornou-se essencial compreender Hugo Zorzetti, sobretudo, como professor, o que ficou evidenciado nas discussões sobre o caráter pedagógico de seu trabalho como diretor. Sua prática teatral, alicerçada tanto na formação acadêmica em letras quanto na experiência prática no teatro, foi crucial em um contexto em Goiás marcado pela escassez de opções tradicionais de formação em artes cênicas. Suas contribuições, portanto, refletem uma atuação direta na formação de inúmeros

artistas, tanto por meio dos cursos que criou e coordenou quanto pela atuação como diretor em um grupo de teatro, em que a formação do ator cômico constituía um de seus principais desafios.

Situar o Teatro Exercício no panorama cultural de Goiás, especialmente na década de 1970 e meados da seguinte, foi importante para compreender suas diferentes fases: desde a constituição como grupo amador, passando pelo vínculo oficial com o Estado, até a criação do Teatro da Liberdade. Em particular, as duas últimas fases revelaram aspectos fundamentais para discutir a relação entre teatro, poder público e iniciativa privada, questões que atravessam a luta pela permanência e manutenção do Teatro Exercício ao longo de seus primeiros 20 anos, mas também se refletem na trajetória do grupo, que já completou 50 anos de existência.

Essas discussões iniciais impactaram diretamente a análise de *A barricada* e *Êta Goiás*. *A barricada*, embora considerada uma peça de transição na trajetória de Hugo Zorzetti e do Teatro Exercício rumo à comédia, já condensava elementos fundamentais da comediografia do autor. Esses elementos se expandiram ao longo dos anos, especialmente na forma como Zorzetti utilizou recursos cômicos e estruturas dramatúrgicas para aprofundar uma crítica política voltada para as questões imediatas da sociedade goiana.

Percebo, entre a montagem de *A barricada* (1977) e a de *Êta Goiás* (1983/1984), um aprofundamento da visão de Hugo Zorzetti e do Teatro Exercício a respeito da comédia. Esse deslocamento aponta para a incorporação de características regionais, tanto na linguagem, nos costumes, como na composição de personagens. Se em *A barricada* há uma dimensão da comicidade mais densa e mais abrangente, em *Êta Goiás* a dinâmica se altera substancialmente, sendo possível identificar recursos mais fragmentados, porém, mais livres e ousados satiricamente.

Trocadilhos, marcas da oralidade regional, jogo de palavras, ambiguidades e, sobretudo, a ironia e o deboche são elementos que acompanham, em maior ou menor grau, toda a produção cômica desse autor. Soma-se a isso a crítica política, social e cultural como um aspecto definidor da escrita de Zorzetti. Escrevendo e dirigindo, muitas vezes, de modo simultâneo, o autor goiano assimilou referências, transitou entre gêneros e formas, aprofundou ideias e experimentou estruturas que, de fato, indicaram um mergulho intenso no universo do cômico, sempre a seu modo, com aquilo que lhe estava mais próximo.

Destaca-se, no aspecto da encenação, um exercício de pensar o espetáculo a partir de uma concepção aberta a deslocamentos e adaptações, apesar de ainda muito vinculada ao texto dramático. Esse vínculo, contudo, ocorria mais pelo fato de ele ser o próprio autor das comédias que encenava e menos por um apego do ponto de vista literário. Prova disso é que muitos de seus textos e espetáculos tiveram mais de uma versão e remontagem ao longo dessa trajetória. A partir de *A barricada*, por exemplo, nasceu *As migrantes*, cujo espetáculo parece ter tido vida curta. A partir dessa primeira remontagem, entretanto, o Teatro Exercício realizou ainda outras duas, uma em 1982 e, quase duas décadas depois, outra em 2005. Alguns jornais mais recentes também indicaram que essa teria sido a primeira de uma trilogia que Zorzetti escreveu com a mesma temática. As outras duas são *Cuspe pra cima*, encenada em 2015 por outro grupo de teatro, e *Anzóis no aquário*, dirigida em 2017 por Nilton Rodrigues. Acerca de *Êta Goiás* supõe-se que ele teria escrito no mínimo duas versões na década de 1980. Além disso, escreveu e encenou também *Êta Goiás 2*, nos anos 2000, a partir da mesma estrutura e temática da primeira.

Nesse sentido, percebe-se uma constante reelaboração de seus próprios textos e encenações em função de novas estéticas, novos públicos, temáticas e abordagens. Sendo ele autor e diretor das peças, estabelecia-se uma relação direta entre o texto e a cena, e vice-versa. Se se considerava, antes de dramaturgo, um cronista dos palcos, muito se deve a sua capacidade de incorporar histórias e costumes cotidianos em suas comédias e, em nada se questiona sua habilidade no trato com a dramaturgia de modo geral.

Hugo Zorzetti resistiu política e artisticamente de todas as formas, como homem de teatro que foi. Sua obra deixa para a posteridade uma provocação a respeito da responsabilidade do artista como ser político que é. A morte do dramaturgo no dia 5 de dezembro de 2017, acarretada por um câncer no pâncreas, representou perda muito grande para o teatro goiano. Suas contribuições, todavia, que atravessam gerações, impactam ainda hoje a expansão das atividades teatrais em Goiás.

5. REFERÊNCIAS

1ª MOSTRA LOCAL da Fenata. *Correio Braziliense*, Brasília, 19 jul. 1975.

I FESTIVAL de Teatro em junho. *Correio Braziliense*, Brasília, 27 mar. 1973.

I CONGRESSO DE TEATRO DE TEATRO AMADOR DE GOIÁS – RESOLUÇÕES. Serviço Nacional de Informações, Agência de Goiânia, 28 jun. 1982.

"A BARRICADA" estreia dia cinco no teatro inacabado. *Folha de Goyaz*, Goiânia, 13 jul. 1977.

"A BARRICADA" volta ao palco na próxima quarta. *O Popular*, Goiânia, 7 ago. 1982.

A BARRICADA. *Correio de Notícias*, Curitiba, 23 set. 1977.

ALVES, Rodrigo. Um estudioso do teatro em Goiás. *O Popular*, Goiânia, Magazine, 29 set. 2009.

ANDRADE, Elza de. *Mecanismos de comicidade na construção do personagem*: propostas metodológicas para o trabalho do ator. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

ARAGÃO, Sheila. Alguma coisa está no ar e no Teatro Galpão. *Correio Braziliense*, Brasília, 17 nov. 1984.

ARAÚJO, Celso. A BARRICADA. *Jornal de Brasília*, Brasília, 29 out. 1977.

ARTE GOIANA é vista no Rio. *Correio Braziliense*, Brasília, 26 set. 1973.

ARTISTAS debatem trabalho melhor. *Folha de Goyaz*, Goiânia, 28 mar. 1982.

AZEREDO, Rachel. Críticas. Brados. Surgem planos e projetos – Explode, cultura. *Diário da Manhã*, Goiânia, 9 nov. 1983.

"BARRICADA" estreia bem e ficará hoje e amanhã na AGT. *Fôlha de Goyáz*, Goiânia, 6 ago. 1977.

BATISTA, Walquiria Pereira. O fazer teatral em Goiânia: prenúncios de um novo milênio. Congresso da Abrace, 6, v. 11, n. 1, 2010. Disponível em: https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/3275.html, Acesso em 3 nov. 2024.

BATTISTELLA, Roseli Maria. *O jovem Brecht e Karl Valentin*: a cena cômica na República de Weimar. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

BENTO, Aline Rodrigues. Zilda Diniz Fontes (1920-1984): uma educadora que não cabe na escola. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre a significação do cômico*. 2 ed. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BEZERRA, José Denis. A escrita histórica do teatro: reflexões sobre o fazer historiográfico. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 378-388, dez. 2018. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018378 Acesso em: 3 nov. 2024.

BEZERRA, Valbene. Memórias do camarim. *O Popular*, Goiânia, 14 dez. 2005.

BEZERRA, Valbene. 'Eta Goiás' em versão revista e atualizada. *O Popular*, Goiânia, 11 dez. 1999.

BORGES, Rosana Maria Ribeiro; LIMA, Angelita Pereira de. História da imprensa goiana: dos velhos tempos da colônia à modernidade mercadológica. *Revista UFG*, ano X, n. 5, dez. 2008.

BRANDÃO, Tânia. As lacunas e as séries de historiografia nas "Histórias do Teatro no Brasil". In: MOSTAÇO, Edélcio (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá: Design Editora, 2010.

BRITO, Rubens José Souza. Operetas, Mágicas, Revistas de Ano e Burletas. In: *História do teatro brasileiro*, v. I: *Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Dir. João Roberto Faria. Proj. e planej. editorial J. Guinsburg e João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva/Sesc-SP, 2012.

CAMARGO, Odilon. Apresentação. In: ZORZETTI, Hugo. *Comédias*. Goiânia: Ed. UCG, 2005.

CAMARGO, Robson. O humor do folclore político. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 3 jul. 1985.

CARDOSO, Bárbara Maria. *Arquitetura e modernidades na educação secundarista em Goiânia (1937-1971)*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) − Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.

CARMO, Giovana Miglio do. *A política cultural da Secretaria de Cultura do Estado do Pará para as artes cênicas de 1995 a 2006*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

CASA DO ARTISTA goiano. *Revista de Teatro da SBAT*, n. 453, jan.-mar. 1985.

CIRCUITO ARAGUAIA, um pequeno balanço. *Correio Braziliense*, Brasília, 20 nov. 1984.

CONTINUA PROJETO ARAGUAIA, *Jornal do Dia*, Cuiabá, 17 out.1984

CRUZ, Ullysses. O difícil ofício da comédia. *Diário da Região*, São José do Rio Preto, 26 jul. 1985.

DALLAGO, Saulo G.S. *A palavra e o ato*: memórias teatrais em Goiânia. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

DE PAULA, Ney Telles. Retrospectiva cultural de 1972 (III). *O Popular*, Caderno especial II, Goiânia, 1973.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do teatro*: provocação e dialogismo. São Paulo: Edutora Hucitec/Edições Mandacaru, 2006.

DIVERSOS. *Correio Braziliense*, Brasília, 3 jan. 1970.

DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro* – crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

DORNAS, Chiquinho. 10 espaços culturais que Brasília nunca vai esquecer. *Blog do Chiquinho Dornas*. 12 mar. 2017. Disponível em: https://chiquinhodornas.blogspot.com/2017/03/10-espacos-culturais-que-brasilia-nunca.html. Acesso em 13jan.2025.

DUARTE, André Luis Bertelli. *Apropriações históricas e releituras da comédia de Carlo Goldoni pela modernização artística do Brasil no século XX*. (Tese em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

ENCERRADO EM GOIÂNIA o 1º Festival Nacional de Teatro. *Diário de Pernambuco*, Recife, 23 jul. 1973.

"ESTA NOITE SE IMPROVISA" é vencedora e Festival será oficializado. *A Notícia*, São José do Rio Preto, 31 jul. 1984.

ESTREIAS da semana. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 ago. 1977.

"ÊTA GOIÁS" desponta entre júri popular. *Diário da Região*, São José do Rio Preto, 28 jul. 1984.

"ÊTA GOIÁS" também é favorita. *A Notícia*, São José do Rio Preto, 27 jul. 1984.

ÊTA GOIÁS. *A Notícia*, São José do Rio Preto, 26 jul. 1984.

ÊTA GOIÁS, do Grupo Teatro Exercício, de Goiânia. *A Notícia*, São José do Rio Preto, 4 jul. 1984.

FARIA, Susan. Exercício. Ironia. Crítica. Boas risadas. *Diário da Manhã*, Goiânia, 11 dez. 1983.

FAVARO, Tereza Cristina Pires. Movimento da Legalidade (1961): resgatando o protagonismo de Mauro Borges. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 18, n. 33, p.41-65, jul. 2011.

FERREIRA, Diógenes Arruda. O humor como resistência ao controle social autoritário no Brasil pós-1964: reflexões sobre a imprensa alternativa. XII Simpósio Internacional Processo Civilizador, Recife, 2009, *Anais*... Disponível em: http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sitesanais/anais12/artigos/pdfs/comunicacoes/C_Ferreira2.pdf. Acesso em: 27 mar. 2023.

FICHA DE INSCRIÇÃO do 6º Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto, 1984. Acervo do festival.

FIGUEIREDO, Gacy. O leitor comenta: Barricada (entre o humor choroso e a tragédia, um grande espetáculo). *Diário da Manhã*, Goiânia, 14 ago. 1982.

FNTA VAI DAR CURSOS de iniciação ao teatro. *Correio Braziliense*, Brasília, 11 jan. 1975.

GOIÂNIA terá moderno teatro. *Correio Braziliense*, Brasília, 29 de junho de 1977.

GOIÁS faz intercâmbio cultural com Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, 23 mar. 1971.

GOMES, Marcus Vinicius P.; DALLAGO, Saulo Germano S. Suspeita de doutrinação marxista na montagem do espetáculo infantil *A traição nas terrinhas do coelho* (Goiânia, 1976). In: II Seminário Internacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arte da Cena. Resistência e transversão: as artes e a pesquisa em artes da cena num mundo em transição, *Anais*.... Org. Saulo Germano Salles Dallago, Valéria Maria Chaves de Figueiredo. Goiânia: Cegraf UFG, 2022.

GRUPO EXERCÍCIO renova o deboche em 'Êta Goiás 2'. *O Popular*, Goiânia, 7 jul. 2000.

GUARABYRA NETTO, José Nery. Teatro goiano. Pequi cai do Pau. Êta Goiás. *Diário da Manhã*, Goiânia, 8 nov. 1983.

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

HENRIQUE, José Carlos. *O teatro goiano no contexto da ditadura militar*: a dramaturgia de Miguel Jorge. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2012.

HUMOR e crítica social em Êta Goiás. *Diário da Região*, São José do Rio Preto, 27 jul. 1984.

LEMES, Maurílio. Polêmica: Zorzetti critica João Bennio. *Diário da Manhã*, Goiânia, 5 maio 1983.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 6 ed. São Paulo: Global, 2004.

MARQUES, Raul. Festival de Teatro de São José do Rio Preto – 50 anos de (re)existência. São José do Rio Preto, SP: Ed. do Autor, 2019.

MÉRCIO, Jary. Festa goiana e papo místico de pássaro. *Diário da Região*, São José do Rio Preto, 26 jul. 1984.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política, Arena, Oficina e Opinião*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2016.

MOURA, Deja. Ironia. A demagogia. O povo no palco Êta Goiás. *Diário da Manhã*, Goiânia, 30 out. 1983.

NASCIMENTO, Cristhianne Lopes do. *A voz na cena goianiense – entre a memória e a identidade*: uma investigação do teatro goianiense entre as décadas de 40 e 70. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2012.

NEVES, Larissa de Oliveira. Ode ao teatro musicado nacional em quatro etapas, um prólogo e um epílogo. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20378. Acesso em: 3 nov. 2024.

NOVAMENTE Balé Marginal no Teatro Goiânia. *Diário da Manhã*, Goiânia, 12 dez. 1982.

OPINIÃO do leitor. Salvar a cultura. *Diário da Manhã*, Goiânia, 8 dez. 1983.

PARANHOS, Ary. A barricada de Goiânia. *Correio Braziliense*, Brasília, 28 out. 1977.

PARANHOS, Kátia. "Teatro fora do eixo": engajamento, cultura e montagens no Brasil pós-1964. In: FONTANA, Fabiana Siqueira; GUSMÃO, Henrique Buarque de (orgs.). *O palco e o tempo*: estudos de história e historiografia do teatro. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea:* origens, tendências, perspectivas. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEREIRA, Geziel Alves. *Movimento estudantil em Goiás em tempos de ditadura (1964-1979).* Dissertação (Mestrado em História Cultural) − Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2015.

PIRANDELLO, Luigi. O humorismo. In: GUINSBURG, J. (org.). *Pirandello*: do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PIRES, Daniel da Silva. *Engajamento cultural e efervescência política no Brasil*: a trajetória de Hugo Zorzetti e do Teatro Exercício entre 1972 e 1977. Dissertação (Mestrado) − Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.

POLIFUROS. *Diário da Manhã*, Goiânia, 5 nov. 1983.

POR EXEMPLO, "A barricada no Paiol". *Correio de Notícias,* Curitiba, 25 set. 1977).

POSTIGO, Wilker D. *Centro Popular de Cultura de Goiás*: teatro político nos primeiros anos de 1960. Dissertação (Mestrado) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

"PRECIOSAS RIDÍCULAS" volta a cartaz na AGT. *O Popular*, Goiânia, 5 dez. 1975.

PREMIADOS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1977.

PROJETO ARAGUAIA Mostra o teatro do Centro-oeste. *Correio Braziliense*, Brasília, 20 set. 1984.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso.* São Paulo: Ática, 1992.

QUADROS, Eduardo Gusmão de. O tempo do golpe e o golpe do tempo: um estudo de caso sobre Goiás. *Revista Eletrônica Trilhas da História*, v. 11, n. 22, 2022.

RABETTI, Maria de Lourdes (Beti Rabetti). *Teatro e comicidades 2*: modos de produção do teatro ligeiro carioca. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

RABETTI, Beti. História do teatro como história da cultura: ideários e trajetos de uma arte entre rupturas e tradições. *Folhetim*, n. 2, 1998. Disponível em: https://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim2.pdf. Acesso em: 12 abr. 2023.

RABETTI, Beti. *Contribuição para o estudo do moderno teatro brasileiro*: a presença italiana, 1988. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) − Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/421183990/Contribuicao-para-o-estudo-do-Moderno-Teatro-Brasileiro-A-presenca-italiana. Acesso em: 14 jan.2025.

RAMALDES, Karine. Fragmentos da história da rádio e da TV brasileira a partir do olhar da atriz goiana Cici Pinheiro. *Revista Artes da Cena*, v. 4, n. 1, jan.-jun. 2018. Disponível em: http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce. Acesso em: 15 out. 2022.

RAMOS, Anatole e NETO, Luiz Aquino. Explicações (des)necessárias. *Jornal de Deboche*, Goiânia, abr. 1979, p.2

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso:* a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SALVEM o teatro. *Diário da Manhã*, Goiânia, 24 nov. 1983.

SEM TÍTULO. *Correio Braziliense*, Brasília, 8 jul, 1969.

SEM TÍTULO. *Correio Braziliense*, Brasília, 27 jun. 1969.

SEM TÍTULO. *Correio Braziliense*, Brasília, 19 abr. 1969.

SILVA, André Carlos Conrado Inácio. A obra cinematográfica *O azarento, um homem de sorte* e a temática da migração na década de 1970 na cidade de Goiânia. *Revista Expedições*, Morrinhos, v. 10, n. 2, mai.-ago. 2019.

SILVA, Jordana Fonseca. O monumento aos bandeirantes em Goiânia e o mito fundador da nova capital. *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v.12, n.23, Jul/Dez.2020.

SÓ UM TEATRO. *Correio Braziliense*, Brasília, 17 dez. 1969.

TEATRO. *Correio Braziliense*, Brasília, 15 jun. 1974.

TEATRO, *Jornal de Brasília*, Brasília, 28 ago. 1977.

TEATRO em busca de um terreno. *Correio Braziliense*, Brasília, 13 set. 1970.

TEATRO goiano adotará política expansionista. *Correio Braziliense*, Brasília, 1 jan. 1970.

TEATRO PAIOL, 35 anos de aplausos. *Boletim Casa Romário Martins*, 2008.

TORRES NETO, Walter Lima. *Ensaios de cultura teatral*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

TORRES NETO, Walter Lima. Introdução histórica: o ensaiador, o diretor, e o encenador. *Folhetim*, Rio de Janeiro, v. 9, p. 60-71, 2001.

VACCARI, Eduardo. *Encenar ensinando – ensinar encenando: a relação entre encenação e pedagogia a partir da análise de processos de criação do Théâtre du Soleil*. Tese. (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

VARGAS, Maria Thereza. A modernização da arte do ator. In: *História do Teatro Brasileiro*, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas / João Roberto Faria (dir.);]. Guinsburg e João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*: dramaturgia e convenções. Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, 1991.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. *Teatro político e a questão agrária, 1955-1965*: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo. Tese (Doutorado em Teorias Literárias e Literaturas) − Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 2009.

ZORZETTI, Hugo. *Memória do teatro goiano*, tomo 3, *A cena na ditadura*. Goiânia: Editora da UFG, 2014.

ZORZETTI, Hugo. *Manual do humorista doméstico*: rudimentos teóricos e práticos sobre o riso e as técnicas da comicidade. 2 ed. Goiânia: Ed. UCG, 2005a.

ZORZETTI, Hugo. *Memória do teatro goiano. A cena na capital*. Goiânia: Editora da UCG, 2005b.

ZORZETTI, Hugo. *Êta Goiás*. Peça teatral. Acervo da biblioteca municipal de São José do Rio Preto, 1984.

ZORZETTI, Hugo. *A Barricada*. Peça teatral. Acervo da Funarte, 1977.

6. ANEXOS

6.1. Fotografias

Fotos de espetáculos

***A barbearia ou Ratos no fim do corredor* (1974)**



Hugo Zorzetti à esquerda e Odilon Camargo à direta, ensaio da peça *A barbearia*, 1974 (acervo de Odilon Camargo)

A barricada (1977)



Mauri de Castro e Gut Fraga em *A barricada* (Fonte: *Folha de Goyaz*, 1977)



Gut Fraga e Mauri de Castro (Fonte: *O Popular*, 1978)

***As migrantes* (1977)**



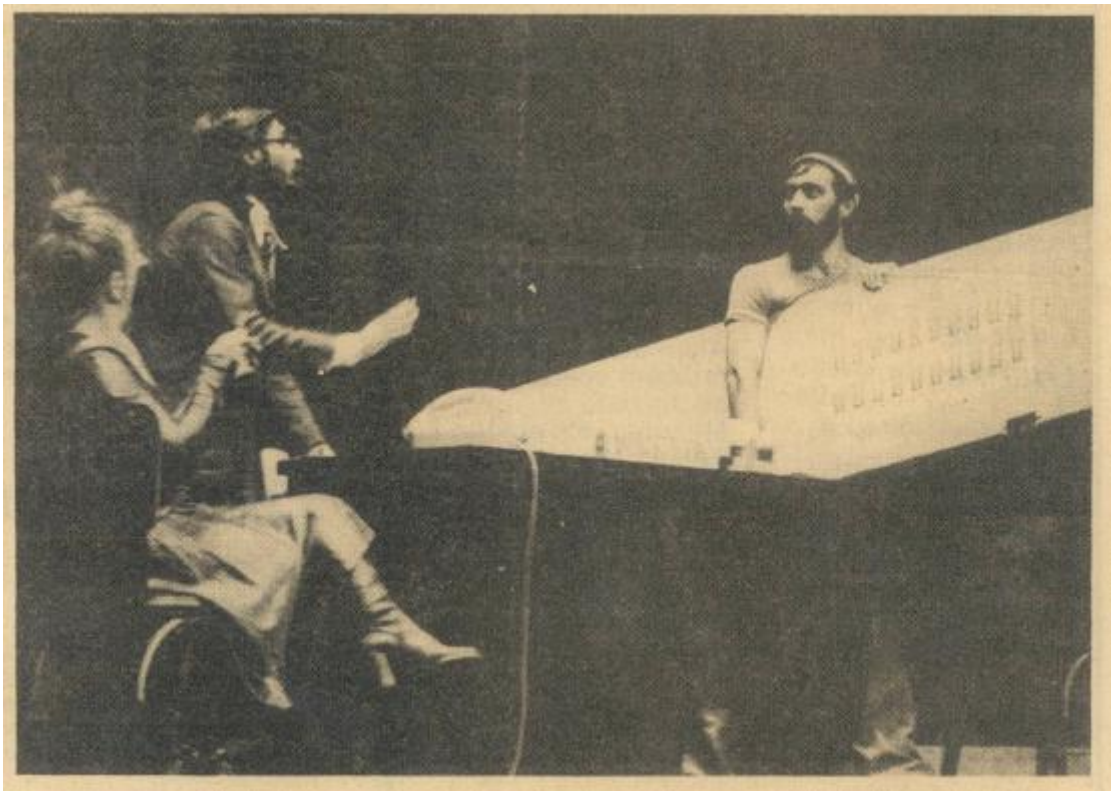
Marco Túlio (dir.) e Mauri de Castro (esq.), "As Migrantes", de Hugo Zorzetti, Teatro Exercício. Goiânia: Acervo Pessoal de Mauri de Castro. Sem data (aproximadamente entre 1977 e 1978 – informação oral).

(Fonte: Dallago, 2007, anexos)

O prêmio (1980)



Mauri de Castro (Fonte: *O Popular*, 1980)



Teresinha Fernandes, Ilson Araújo e Mauri de Castro (Fonte: *O Popular*,1980)

Êta Goiás (1983)



A atuação da diretoria da FCG, na visão dos atores
Quadro valorizado por Catelan, que se retirou do teatro

Ilson Araújo, Mauri de Castro e Teresinha Fernandes (Fonte: *Diário da Manhã*, 1983)



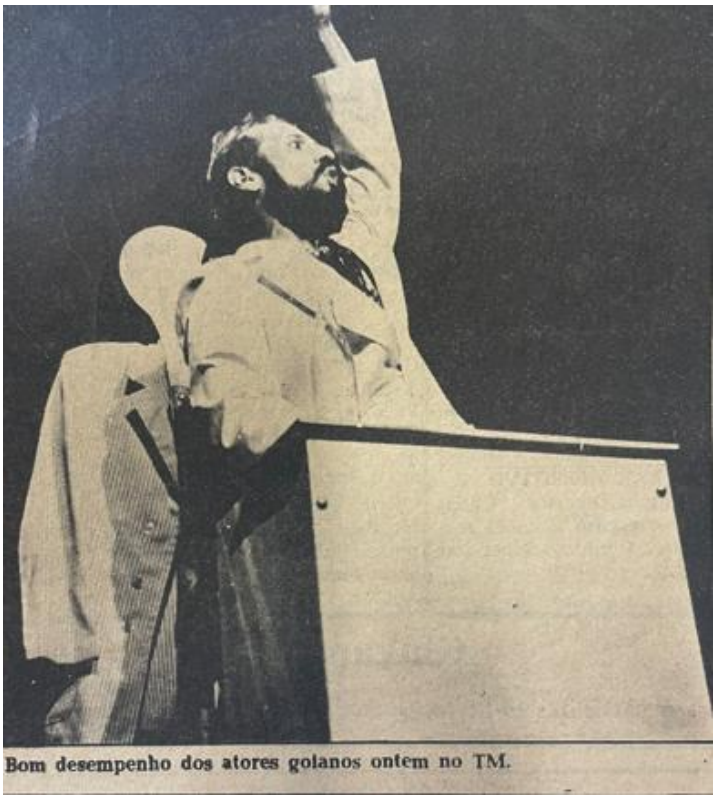
Grupo Exercício
A satirização de políticos e do povo em Êta Goiás

Rose Queirós, Ilson Araújo, Magalhães de Almeida, Eugênio Veiga Jardim e Mauri de Castro (Foto de Êta Goiás. Fonte: *Diário da Manhã*, 1983)



"Eta Goiás": os costumes de um povo visto de dentro e de fora.

Rose Queirós, Teresinha Fernandes, Mauri de Castro e Ilson Araújo (Fonte: *Diário da Região*, 1984)



Bom desempenho dos atores goianos ontem no TM.

Mauri de Castro (Fonte: *A Notícia*, 1984)

Tem alguma coisa no ar e não é avião (1985)



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.

(Fonte: Dallago, 2007, anexos)



Ilson Araújo e Mauri de Castro (Fotografia enviada ao Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto em 1985. Acervo do Festival)

Outras fotografias



Hugo Zorzetti durante a reforma do Teatro da Liberdade (Acervo de Odilon Camargo)



Odilon Camargo junto da Rural Willys comprada pelo Teatro Exercício para circulação de espetáculos na primeira metade da década de 1970 (Acervo de Odilon Camargo)



Da esquerda para direita: Domiciano de Faria (jornalista), Nilton Rodrigues (ator), José Reinaldo (ator), Hugo Zorzetti (ator e diretor), Angelo Lira (Fonte: *O Popular*, 1975)

6.2. Matérias de jornal

***Quem te viu, quem TV* (1976)**



Grupo exercício de teatro apresentou

"Quem te viu, quem TV"

Texto e direção de Hugo Zorzetti

com
Gotschalk Fraga
José Reinaldo
Sonia Maria
Eliza Ramos
Angelo Lira
Hugo Zorzetti

Assistente de direção: Angelo Lira
Iluminação: Narizinho
Figurinos: Eliza e Sonia
Fotos: Foto Lisboa

A peça, uma comédia de costumes, caricatura o comportamento do homem diante frente à televisão. Um família equilibrada adquire uma TV, e a partir daí as suas começam a se modificar. Todos os desgastes que ela produz são colocados na peça, numa forma a produzir o riso e, ao mesmo tempo, proporcionar ao espectador material para uma crítica de seus próprios costumes.

O Grupo, que vem de um longo período de ausência dos palcos goianos, (desde meados de 76 quando apresentaram uma adaptação das "Preciosas Ridículas" de Molière) volta com um programa extenso de montagens aqui na capital e no interior.

"Quem Te Viu, Quem TV" pretende ser uma proposta de teatro popular, isto é, de teatro com propostas de temas e de linguagem bem ao nível do público, e, por isso mesmo, efetivamente prático no que toca à passagem das mensagens.

O Grupo Exercício avisou à sociedade goiana que não seria exigido o traje a rigor, podendo este ser conservado limpo para a próxima vinda de Benito de Paula. O grupo não é filiado a nenhum clube e não conta com o apoio de nenhum Mecenas, porisso está obrigado a cobrar uma taxa mínima de cada espectador (ingresso). Quem compareceu estará prestando um serviço à cultura de nosso Estado (bolas!). Não foram distribuídas bolsas ou camisetas de brindes.

(Fonte: *Jornal Cinco de Março*,1976)

A barricada (1982)

O LEITOR COMENTA:

481

A Barricada

(Entre o humor e a tragédia, um grande espetáculo)

Quem for ao Teatro Goiânia esta semana assistirá a um espetáculo em tudo diferente. Diferente não pela sua concepção cênica, não pelo "jogo", nem pela cenografia. Pelo contrário, quando se abre o pano e as luzes iluminam o cenário — um pequeno quarto desleixado e de mau aspecto — a impressão é de que alí vai se passar uma trama tradicional no teatro brasileiro: uma denúncia se arrastando pesadamente através de um bate-papo francamente coloquial e os atores pinguepongueando daqui prali, procurando dar à cena uma movimentação, sem espontaneidade.

Porém essa é uma impressão que, a partir da entrada dos atores, desaparece por completo. O que se vê é o humor alegre de dois aventureiros acaipirados — um ator e um cantor (interpretados por Ademir Faleiro e Ilson Araújo) — que, vindos de algum ponto interno de nosso mato, procuram a casa de um conterrâneo, um escritor (interpretado por Mauri de Castro). Também ele há muito saiu em busca do sucesso na cidade grande e que, pelo menos em uma equivocada notícia, era gente famosa e influente no meio.

Daí tudo acontece. O confronto destes dois "Mazaroppis" (como são chamados pelo amigo beletrista, revoltado pela ironia da situação que os uniu) com seu próprio equívoco e com o exemplo de fracasso dado pelo conterrâneo, dosa o espetáculo com pitadas de um humor choroso que parece fazer a platéia sentir pena de rir. Afinal, acima da glosa, está uma lama sentida de um ser equivocado com a realidade dura que é a de fazer arte neste país.

Os atores parecem interpretar as suas próprias realidades, por isto o fazem com uma desconfortante realidade. Em alguns momentos, a platéia perde o sentido da ficção e passa a presenciar cenas que transcendem os limites da estória e passam para o cotidiano. Muitas das situações desfiladas alí são de nossa vivência ou já tiveram o nosso testemunho vivo.

As interpretações de Ilson Araújo e Ademir Faleiro parecem ter sido inspiradas em alguns personagens de nossa vida goiana, gente que hoje são pessoas conhecidas no cenário musical, por exemplo. Dificilmente o espectador não reconhecerá na figura do cantor, uma pessoa conhecida nacionalmente. Goiana, por sinal.

Mauri de Castro empresta o seu enorme talento na criação do ressentido dramaturgo, homem azedo e tornado duro pelas decepções.

"A Barricada" de Hugo Zorzetti é, em tudo, um espetáculo digno de ser visto.

(Gacy Figueiredo, cineasta)

(Fonte: *Diário da Manhã*, 1982)

Êta Goiás (1984)

Nesta Edição

Humor e crítica social em Êta Goiás

Música, humor e muita crítica social. Esta foi a tônica do espetáculo apresentado ontem à noite pelo grupo «Teatro Exercício» de Goiás, dentro do Sexto Festival de Teatro Amador. «Êta Goiás», de Hugo Zorzetti, conseguiu impressionar o público que lotou o TM. Os preconceitos que pesam sobre a gente goiana foi mostrado em tom de farsa, destacando-se a imagem negativa que os paulistas e cariocas possuem da «goianada». Os políticos goianos e seus assessores «invenção do Estado de Goiás», segundo o texto, também foram atacados pelo autor, que mostrou que o «político demagógico» o frequentador de funerais que não faz parte somente do enredo da peça, mas da própria vida nacional. E' de se destacar a participação de todo o elenco, que por mais de uma hora soube prender a atenção do público « que utilizando manequins como elementos cênicos, mostrou um pouco da história de Goiás, do goiano «que antes de tudo é um brabo» e da exploração de um Estado essencialmente agrícola pelos industrializados. A programação do Festival hoje sofreu uma alteração, ao invés da «Arvore dos Mamulengos» do Grupo Reserva de Ceará, será apresentado «Fiel Espelho Meu» do Grupo Shalom de Pernambuco, às 18 horas.

Página 5



"Êta Goiás": crítica social com humor.

(Fonte: *Diário da Região*, 1984)

6.3. Críticas

Crítica de Robson Camargo sobre *Êta Goiás* (1985)

O humor do folclore político

ITA GOIÁS! - Texto, direção e cenários de Hugo Zorzetti. Montagem do Grupo de Teatro Exercício. Com Ilson Araújo, Mauri de Castro, Renato Roriz, Magalhães de Almeida e Ricardo Grillo. Teatro Anchieta (rua Dr. Vila Nova, 245, tel. 256-2281, São Paulo). Segunda-feira, dia 1º, às 21 horas, na abertura do Festival de Teatro Amador do Sesc.

Começou nesta segunda-feira a maior competição dos amadores paulistas. Os artistas ensaiam suas apresentações pretendendo mostrar seu teatro com personalidade própria. Comissão organizadora e grupos preparam seus espetáculos para nos dizer a que veio o teatro amador. Nós somos um teatro alternativo, "não me venham com esta história de amador, ou não-comercial..."

Teatro lotado na estréia. Presentes na platéia, elementos de vários grupos e muitos profissionais de teatro, na busca de novas idéias para seus sofríveis espetáculos. "Eta Goiás!", um texto recomendado por boas apresentações em festivais realizados em várias partes do país, foi uma boa oportunidade para medir as intenções dos pretensos amadores. Realizado pelo Teatro Exercício de Goiás, grupo com doze anos de existência, trouxe para nós a riqueza e as limitações dos que buscam a arte por uma forma não-comercial.

O autor e diretor Hugo Zorzetti tem no currículo alguns prêmios por seus textos— o da Caixa Econômica Federal e o do Festival Nacional de Teatro Amador. Depois de superar uma fase de seriedade, começa a escrever sátiras políticas, onde pretende desmascarar a farsa das autoridades. "O Prêmio", crítica à burocracia, "Tem Alguma Coisa no Ar e Não É Avião", uma abordagem irreverente da política nacional e "Eta Goiás!", prêmio de melhor texto no Festival Nacional de São José do Rio Preto em 84, são algumas de suas boas peças. Zorzetti, professor de linguagem teatral na Universidade Federal de Goiás, trata o cotidiano político do País como um grande folclore.

E, "Eta Goiás!" é um hilariante espetáculo folclórico. A partir do sentimento de inferioridade do homem goiano, massacrado pela cultura que vem do Rio e São Paulo, via televisão, começa uma divertida montagem que critica a empáfia dos cariocas e paulistas e a "segurança" do goiano. São várias cenas a partir de uma pesquisa sobre fatos políticos de Goiás, que nos divertem em algumas tiradas geniais. O texto nos envolve porque o grupo não está falando apenas de seu mundinho goiano. São vários quadros que mostram a imbecilidade do ser brasileiro vivendo num cotidiano subdesenvolvido e respirando a "grandeza de nossas matas".

O perigo destes quadros era cair na limitação do tema tratado, não procurando pesquisar a essência da linguagem teatral. Não foi o que aconteceu. O público, um pouco complacente, ria de si mesmo. Uma cena de se dobrar em gargalhadas foi a do eleitor encontrando um político candidato a alguma coisa. O pobre eleitor é quase fisicamente virado do avesso pela "boa vontade" do candidato. Aliás, cabe um destaque ao bom ator Ilson Araújo, um baixinho barbudo que nos fez rolar de rir com suas tiradas.

O elenco todo tem um bom nível, conseguindo nos prender durante a maior parte do espetáculo, inclusive em algumas cenas não muito bem resolvidas. É certo que alguns quadros foram apenas razoáveis e a solução cênica dos bonecos de madeira contracenando com os atores, não conseguiu dinamizar o ritmo do espetáculo, tornando algumas partes lentas e repetitivas. A peça termina como se fosse apenas um intervalo. As músicas, de alta qualidade, apenas funcionam nas partes executadas ao vivo. As músicas gravadas deixam a apresentação fria e distante, diminuindo o bom trabalho de Evaldo Jad Bal Ja.

Com este espetáculo, o Grupo de Teatro Exercício abre uma boa discussão para os artistas que vêm a seguir. Primeiro, o bom nível de trabalho apresentado por um grupo que existe há doze anos. Os grupos paulistas não resistem à ação do tempo. Segundo, a procura do repertório. Oscilando entre "Prometeu Acorrentado", de Esquilo, e "As Preciosas Ridículas", de Molière, os atores do Grupo de Teatro Exercício não se intimidaram em buscar no seu autor e diretor um bom texto. Começa bem o Festival paulista com um engraçado grupo goiano. (RCC)

Ubiratan Castanha /Divulgação



Mauri de Castro em "Êta Goiás", de Hugo Zorzetti, na abertura do festival do Sesc

(Fonte: *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 1985)

Crítica de Ullysses Cruz sobre *Tem alguma coisa no ar e não é avião*, 1985

O difícil ofício da comédia

ULLYSSES CRUZ



"Tem Alguma Coisa no Ceu...", pelo Grupo Exercício.

O Grupo Exercício de Goiânia nos faz, num piscar de olhos, retornar ao teatro realizado na década de 40 e meados dos anos 50. Teatro dos monstros sagrados: Procópio, Dulcina, Conchita e tantos outros. O início de uma tão jovem história. Naquele tempo, o ator tinha a primazia sobre todo o resto. Era a grande vedete. Os espetáculos prediletos eram os de comédia de costumes, veículo ideal para que esse ator se desdobrasse quase sempre em vários papéis característicos. A platéia ria muito. O teatro popular nascia e os atores arrastavam multidões às salas.

O Teatro Exercício foi exatamente beber nas águas desse rio quando resolveu abandonar sucessos antigos de crítica, como "A Barbearia", em função de ter uma platéia sempre lotada. Precisava conceder tanto? **Tem alguma coisa no ar e não é avião**, de Hugo Zorzetti, é apenas um interminável jogo de frases com um final previsível: o riso. Não falta talento ao autor. Ao contrário, é um mestre das **gags** que só não deve ainda ter sido assimilado pela TV porque não quis. E um autor pronto para os programas de humor "político" que a televisão produz aos montes.

Sobre isso, acrescente-se o histrionismo de um ator nato: Mauri de Castro. A receita é infalível para os menos exigentes. O riso corre solto pela sala. Onde Zorzetti falha, lá vem Mauri cobrir o buraco e vice-versa. E, nesse jogo de abre e tapa, preenche-se quase 80 minutos de espetáculo. Depois, é só passar na bilheteria e fechar o bordereaux. O mais incrível é que dessa matéria que são feitos os sucessos de nosso teatro. Profissional ou não.

Regredimos, sim. Não tem nada de errado com o teatro do Grupo Exercício. Ele é até fundamental, principalmente em tempos de crise. Mas é tão tedioso quanto a novela das 7; dá sono e subestima sua platéia com momentos de inacreditável mau-gosto e grossura. Alguém poderia explicar a canhestra intervenção daquelas duas galinhas idiotas no 1.o quadro?

Mauri é genial, não resta a menor dúvida — Procópio também era —, sendo coadjuvado por Ilson Araújo e Magalhães de Almeida. Ambos realizam uma boa escada para Mauri brilhar.

No final, não faltou nem a cafonissima apresentação de grande estrela curvada vários minutos diante de seu público, ladeada pelos seus queridos atores e diretor. Tudo muito provinciano. Nada mais do que antigüidade. **Eta Goiás**, o espetáculo anterior do grupo já mostrava a trajetória almejada. Uma pena.

Ullysses Cruz é diretor geral do Centro de Pesquisa de Teatro do Sesc Vila Nova e crítico do Diário do Grande ABC.

6.4. LISTAGEM DE PEÇAS ENCENADAS PELO TEATRO EXERCÍCIO ENTRE 1971 E 1985 (VERSÕES E ANOS DE CADA ENCENAÇÃO)

DRAMATURGIA	ENCENAÇÃO
A praça dos homens de sal	1971
Acerca do absolutamente	1972
Dança esquálida	1973
Ritual dos cães	1974
Amarelo vesgo	1974
Queda oblíqua	1975
Hora nula	1975
Ratos no fim do corredor (*A barbearia*)	1975 e 1977
Quem te viu, quem TV!	1976
Lições de anonimato	1977
A barricada	1977, 1982 e 2005
As migrantes	1977
O prêmio	1982
Êta Goiás	1983
Balé marginal	1982
Tem alguma coisa no ar e não é avião	1985

6.5.TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS (TRECHOS SELECIONADOS)[49]

6.5.1. Entrevista com Nilton Rodrigues[50]

Camila – entrevistadora
Nilton – entrevistado

[...] = Partes inaudíveis ou suprimidas pela entrevistadora.
... = Pausas, silêncios e informações incompletas
Itálico = Título de peças teatrais

[...]
Camila – E eu quero, primeiramente, agradecer a sua disponibilidade de colaborar com essa pesquisa, cujo tema é a história do Teatro Exercício, grupo do qual, entre algumas pausas, você também é membro. Então, Nilton, eu gostaria de começar a nossa conversa de hoje pedindo que comentasse um pouco sobre a sua formação artística e sobre como o seu caminho se encontrou com o do Hugo Zorzetti.
Nilton – Ok. Antes de começar a falar sobre isso, uma correção. Eu sou, entre uma pausa e outra, membro do Exercício, mas também sou um dos membros fundadores.
Camila – Sim.
Nilton – [...] Aliás, eu conheci o Hugo em 72, mas vou dizer da minha trajetória até conhecer o Zorzetti. Desde menino, eu era um menino invocado, sabe? E quando eu tinha meus cinco anos de idade, eis que tem um telefone tocando aqui e vai nascer a hora de trocar só um minutinho, por gentileza (pausa, o telefone do entrevistado tocou) ... Eu sou de formação católica, embora não professe nenhuma religião. E me lembro que, aos cinco anos de idade, uma companhia teatral de Uberlândia veio até a paróquia da Vila Nova, que os meus pais frequentavam, trazendo um dramalhão típico da... desse tipo de dramaturgia, chamado *A Louca Vingança*. E era o drama de Paulo e Maria, dois meninos que se conheciam desde meninos, se apaixonam, e no fim, por conta de percalços na família, o Paulo acaba se matando a pedido de Maria. O cara queria que fosse vingada a morte do pai. E o pai foi morto pelo pai de Maria... Enfim, assim, tragédia em cima de tragédia, facada em cima de facada, grapete voando pelo palco todo, entende? Aquela estética bem daquele tipo, desse tipo de dramalhão. E eu fiz, então, o Paulo criança. A minha cena era passear por um jardim de flores artificiais no palco, pegar uma florzinha,

[49] No total, foram realizadas sete entrevistas, sendo cinco com os atores Mauri de Castro, Nilton Rodrigues, Odilon Camargo, Gotschalk Fraga (Guti Fraga) e Ilson Araújo, uma com Taís Helena Miotto Zorzetti – advogada, ex-funcionária da Secretaria de Educação e Cultura de Goiás e viúva de Hugo Zorzetti –, e uma com o diretor, crítico e professor Robson Corrêa Camargo. A inclusão de trechos das entrevistas com Mauri de Castro, Ilson Araújo e Taís Helena Miotto Zorzetti foi definida sem desconsiderar as relevantes contribuições dos demais entrevistados. Essa seleção buscou, sobretudo, contemplar as perspectivas de pessoas que trabalharam com Hugo Zorzetti e o Teatro Exercício em diferentes momentos. Além disso, foram priorizados trechos que dialogassem diretamente com as questões centrais abordadas neste estudo.

[50] Nilton José Rodrigues é ator, diretor de teatro, dramaturgo e professor de língua portuguesa e literatura brasileira. É cofundador do Teatro Exercício e do Grupo Macunaíma de Teatro. Essa entrevista foi realizada em Goiânia em 17 de janeiro de 2023.

cheirar e colocar no cabelo da Maria e sair de cena. Essa foi a minha estreia no palco. E, como dizem, e com razão, que o palco tem um vírus incurável, saí dali achando que não tinha outro jeito. Dois anos depois, eu estudava na escola da mesma paróquia, fazia o pré-primário, uma escola paroquial só para meninos, curioso, não tinha meninas. E a minha professora primária, que todo mundo tem uma professora primária inesquecível, a dona Leila resolveu contar a história da baratinha. E eu fiquei do pré-primário até o quarto ano primário, conhecido como Dona Baratinha, por conta do papel que eu fiz. E aí foi. E eu me lembro que em 71 eu era estudante da antiga quarta série ginasial, auge da ditadura e tal. A escola em que eu estudava era uma escola, me parece que os donos eram militares, não tenho certeza, não posso afirmar, mas parece que sim, tudo me levava a crer que sim. E aí um dia eu, mais três colegas de sala, resolvemos tentar reabrir o grêmio. Fomos chamados na dura. Não, vocês não podem fazer, ter grêmio já é proibido. Aí combinamos com o diretor de fazer um jornalzinho mural. Fizemos um mural e começamos a colocar coisas no jornal. Até que um dia a escola fez uma campanha de publicidade e publicou na imprensa, fotografia das alunas mais bonitas na secretaria, datilografando e tal, para ilustrar a matéria. Só que esqueceram um pequeno detalhe. Elas datilografavam numa máquina sem papel. E o nosso jornalzinho fez uma sátira, uma crítica sobre isso, e o diretor da escola tirou o jornalzinho de circulação. Mas esse grupo de quatro colegas, acabamos, por iniciativa minha, por escrever um texto. Eu propus... a ideia, aceitaram, íamos escrever a oito mãos, no fim sobraram só as minhas duas. Eu fiz um texto que, felizmente, não tenho nem lembrança dele. E aí apresentamos. Terminou essa fase do ginasial, eu fui estudar no Colu, um colégio universitário que tem aqui, no Setor Universitário, que na época era o segundo ano que funcionaria, que estava em função. E a proposta, como sempre acontece aqui em Goiás, é ter um colégio modelo, que vai fazer uma revolução. E, dois anos depois, ele cai na mesmice do resto das demais escolas públicas. E aí, no Colu, então, que era uma escola que tinha as seguintes características na época: não tinha muro, não tinha portão, não tinha uniforme, não tinha bedel vigiando o corredor. A proposta de início era muito legal. E tinha uma professora, Leida Assis Silvano, e professora Aparecida Talon Lobo, que eram da área de artes, que tinham lá um departamento que elas tomavam conta. E tinha um professor de português de outras turmas que resolveu, nas horas entre um turno e outro, reunir alunos interessados em fazer teatro, ele daria um curso de iniciação e montaria um texto. Ele já era professor do Colu desde 1971, que foi o primeiro ano de funcionamento, e quando eu entrei em 1972, já estava lá esse grupo. Evidentemente que eu acabei entrando lá, fui ver como que eram os ensaios, e esse grupo, esse professor se chamava Hugo Zorzetti. Conheci então esse velho, estranho, que me causou de imediato uma admiração muito grande pela gama de conhecimentos que aquele jovem rapaz tinha, e numa área em que eu tinha muito interesse. Nós montamos, em 1972, duas peças. No primeiro semestre, nós montamos *As sabichonas*, do Molière. Eu me lembro que, não sei se porque eu tinha um talento excessivo. Eu entrava no quarto ato para entregar uma correspondência e saía de imediato. E o quarto ato era tão importante para a peça que ali para maio, quando o ensaio ia sempre só até o terceiro ato e nunca no quarto ou no quinto ato, chegava a ensaiar, voltava no começo e até o terceiro ato, acabava o horário [...] Tá bom, então vamos. No dia seguinte, ela começava de onde lá para poder aquecer. Quando a gente via, estava terminando o horário. Enfim. Só que chegou ao final de maio, o grupo foi convidado a apresentar a peça em junho no Instituto de Educação. Era aniversário da escola e tal, e aí nós fomos convidados para apresentar lá. E o quarto ato, no qual participava era tão importante, foi

cortado. Do terceiro pulou para o quinto. Só que no quinto, também nunca tinha sido ensaiado, tinha lá um juiz que fazia um casamento. Era um casamento, não sei se você conhece a peça Sabichonas [...] O pai queria que ela se casasse com um noivo, que era uma pessoa promissora e tal, e a mãe queria que se casasse com um poeta, porque era o grande nome da coquete francesa da época que o Molière tanto criticava. E eu, então, acabei fazendo esse juiz. Acabei ganhando um papel muito mais significativo e foi, então, a nossa estreia. No segundo semestre, nós montamos um texto do Hugo Zorzetti chamado *Acerca do absolutamente*.
[...]
Então, penso que *Acerca do absolutamente* não é a primeira, e nem é exatamente uma dramaturgia, porque nós criamos uma primeira parte da peça, uma coreografia, bastante simbólica, em que havia grupos de pessoas se deslocando, interagindo em cena, que terminava com uma crucificação, que poderia ou não remeter à crucificação de Jesus Cristo, mas, enfim, era uma crucificação. E depois uma segunda parte com poemas, poemas de autoria do Hugo, que ele foi um excelente poeta também, além de dramaturgo, e também um bom narrador, um bom autor de narrativas médias e curtas. Eu tenho conhecido agora, recentemente, alguns contos que ele escreveu nos últimos anos. E eu tenho achado curioso, porque os contos que ele escreveu nos últimos anos, alguns se baseiam em quadros das suas comédias, mas outros não. Outros são contos em que ele mantém a mesma pegada da sua dramaturgia anterior à comédia, e que era uma dramaturgia marcada por uma densidade dramática muito forte, uma situação... sempre em situações extremas, tratadas em uma linguagem simbólica, complicada e muito bem elaborada. Hugo tinha pretensões, talvez, de se tornar um grande literato. Depois, quando ele passou para a comédia, parece que ele abriu um pouco a mão disso para ser mais pragmático, para que a dramaturgia dele tivesse alguma função, algum papel, digamos, de interferência mais significativa na sociedade. Não que a primeira não tivesse a intenção, tinha e muito, porém, em razão da linguagem, do modo de escrever e do próprio, digamos, formato, o formato drama, que afasta um pouco do gosto popular. E ele queria deixar justamente... Queria que seu trabalho tivesse um alcance muito maior do que alcançar apenas uma elite que conseguia entender aqueles códigos todos. E daí ele passou... Ele tentou abrir mão disso. E acho que ele deu um grande passo, porque tenho certeza que a qualidade do que ele fez de comédia acaba levando ele onde queria chegar nos primeiros anos.

Camila – [...] eu vou entrar mais diretamente nesse assunto e queria que a gente falasse sobre essa experiência, sobre esse enveredamento dele pela comédia. Mas eu queria voltar um pouquinho, porque você estava falando do *Acerca do absolutamente*, que é na época do Colu, na época da criação do Tese, não? E teve uma passagem do Tese para o Grupo Chaos até virar o Teatro Exercício. Queria que você comentasse um pouquinho dessas transições, o que motivou vocês?
Nilton – Legal, essa parte é a parte que eu vou tirar melhor nota com você, porque é a parte que eu vivi mais intensamente e tenho boa memória disso. Então, no segundo ano do Colu, a gente começou a montar, se eu não me engano, *Édipo Rei*. Olha só, a memória é tão boa, né? A parte que eu sei melhor é assim, cheia de reticências. Eu sei que no segundo ano do Colu foi o ano em que, de novo, a Secretaria de Educação de Goiás resolveu promover uma revolução no ensino. Juntou Colu e Lyceu numa escola só, chamada Complexo Educacional de Segundo Grau. Então, nós tínhamos aulas de ciências

exatas e biológicas no Colu, Tinha uma escola mais nova, com laboratórios melhor preparados e tal, e aulas de humanas no Lyceu. Então, os alunos que eram matriculados no Lyceu, tinham aula no Lyceu segunda, quarta e sexta, e iam terça e quinta e sábado para o Colu. E nós, do Colu, fazíamos o calendário inverso. E aí, então, os ensaios no teatro acabaram indo lá para o espaço do Lyceu, que tinha um auditoriozinho pequeno e tinha mais de um grupo de teatro ensaiando lá. E nós estávamos ensaiando... Era *O pagador de promessas*, me lembrei agora claramente. Do Dias Gomes. Então, a direção do Lyceu se incomodou, talvez, pela presença do Hugo, que era uma figura marcada, uma figurinha carimbada, uma figurinha conhecida, e começou, então, a apertar o cerco em cima da gente. Eu sei que nós voltamos no segundo semestre desse ano, de 1973, para continuar os ensaios, encontramos a porta fechada e uma portaria da escola nos excluindo daquele espaço, porque nós estávamos usando o espaço para fazer algazarra, para fazer orgias. Então, era incompatível com o espaço da escola. Até então, éramos o Grupo Tese. E... nós paramos o ensaio por aí e passamos a ensaiar debaixo da mangueira da casa da Terezinha Fernandes, que era uma amiga nossa, na época era estudante do Lyceu, que se indignou e acabou entrando junto com a gente. E foi uma grande parceira do Exercício, grande atriz, um talento inigualável. E aí nós, então, mudamos para lá. E mudamos também a peça, se não me engano, foi *Amarelo vesgo*, que é um outro texto do Hugo. Aí, então, o grupo deixou de ser Tese, que já não era mais vinculado ao estudante secundarista, ou à escola secundarista, e passou a se chamar Chaos. Com o Grupo Chaos, montamos, em 1973, essa peça. Depois disso, no final do ano de 73, numa reunião, numa chacrinha, aquela da minha família, aqui na periferia de Goiânia, estávamos presentes o Hugo, o Odilon, ou, se não me engano, o Gutschalk Fraga, que hoje é lá do Nóis no Morro, lá do Vidigal, e algumas outras pessoas. E aí a gente estava conversando e o Hugo propôs, então, mudar mais uma vez o nome do grupo para Exercício. Então, este ano de 2023, faz 50 anos que o grupo Exercício existe com essa denominação.
[...]
Posso fazer uma correção? A peça que nós montamos em 73 não foi essa, foi *Dança esquálida*, que também é do Hugo Zorzetti.
[...]
Camila – Eu acho que o que você acabou de relatar sobre esse episódio de vocês chegarem lá no Lyceu e terem as portas fechadas, com a desculpa, com o pretexto de que estava acontecendo a orgias, coisas do tipo, você acha que ali já é um primeiro indício [...] uma censura totalmente declarada nesse contexto? Eu queria que você comentasse um pouquinho sobre as vivências de vocês, tendo criado esse grupo, no contexto da ditadura militar, e o que vocês enfrentaram aí nessa época.

Nilton – Com certeza, foi um ato de censura. Na época, a direção do Lyceu era com a professora Terezinha. Terezinha, não sei das quantas. Famosa, ela foi secretária de Educação, do governo do Otávio Laje, uma pessoa ligada à corrente mais conservadora no estado de Goiás, que já é um estado, por si, excessivamente conservador. Então, não tenho dúvida nenhuma de que tenha sido realmente um ato de censura. Um ato de censura... e um ato de cerceamento. A censura em si já é um cerceamento, mas um cerceamento do nosso direito de exercer, de produzir bens culturais, bens artísticos, que era um espaço público, que depois da nossa... ficou ocioso. Enfim, infelizmente botaram um entrave para nós pararmos, e a gente resistiu. A gente foi para a rua, foi para debaixo de um pé de manga, e na chuva a gente corria para a varanda da casa que era pequenina,

mas ensaiava assim mesmo. E conseguimos montar a peça *Acerca do absolutamente*, que se apresentou num festival nacional montado pelo Otavinho Arantes nesse ano mesmo, no final do ano. Essa peça ganhou seis dos sete prêmios da fase regional e ganhou um ou dois prêmios na fase nacional. Foi uma época em que o trabalho do Hugo também ganhou alcance, ficou conhecido nacionalmente. Muita gente de fora, vários estados do Brasil aqui, trazendo seus espetáculos. A peça ganhou, foi muito bem, houve muita receptividade, uma receptividade muito boa.
[...]

Camila – Você colaborava de alguma forma com a escrita dos textos que eram montados nessa época?
Nilton – Não, nessa época, não. Mas não, acho que nunca. Sempre foi um escritor muito ciumento da produção dele, sabe como é que é? Inclusive, raras vezes, quando o ator vinha com algum outro caco, ele admitia... De vez em quando, tudo bem, esse caco vai. Mas ele era muito cioso de manter a produção dele mesmo.
[...]
Camila – Enfim, em outras conversas nossas, e o que eu já li sobre a sua trajetória com o Teatro Exercício, você não ficou, desde a fundação até hoje, que você hoje está à frente do Teatro Exercício, mas você teve algumas pausas e ficou um pouco distante, como você comentou, participou de outros grupos, de outras iniciativas teatrais aqui na cidade. Eu queria que você me contasse sobre esses períodos. Qual foi o seu período de afastamento? Se você se lembra de quais espetáculos você participou dessa primeira época e depois, quando você voltou para o grupo? Comenta um pouquinho sobre as suas pausas, idas e vindas do Teatro Exercício.
Nilton – Primeiro, quando eu era aluno do Colu, eu participei de tudo o que o grupo fez. Eu talvez não consiga fazer isso na cronologia certa, mas foi primeiro *As sabichonas*, do Molière, depois foi... Dias Gomes, *O pagador de promessas*, em que eu fiz o papel do Galego, uma personagem interessantíssima. Depois nós fizemos... não, no mesmo ano de *As sabichonas*, teve a *Acerca do absolutamente*... Depois foi *O pagador de promessas*, no primeiro semestre, que não chegou a ser montado, por conta da interdição do Lyceu. E depois disso, a *Dança esquálida*, que foi o primeiro texto do Hugo, embora com uma carga poética muito grande, mas é um texto de estrutura dramática mesmo. A situação de um... amanhece numa praça de uma rua, de manhãzinha, dois homens algemados um ao outro. Um deles está sem memória, o outro está morto. E essa encrenca tem de ser digerida pela comunidade que vai transitando, passando por ali. [...]
Depois, no terceiro ano, nós montamos *Édipo Rei*, que chegou a ter um ensaio geral aberto. Porque também é aquela história, você não tinha... Você tinha uma coisa dentro do colégio, você não tinha recurso. Então, as professoras Leda, Silvano e a Aparecida Lobo, elas faziam pesquisa e desenhavam para a gente como é que era o figurinho. e cada um se virava de desmanchar uma cortina em casa, um lençol, e aí era uma montagem bem colegial mesmo, era um exercício, um experimento de aprendizagem. E foi assim que a minha formação se deu, muito "na tora", aprendendo... E aí, depois, em 1974, além de montarmos esses textos, no final do ano o Hugo escreveu uma peça chamada *Ritual dos cães*, que foi montada por mim e Odilon. Eu tenho uma fotografia de ensaio dessa peça também [...] *Ritual dos Cães*, em 1974, nós apresentamos no Teatro da AGT. Depois num simpósio na escola, na Faculdade de Educação da UFG, e nós fomos para apresentar num festival de teatro de Londrina. Só que eu tive um acidente de moto e fraturei a clavícula.

Como estávamos inscritos, fomos assim mesmo. Eu fui lá, chega lá, gente, eu apresento. E era um gesso que me prendia aqui, eu ficava com a mão presa, o braço meio aberto assim, o tempo todo. Já fazia uns 15 dias que tinha acontecido o acidente. Lá eu propus tirar o gesso, apresentar, depois voltar no lugar e mandar engessar de novo. Não aceitou. Nem o Hugo, nem o Odilon aceitou isso. Então, a peça foi, mas nós não pudemos apresentar porque um dos dois atores estava impossibilitado de subir ao palco. Uma bobagem. Fui dar uma volta de moto, sem saber andar de moto, e acabei caindo e foi uma fratura. E isso foi em 74 ainda. Em 75 foi o ano em que eu entrei para a universidade. E foi o ano em que o Exercício resolveu, se eu não me engano, foi com *A barricada*, não tenho certeza. [...] Aí é um pouco complicado, porque já é a fase que eu estou fora. Então, o que eu estava dentro do Exercício, foi isso. Aí eu entrei para a universidade. E aí o grupo tinha o plano de... tinha comprado uma perua, Rural Willys, e resolveram viajar pelo Brasil. Aí foram o Hugo, o Odilon, Elisa, Fatinha e o Zoroastro. Deve ser *Amarelo*... se não era *A barricada*, era *Amarelo vesgo*, que é outro texto do Hugo também [...] E aí nessa viagem eu falei, vou ter que pensar na minha formação, aí eu fui fazer o meu curso de letras, e eles viajaram. [...]. Quando eles voltaram desse percurso, o Hugo teve a sua primeira experiência de comédia. Uma peça chamada *Quem te viu, quem TV*. Sinceramente, eu não gostei do texto. Achei ruim. Fui assistir à estreia. E aí, naquela época, era muito comum alguém no meio da plateia dizer, debate! E aí ninguém sai do teatro e vão debater a peça. Eu não me lembro de quem... alguém gritou "debate". E aí eu fiquei sem graça de dizer e acabei cometendo o meu primeiro grande erro com o Hugo, que foi ter feito para ele uma crítica muito pesada em público. O título da peça é *Quem te viu, quem TV*. E eu comecei falando "Hugo, quem te viu, quem te vê". Para ele isso foi doído pra caramba. Eu dizia, olha... o tema é banal, sabe, as piadas não são legais, eu admito, assim, a sua louva, a sua tentativa de fazer comédia, mas parece que você tem que aprender a fazer isso. E eu não sei mais o que eu disse para ele. Eu sei que isso gerou uma situação tão complicada que nós ficamos um bom tempo sem nos falarmos. Aliás, ao longo da nossa relação, teve umas duas ou três ocorrências de discussão, nada pessoal, sempre sobre estética, sobre profissão artística. E... a gente teve, por conta disso, afastamentos. Mas, no geral, não há ninguém dentro da dramaturgia, talvez, da dramaturgia brasileira, da comediografia, que eu admire mais do que o Hugo. Talvez, ali, França Júnior, entende? Tem alguma coisa do Arthur Azevedo, da comédia de costumes do século XIX no Brasil, que eu admiro muito. Mas o Hugo, para mim, é admirável. E há um respeito muito grande pelo trabalho dele. E eu sei, não só por confissão dele mesmo, mas de outras pessoas do nosso convívio, que a gente tinha um respeito mútuo muito grande, uma admiração... ele sempre comentou com terceiros sobre o meu talento para escrever, a minha acuidade para perceber, para entender as coisas. Eu até acho que ele exagerava um pouco nisso. Se eu fosse metade do que ele dizia, eu talvez estivesse escrevendo mais. Mas é isso. Então, do que a gente viu, o que a gente vê, nós demos um balão grande também de novo... E aí o Hugo veio trabalhar na Secretaria de Cultura, foi quando foi feita a reinauguração do teatro... a reforma e inauguração negociação do Teatro Goiânia, ele criou...

Camila – Mais pro final da década de 1970, não é? [...]

Nilton – Acho que era 1980, não me lembro. Não, no final era 1976, até meados de 1980, foi isso. E ele criou um núcleo, não me lembro o nome, que era de gente de teatro, que

era também funcionário público... Ilson Araújo, Mauri Castro, Terezinha Fernandes, e outras pessoas, Maria Nerides. Então, eles montavam peças é... nesse grupo de pessoas e eu ficava, então, na minha lide. Quando o Exercício saiu, em 1975, eu e mais um grupo de pessoas que fazia parte do grupo Tese, nós criamos um grupo Macunaíma de Teatro, que teve curta existência, nós montamos duas peças. Nós montamos *Piquenique no Front*, do Fernando Arrabal, que era uma pessoa que tinha muita influência no Hugo na fase não cômica dele. O Arrabal, o Arthur, o Hugo tinham muita ligação com esse pessoal do teatro, do nonsense, do teatro absurdo. Era muito grande essa influência... completando uma pergunta sua, do bloco anterior, vamos dizer assim.

[...]

Aí eu me lembro, eu posso estar enganado, mas eu acho que eu só voltei a trabalhar com Exercício quando o Hugo foi montar... gente como é o nome da peça... do Guarnieri. Eu acho que é *Botequim* [...] Antes disso, depois que o Grupo Macunaíma acabou, depois que passou a fase de rusga do Hugo e eu, eu participei de uma das montagens do *Prêmio*. Se eu não me engano, a outra montagem que teve... antes de ele reescrever *O prêmio*, que não era mais uma peça de teatro, era um roteiro para um longa-metragem ou para uma minissérie. Tanto é que essa peça que ele escreveu acabou virando uma minissérie em quatro ou cinco capítulos, que passou, inclusive, na televisão Brasil Central. Seria muito bom que o Teatro Exercício fosse atrás para guardar, porque é muito bom. Só que é uma peça teatral, três horas e meia de duração e 80 personagens. Não dá para nem pensar nisso, né...[...]E outra coisa, acho que *O prêmio*, a versão primeira do *Prêmio*, é, para mim, a comédia mais bem acabada do Hugo.

Camila – E é a que está publicada na coletânea *Comédias*?

Nilton – Não, a que está publicada a segunda versão, a longa, extensa, que tem muitos personagens. [...]

Camila – Eu já ouvi alguns relatos, tanto do Mauri como do Ilsinho também, de que muitas vezes ele modificava o texto antes de os atores entrarem em cena. Como que é, na sua visão, sendo ator, mas também como amigo e dramaturgo, diretor agora, como que é essa sua visão sobre esses processos de escrita e encenação que vocês vivenciavam com o Hugo? [...]

Nilton – Bom, me aconteceu uma vez, de eu tá entrando em cena, assim, o Hugo pegar no braço e falar, olha, ao invés de falar tal coisa, fala assim. Eu olhei e falei, tá. Então é isso, é um desafio. Para a gente que atua com ele, é um desafio. E atuar com ele, então, é mais difícil ainda. Porque o texto dele sai não o que está decorado, que está ensaiado, é a versão do momento. Aí, então, você tem que estar muito ligado no texto para saber quando é que ele terminou o recado e entrar com o seu texto. Era muito complicado mesmo. Quando ele vai para a cena, o desafio fica dobrado. Agora, ele não só mexia no texto em razão da situação do grupo, mas da situação social, às vezes. De repente, ele mudava alguma coisa para ficar mais perto de uma notícia de jornal que saiu na semana. Trocava duas palavras, trocava uma fala inteira e aproximava mais daquela realidade. Mas também fazia isso... De repente, ele tinha uma fala que tinha um... uma certa intenção de provocar uma intensidade dramática que o ator não conseguia, talvez por imaturidade, ele tinha que fazer aquilo conforme a capacidade do ator, de mexer também. Ele abria

muito mão, digamos, do que ele considerava a excelência do texto, para ele ter a excelência, pelo menos o melhor possível, do espetáculo. Eu acho que... Primeiro, vejo nisso, nesse processo de criação, dois aspectos. O primeiro aspecto de ter um trabalho de teatro, a encenação, muito mais próxima da realidade de momento, o que era legal, uma ressonância social. E, segundo uma generosidade do dramaturgo, do diretor, de fazer com o que ele tinha em mãos o melhor possível. Não adiantava ele manter, por exemplo, uma fala com uma sonoridade maravilhosa, um equilíbrio estrutural, e o ator fazer aquilo de meia boca. O resultado final... não chegaria até o público, o efeito que ele queria provocar. Então, às vezes, ele abria mão da totalidade do efeito e resgatava um pouquinho dele, pelo menos, com aquilo que o ator talvez pudesse dar no momento. É isso, e é um processo talvez de, vamos dizer, abnegação, talvez, do purismo do autor, ainda que a intenção de purismo dele pudesse ser até equivocada, mas ele ... A gente é meio ciumento, faz a cria, quer lamber a cria e não quer que ninguém toque nela para que ela não sofra nenhum tipo de adulteração, de mudança. E ele abria mão disso muito bem para atender uma demanda, uma dificuldade da encenação. [...]

Camila – Você acha que o enveredamento da escrita e das encenações para o rumo da comédia significou, naquele momento, uma saída para que o grupo continuasse sobrevivendo? Se eu não me engano, nessa época você já não estava mais, principalmente na *Barricada*, na montagem da *Barricada* você não estava no grupo, mas eu queria que você me dissesse de uma visão como dramaturgo, como amigo do Hugo também e como um integrante, um fundador do Teatro Exercício. Você acha que nessa época foi uma saída de resistência mesmo do grupo, dentro do contexto da ditadura militar?

Nilton – Não, acho que não. Acho que foi mais uma, digamos, uma "assumência" de um desejo do homem, porque ele sempre foi muito ligado na comédia. Tanto é que a primeira peça que ele montou para a gente foi uma comédia de Molière. Na seguinte, montamos outra comédia de Molière. Então, a comédia era uma coisa que instigava muito, desde muito tempo. E os esquetes que ele fazia também na televisão, eu não conheci nenhum, mas eram esquetes cômicos. Ele contava de alguns. Então, a comicidade sempre foi uma coisa que, digamos, que instigou muito. E, em um dado momento, eu acho que ele se cansou. Eu acho que não é só uma força de expressão. Realmente, de fato, eu não posso afirmar isso categoricamente. Ele se cansou de produzir textos de uma qualidade tal e que ninguém compreendesse [...] Então é isso. Eu acredito que foi mais uma tentativa de enxergar... O Hugo percebeu que talvez ele fosse melhor como cronista do que um dramaturgo. E aí, então, ele fez uma guinada. E uma coisa curiosa é que a comédia do Hugo, se você for fazer um estudo dela, ela sempre tem dentro dela um fio trágico que perpassa. E há momentos em que a gente não sabe por que episódio está rindo. Você está descrevendo uma tragédia, não uma tragédia, mas digamos um... Um absurdo, um extremo. Uma catástrofe. Você está descrevendo uma catástrofe e o público está morrendo de rir. Você pega a *Ópera cínica*, por exemplo, a descrição que o Aristides faz com o atropelamento da mulher dele, a gente só riu porque a gente é muito... A gente admite que a gente tem um... Aí fugiu a palavra, gente. Que a gente é muito [...] Então, a gente ri muito da desgraça alheia. É isso. E se dizer desgraça alheia pra nós, é cômica. [...]

Camila – Nilton, na orelha do livro *Memórias do teatro goiano, a cena no interior*, que é de autoria do Hugo Zorzetti, você escreve o seguinte, vou ler um trecho aqui [...] você

escreve: mais do que reunir gente de talento, escrever peças geniais e montar espetáculos aplaudidos e premiados, Hugo Zorzetti tem o mérito de formar atores, atrizes, professores de teatro que atuam como multiplicadores do seu trabalho". Queria que você comentasse um pouco sobre esse trecho.

Nilton – Eu acho que falei isso com uma propriedade de quem é o multiplicador do que ele fez e que nasceu o trabalho dele. Talvez a grande característica do Hugo, homem de teatro, é o pedagogo, é o ensinador. Ele...primeiro, quando conheci o Hugo, ele estava em uma escola reunindo alunos de segundo grau, gente crua, e dando-lhe as primeiras noções de história do teatro, origem do teatro, os rituais primitivos gregos de que nasceu o teatro, noção básica de semiologia, que a gente não tinha o que entender muito disso naquela época. E... depois, nesse processo de adaptar o texto à capacidade do ator de representar, a gente via nisso alguém que estava dando a mão para alguém que não tinha tanta, tanta experiência, tanto traquejo, para poder dar um passo adiante, poder seguir em frente. Os cursos de teatro que ele deu, se eu tentar, vou tentar numerar e vou errar, com certeza, mas ele... Primeiro, lá no Colu era um curso que ele dava para a gente, não era só montagem de texto, eram aulas de teatro. Depois disso, é... a gente abriu juntos uma escola de teatro, o Miroel Silveira, que funcionou durante um certo tempo numa escola de dança, Estúdio de Dançarte, aqui em Goiânia, de onde ele formou vários atores, Depois, no tempo do Teatro da Liberdade, na Fundação Artes Cênicas, ele criou a Escola de Teatro João Bennio, em que a gente trabalhou muito com oficinas, ele estava em oficinas de teatro adulto, e eu fazia teatro infantil. Nós montamos alguns textos. É... depois disso, na extensão da universidade, no tempo que ainda nem tinha escola de artes... o curso de artes cênicas, ele dava aula de linguagem teatral no estudo de artes, e tinha oficinas no campus de Catalão, no campus de Rio Verde, de Jataí, em outros... Em Rio Verde, ele ia a convite de uma faculdade de lá. Ele deu curso de teatro, ensinou teatro a muita gente. Muita gente que trabalha aqui em Goiânia, que trabalha no Brasil... O Guti Fraga, lá do Nóis no Morro, que tem um trabalho muito nacionalmente reconhecido de preparação de atores, um grupo de teatro atuante naquela comunidade, também nasceu dentro do Grupo Tese. Foi um companheiro nosso, de aprendizagem junto com o Hugo. Então, é isso. O Hugo, talvez se você perguntar que titulação você daria para o Hugo, é professor, é mestre, sabe? E aí, de fato, ele ensinou muita gente. E como ele era um cara que também aprendeu teatro meio que na marra, a gente não era só do trabalho, digamos, intelectual ou do trabalho, do burilamento estético, não. Muitas vezes a gente carregou madeira, serrou, bateu prego, entende? A gente era do *métier* mesmo, de botar a mão na massa. A gente só não criava receita, não. A gente também ia para a cozinha e mexia com tudo, se queimava no forno e produzia. E isso muito com a parceria orientadora, segura do Hugo. Eu tinha me esquecido que eu tinha feito esse texto de orelha do texto, por isso eu lhe perguntei, "foi eu que escrevi?" Mas é isso, eu acho que nessa época eu disse isso... Acho que se eu disse alguma coisa na minha vida com propriedade, essa é uma delas. Porque eu falei de cadeira, eu aprendi com ele.

[...]

Camila – Muito obrigada, Nilton.

6.5.2. Entrevista com Taís Helena Miotto Zorzetti[51]

Camila – entrevistadora
Taís – entrevistada

[...] = Partes inaudíveis ou suprimidas pela entrevistadora
... = Pausas, silêncios e informações incompletas
Itálico = Título de peças teatrais

Camila – Então, eu queria começar essa nossa conversa perguntando um pouquinho de você, qual é a sua formação e como foi, em que momento da vida, você e o Hugo se encontraram?

Taís – Bom, minha formação é na área de direito, eu sou advogada, certo? Eu me encontrei com o Hugo, primeiramente, no Teatro Goiânia, sabe? Mas não foi na apresentação dele, não. Teve aqui o MPB 4, o Chico Buarque, e foi um *show* muito interessante na época, 72, por aí. E lá nós tivemos um debate, depois desse *show*, do qual eu participei, o Hugo participou e outras pessoas. Foi nesse dia que eu o conheci. Mas foi uma coisa de relance, foi só um evento, uma oportunidade, só eventual mesmo. Depois disso, eu tinha mudado recentemente para Goiânia, e nesse mesmo ano ele foi meu professor por uns três meses. Eu fazia um curso, e ele foi substituir a professora de português que nós tínhamos. Ela estava gestante, saiu pra dar à luz, e ele a substituiu por uns dois ou três meses. Mas, mesmo assim, eu não tive muito contato com ele, porque já foi final de ano, e eu já tinha sido aprovada, então eu assisti acho que umas três aulas, fiz uma prova, uma coisa assim. Depois de alguns anos, uns quatro anos, nós nos encontramos na Secretaria da Cultura, que então não era secretaria, era Superintendência de Cultura, estava sendo criada. Eu estava trabalhando lá com a Aldair Aires, que era superintendente, e o Hugo também foi convidado para trabalhar lá, porque eles iam fazer um curso em Curitiba, um curso para atores, diretores etc. Por conta disso, ele era professor do estado e ficou à disposição da cultura. Enquanto ele estava à disposição, nós tivemos contato maior, porque éramos colegas de trabalho. Foi a partir daí que nosso envolvimento começou.

Camila – Isso foi em 76, 77?

Taís – 76, por aí. Se não estiver muito enganada, foi 76 ou 75.

[...]

Camila – Qual era a sua função lá nesse cargo?

Taís – Eu era a secretária executiva da superintendência. E o Hugo foi para lá à disposição somente para participar desse curso em Curitiba. O estado propiciou esse curso para vários artistas da área de artes cênicas em Curitiba. Só que o Hugo ficou muito pouco

[51] Taís Helena Miotto Zorzetti é graduada em direito e exerceu o cargo de secretária executiva na Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Goiás. Foi nesse ambiente de trabalho, no final da década de 1970, que conheceu Hugo Zorzetti, com quem viria a se casar anos depois. Esta entrevista foi realizada em Goiânia em 16 de fevereiro de 2024.

tempo lá, porque foi uma coisa assim meio desorganizada e muita gente voltou antes da hora, outros ficaram, porque quem estava na área técnica ficou mais tempo. Quem não estava voltou mais rápido, porque não tinha muita aula, muita coisa para aprender. O Hugo já era um autodidata, o Hugo já fazia teatro há muito tempo, então ele voltou. Como estava à disposição, ele continuou na secretaria. Ele foi diretor da Upac, que era a Unidade de Produções Artísticas, e eu era secretária executiva da superintendência.

Camila – E aí, a partir desse momento que vocês se encontraram, no local de trabalho, você começou a ter uma proximidade com o Teatro Exercício também?

Taís – Sim. [...] É porque, nessa época, foi a primeira vez que a cultura em Goiás começou a fazer um trabalho de interiorizar, chamava-se, entre aspas, interiorização da cultura. Então, contratava-se os grupos que tinham algum trabalho pronto para levar para o interior e tal. E o Hugo tinha, nessa época, pronta *A barbearia* ou *Ratos no fim do corredor*, que você já deve conhecer. Ele trabalhava com essa peça, levava para o interior […] A gente fazia semanas de cultura nas cidades do interior. No dia, as pessoas iam apresentar, tinham palestras, eram várias atividades da área cultural. Tinha palestra de arquivo histórico, biblioteconomia etc. Nessa época, nós trabalhamos muito tempo juntos, não só eu e ele, como várias pessoas, eram vários diretores de todas as áreas.

Camila – Nessa época, os outros membros do Teatro Exercício também trabalhavam nessa superintendência?

Taís – Sim, trabalhavam. Só que alguns ainda estavam na área técnica. No Teatro Exercício, nesse momento, tinha o Hugo, o Gutschalk Fraga, que é um ator excelente, trabalha no Rio, deve conhecer o trabalho dele. Ele faz um trabalho no Vidigal... E tinha também o Odilon Camargo, que ficou pouco tempo, ele se afastou para ir para a Europa, ele ficou um tempo lá na... na Inglaterra, depois na França, e tinha mais algumas pessoas ali em volta do Teatro Exercício, que sempre tem ator que está em aprendizagem, ator que faz uma pequena ponta, era um grupo não muito grande nesse período exatamente, certo? Depois ele tentou, porque lá na Superintendência, durante o período da Superintendência, ele também encenou *A barricada*, que foi uma peça também de grande sucesso, daí ele viajou com essa peça, depois, quando voltou para Goiás, ele ficou pouco tempo na Superintendência.

[...]

Camila – E na época de *A barricada*, você acompanhou a montagem do espetáculo, a circulação também?

Taís – Sim, a montagem do espetáculo, eles ensaiavam lá na própria superintendência. Eles tinham espaço, o Aldair sempre reservava espaço lá; ou lá, ou no museu, em alguma dependência da cultura, eles tinham espaço pra ensaiar, certo? Foi ensaiado lá. E a primeira apresentação foi em Goiânia também. Depois disso, eles saíram nessa turnê pelo Brasil. Até a última apresentação, acho que foi em Brasília, de lá eles voltaram pra Goiânia. Foi uma época muito difícil pro Teatro Exercício, porque eles foram... por conta própria, não foi a superintendência que financiou, patrocinou isso, não. Foi o próprio Exercício que saiu, o Hugo até se licenciou do Estado para fazer essa turnê. Mas como era uma peça muito dramática, você já conhece a peça, não? Então, eles ficaram com dívidas, que eles tiveram depois que pagar, essas coisas. Foi numa época que teve uma

interrupção, ele ficou um tempo parado, arrumando um jeito de pagar essas dívidas dessa turnê, sabe?

[...]

Camila – Conversando o Mauri de Castro, que foi um dos atores de *A barricada*, não? Porque aí teve o Guti de Fraga também, os atores foram se alterando ao longo do tempo. Mas eu lembro de eles contarem que foi durante o período de *A barricada* que teve também uma espécie de virada na escrita dramatúrgica do Hugo, que foi mais ou menos nessa época que ele começa a escrever comédias.

Taís – Sim, foi depois da *Barricada*, porque ele ficou um tempo parado, ficou acho que uns dois, um ano ou dois, sem trabalhar nesse período, porque também o Gotschalk viajou, foi embora para o Rio, o Mauri também foi trabalhar, fazer um outro trabalho. E aí, sim, foi pra quinta fase ou quarta fase do trabalho dele, porque, assim... eu acho interessante você fazer o trabalho sobre o Teatro Exercício, porque o Teatro Exercício, pra mim, se confunde com a escrita do Hugo Zorzetti, porque o Hugo, tudo que ele fez foi através do Teatro Exercício; Teatro Exercício sempre encenou as peças do Hugo. Então, ele era diretor, ele era dramaturgo, depois ele foi comediógrafo, por isso que acho que o Teatro Exercício e o Hugo são coisas assim, inseparáveis, entendeu? E, de fato, com *A barricada*, ele encerrou uma fase da escrita dele. Depois ele passou para uma outra fase. Mas ele já estava ali na terceira fase. Assim... do meu ponto de vista, eu acho que nessa época ele estava na terceira, quarta fase da escrita dele. Porque, embora eu não tenha participado do Teatro Exercício desde o início, eu conheço toda a história. E o Hugo comentava muito sobre tudo. Também no início, nessa época que eu falei para você que mudei para Goiânia, eu acompanhava muito essa parte de cultura e as apresentações do Hugo. *A Barbearia* foi a primeira peça dele que eu assisti.

Mas eu sei, por exemplo, que a primeira fase dele, que foi a fase do teatro de protesto, não foi a primeira, essa já é a segunda fase. Porque foi em 64, naquele movimento todo universitário, quando muita gente foi presa no golpe militar e tal, o Teatro Exercício fez um trabalho importantíssimo, e o Hugo escreveu várias peças. Então, naquela época, o que mais empolgava em fazer teatro era o teatro protesto, era o teatro pobre, era o teatro... revolucionário. Então, isso aí já foi a segunda fase dele. Porque a primeira fase que eu considero do Hugo, que foi antes do Teatro Exercício, nessa fase também ainda não era o Teatro Exercício, mas era o embrião do Teatro Exercício, vamos dizer assim. E a primeira fase que eu considero é aquela que ele se empolgou pelo teatro, que ele teve aquele entusiasmo de escrever, deu certo, foi assistido, as encenações dele foram bem... tiveram êxito. Então, essa fase foi a primeira, em que ele escrevia pouca coisa dele, tentava outros autores, outros dramaturgos.

E quando ele passou... depois disso, ele foi para o teatro universitário, nessa época mesmo, depois que ele terminou o teatro de protesto, ele passa para outra fase, que é a fase do teatro universitário, quando ele já era professor, e ele fazia teatro com os alunos, tanto do ensino médio, que era uma época muito difícil, porque tinha muita perseguição...

[...]

Camila – Porque aí depois, mais no início da década, final da década de 1970 e início da década de 1980, o Teatro Exercício e, o Hugo Zorzetti se desvinculam da secretaria, da

superintendência, e aí o Teatro Exercício segue... porque aí é uma mudança de governo, não é?

Taís – Não, na década de 1980, não é que... deixe-me ver isso. Na década de 80, acho que ainda estávamos... não, não era mais superintendência. Era a Fundação Cultural de Goiás, e eles continuaram na fundação. E, na fundação, ele teve muitos projetos, como o Teatro Carroceria, foi um projeto dele, que era apresentado nas carrocerias, no caminhão, nas praças públicas, nos bairros e tal, era só em Goiânia. A Terça Popular foi a primeira vez que se criou um projeto em Goiânia para... para estimular... pra formação de público, de atores. Nessa época, estava o Ilsinho, o Ilson Araújo, o Mauri de Castro, a Terezinha Fernandes. A Terezinha Fernandes já vem de antes também. [...] Quando ele adaptou Molière, a Terezinha já estava com ele. A Terezinha está bem lá no Colu. [...] Pois é, então, em 1980, ele ainda estava na Fundação Cultural de Goiás, certo? Ele só se desvinculou da fundação quando ele foi para a Universidade Federal como professor.

[...]

Camila – Taís, eu fui recentemente, no final do ano passado, para São José do Rio Preto, interior de São Paulo. Em busca de arquivos do Festival de Teatro Amador de lá, um festival que o Zorzetti e o Teatro Exercício participaram na década de 1984 e em 1985. E aí, vasculhando os arquivos lá, eu encontrei uma foto sua, queria te mostrar. [...] Essa foto estava lá dentro de um envelope que era uma espécie de ficha de inscrição mesmo, um envelope que foi enviado para São José do Rio Preto com algumas informações da ficha técnica, e aí o seu nome estava ali, estava lá, e com esse crachá também de participação. E eu fiquei pensando, você chegou a ir para São José do Rio Preto?

Taís – Não, eu ia te contar isso. Era para eu ir, certo? Mas ... as minhas meninas eram bem pequenas e eu tive problema, não tinha com quem deixá-las. Na época, não pude viajar pra lá. Mas realmente foi feita a minha inscrição. Esse crachá nem foi utilizado por mim, entendeu? E essa foto também já era antiga, na época. A gente deve ter encontrado lá na correria, na hora de escrever, essa foto e mandamos, porque essa foto aí é de quando eu morava em Anápolis, eu era adolescente, eu acho.

Camila – Eu achei interessante, porque eu acho que você, foi uma pessoa que, me corrija se eu estiver errada, mas que acompanhou a história, né? A história, a carreira artística do Hugo Zorzetti, por dois vieses, assim, como esposa e como colega de trabalho que estava ali, vinculada também ao Teatro Exercício. Você tinha alguma função direta no Teatro Exercício ou não? [...]

Taís – Em alguns momentos eu trabalhei na produção para ele, às vezes, o Teatro Exercício ficava às vezes descalçado de alguém para fazer isso. E ainda em apuros, por exemplo, tinha apresentação, tinha que fazer uma apresentação em Silvânia, vamos supor, mas não tinha quem fosse lá e tudo. E geralmente tinha alguém para fazer esse trabalho, mas, de repente, a pessoa saía e ia embora ou viajava. Então, às vezes, eu me esforçava a fazer alguma coisa para poder ir fazer esse trabalho lá. Já aconteceu algumas vezes eu ter que fazer isso, certo? E nas semanas de cultura sim, porque eu, como era secretária executiva da Superintendência, eu tinha que estar no apoio de todas as áreas das cidades. Então, eu tanto corria para acudir o teatro quanto uma outra unidade que precisasse, ... seja lá um museu, artes plásticas, qualquer coisa. Então, eu fazia esse trabalho às vezes.

Mas como Teatro Exercício mesmo, eu sempre evitei, mas acabava que eu sempre tinha que fazer, entendeu? Eu gostava de evitar, mas não tem jeito, a gente entra no bolo, porque o teatro é muito envolvente. Eles então... precisa de alguma coisa? Não tem ninguém? Não, você vai fazer isso para mim, entendeu? Então, eu acabei fazendo muita coisa em várias oportunidades.

Camila – Então, você não chegou a atuar?

Taís – Não, não. Não, não é a minha praia absolutamente, sou uma pessoa totalmente objetiva, tenho outro tipo de raciocínio, entendeu? Mas eu sempre apreciei muito qualquer tipo de arte, tanto que eu trabalhei muitos anos na cultura, e eu iniciei na cultura justamente na época que era Departamento de Cultura, com a Carmen Dolores, ela que era na época diretora. Então, ... sempre tive que me dedicar ao estudo das artes e tal, ... já antes eu era uma aficionada, então continuo, e sou até hoje. Só que eu não gostava de participar diretamente de nenhuma função, embora sempre estivesse lá no meio do bolo, sabe?

Camila – Você chegava a assistir ensaios?

Taís – Não gostava muito, mas tinha que ir, porque precisava de alguém pra fazer isso, pra fazer aquilo. Eu gostava de assistir ao ensaio geral, já daí pra frente, porque eu ficava muito, muito agoniada, aflita, de ver aquela coisa, assim, ainda tão incipiente. Então, eu falava, não, isso vai dar tempo, isso não tem jeito. Não tinha cultura pra isso, não, mas assisti várias vezes.

Camila – E você tem lembrança de como que era essa figura do Hugo como diretor, na sala de ensaio mesmo? [...] Como você enxergava essa figura dele como diretor?

Taís – O Hugo como diretor, eu enxergava ele... como uma pessoa de extrema humildade. Incrível, não é? Porque, ao mesmo tempo que ele era... exigente, ele era humilde e simples, o Hugo era muito simples, e tinha uma paciência impressionante. Às vezes eu ficava irritada com a paciência dele, porque ele falava mil vezes a mesma coisa, ele ensinava uma interpretação para um ator, para o outro. Ele falava, mas não é isso o texto, sabe? E isso era dias e dias, e repetia, e repetia de novo, e no outro ensaio tinha que fazer tudo outra vez. Então, isso eu achava muito admirável nele, ele sempre gostou muito de ouvir; era um bom ouvinte, sempre foi, não só no teatro, como na vida pessoal, vida doméstica. Mas no teatro a paciência dele era exacerbada, eu achava. E, sobretudo, aquela, o tino, porque ele sabia o que ele queria lá na frente; aqui não estava acontecendo nada, mas ele insistia, ia levando, ia levando até que o ator conseguisse, até que a cena ficasse do jeito dele. E, muitas vezes, ele ia mudando o texto, porque se o ator também não conseguisse o que ele queria, ele modificava o texto para se adaptar ao ator. Então o Hugo fez muito isso, ele escreveu para os atores dele, que era uma coisa também que eu achava muito curiosa, porque isso é uma coisa difícil, já li muito sobre o teatro, e acho que era muito difícil um diretor fazer isso, um autor também fazer isso. E ele fazia,... porque às vezes ele pensava numa peça, num personagem, mas na hora de o ator fazer, o ator não correspondia ao ideal dele. Aí ele modificava o texto, porque como ele tinha... o verbo dramático e tudo, ele modificava o texto, e aí ele fazia o texto para aquele ator. Ou então ele tirava também, ou acrescentava, às vezes o ator fazia alguma coisa também que ele considerava muito boa, ele acrescentava, era assim. Então, acho que era a paciência,

a perseverança em construir um trabalho, no mínimo, razoável para ele, para o ideal dele, e se não estivesse bom, ele não ia para o palco, não... Se tivesse alguma coisa que denotasse uma crítica... não de fora, mas dele mesmo, e que ele sabia que aquilo seria bem-sucedido, ele então adiava e não apresentava de jeito nenhum.

[...]

A principal característica do Hugo, eu acho, era essa pedagogia, tanto no teatro quanto na educação, porque acho que a principal missão que ele considerava da vida dele era de educador, da pedagogia mesmo, do teatro, do público. Ele tinha paciência de forma pública, o ator ia embora, ia formar outro, passou anos e anos formando atores, depois a universidade também. Então, e ele era muito generoso, não só nesse aspecto da direção, como em outros aspectos também, eu considero, sabe?

[...]

Camila – [...] se a gente considerar as décadas de 1960, 1970 e 1980, foi uma época marcada pela ditadura militar, por esse contexto político. E eu imagino que o envolvimento do Teatro Exercício tenha sido também por um viés de enfrentamento a essa situação, principalmente pelo posicionamento do Hugo Zorzetti. Como que era? Como que o Hugo se posicionava diante disso, desse contexto?

Taís – O posicionamento do Hugo era tão enfático que ele, assim... no campo da música, nós vamos citar aqui, por exemplo, Chico Buarque, que ele tinha as metáforas dele para criar uma música e evitar a censura. Nem sempre conseguia, mas... O Hugo fazia a mesma coisa, certo? No teatro. Eu estou fazendo uma comparação, porque é mais fácil de compreender pelo lado da composição musical, que todo mundo conhece, né e tudo... Então, o Hugo fazia isso, mas... Mas o enfrentamento era mesmo assim severa, porque às vezes alguém percebia o que estava acontecendo ou tinha denúncias. Por exemplo, na época do teatro universitário teve muita denúncia, denúncia de público, denúncia de pais, denúncia de outros estudantes, entendeu? Pessoas reacionárias que denunciavam, que eram contra... qualquer coisa progressista, e até hoje está revivendo, reviveu isso recentemente... Então era muito difícil, mas assim... Por exemplo, a *Barbearia*, ele foi premiado com a *Barbearia* em primeiro lugar na arte dramática, não sei se você sabe, foi um concurso de literatura que teve em Goiás, que o Hugo participou. Então tinha a parte de... de teatro, tinha poesia, era teatro, poesia e conto, certo? Mas os jurados, esse concurso foi bloqueado pela Polícia Federal, então o concurso não pôde ser encerrado. Depois de tudo pronto, a Caixeco já tinha premiação, já tinha tudo, mas eles não deixaram nem dar a premiação e nem editar as obras. Até que ficou um tempo parado, foi na época do AI-5, foi aquela coisa muito rigorosa. Quando Aldair Aires entrou e criou a Superintendência de Cultura, o Aldair me chamou, porque eu era secretária, e falou assim, Tais, eu queria terminar aquele concurso da Caixego. Falei, acho que agora é um momento, talvez, oportuno, porque tinha havido não um embrandamento total, mas tinha um novo, o recrudescimento já tinha passado ... Aí começamos a agilizar isso. Falou assim, mas os jurados têm que ser de fora, porque era um concurso nacional, então não podia ter jurado só de Goiás, ainda mais Goiás, que é muito cheio de panelinhas e tal, não ia ser uma coisa, assim, confiável, menos aceitável depois, certo? Então, ele foi atrás dos melhores críticos de contos, de teatro e de poesia. Foi atrás dos melhores no Brasil. Quando saiu o nome no jornal dos jurados e tudo, aliás, antes disso, a polícia foi lá na

superintendência, estava presente, para saber quem seriam os jurados. Nós não tínhamos divulgado, porque não podia divulgar até então. Tinha que esperar quase na época da decisão para não haver nenhum candidato querendo fazer a sua peregrinação junto aos jurados. Quando eles viram, eles não queriam de jeito nenhum. O Aldair falou: eu não posso abrir mão dos jurados. E aí, uma parte da Justiça Federal funcionava naquele prédio ali da Goiás, com a 2. Tem um prédio, um esqueleto lá hoje, ele nunca foi acabado, aquele prédio, totalmente. Então, a gente subia, nos últimos andares funcionava a Polícia Federal. Eu e o Aldair fomos várias vezes lá, até que conseguimos liberar. Era, sabe, era muito diálogo, era muita conversa, era muita fundamentação e... tinha que fazer justificativas e outras e tal, até que liberaram, conseguimos que ficassem esses jurados. Eram pessoas importantes da área, que eram consideradas, além de ser muito bem consideradas, eram confiáveis, vamos dizer assim, entre os artistas, entre a classe artística. E eles vieram, então, para fazer a... O julgamento foi aqui, o julgamento final. Eles leram todas as obras, cada um leu as obras todas e tal, o julgamento final foi aqui. E o último foi o premiado. Então, continuou a premiação do Hugo em primeiro lugar. A Marieta Teles foi uma das juradas de Goiás, na parte de teatro. E os outros dois eram de fora. Ela Léo Jusi, que era do Rio de Janeiro, do Teatro do Rio de Janeiro, e o outro, não esqueci o nome dele agora, era Marcos. É um de São Paulo. Era de São Paulo, e o Léo Jusi, que era do Rio e do Paraná. Então, eles não queriam... Ele falou assim, a única pessoa que pode ganhar o primeiro lugar desse aqui é o Hugo. E, na parte de contos, foi o... Então, dois goianos ganharam, por incrível que pareça, com os jurados todos de fora. E, na parte de contos, não, aí foi uma paulista que ganhou, sabe? Assim, fora suspeita, porque não tinha jeito. E eles fizeram a justificativa toda pra premiar cada um. E tínhamos, então, que editar essa obra. Tínhamos que conseguir o dinheiro para editar essa obra, era muito difícil você ver... Isso para editar uma obra, que era *A Barbearia ou Ratos no fim do corredor*. Imagina você para uma encenação, que eles iam, a Polícia Federal ia lá para assistir e qualquer coisa, se mudasse uma letrinha, uma palavra que eles achassem, às vezes, uma muito mais carregada, mais revolucionária, eles deixavam passar, e outra mais insignificante, eles cortavam. Enfim, foi editada a obra e depois veio a abertura, é... Aí foi facilitando, as coisas foram ficando fáceis.

[...]

Camila – Muito obrigada, Tais, foi ótimo.

[...]

Taís – Eu que agradeço, foi um prazer enorme.

6.5.3. Entrevista com Mauri de Castro[52]

Camila – entrevistadora
Mauri – entrevistado

[...] = Partes inaudíveis ou suprimidas pela entrevistadora
... = Pausas, silêncios e informações incompletas
Itálico = Título de peças teatrais

Camila – Então, boa tarde, hoje é 31 de agosto de 2023, eu sou a Camila Freitas, estudante de doutorado em artes cênicas na Unirio, e estou aqui com o Mauri de Castro para entrevistá-lo a respeito da sua história com o Teatro Exercício. Então, desde já, eu gostaria de agradecer, Mauri, a sua disponibilidade, sempre, não só hoje […] Então, eu queria iniciar essa conversa pedindo para você comentar um pouquinho sobre a sua trajetória artística como ator e sobre como foi o seu encontro com o Teatro Exercício na década de 1970.

Mauri – Tá bom. Eu vou pular os preâmbulos todos e vou para quando eu era jogador de futebol profissional, ponta esquerda, de um time profissional de Anápolis, e eu sempre declamava poesia, fazia coisas intuitivas no colégio, e o Sesc de Anápolis promoveu uma oficina de 15 dias com um ator bailarino argentino chamado Fred Garcia. E eu fui fazer a oficina, e nunca mais voltei para o centro de treinamento do campo de futebol. E aí, nessa oficina, eu já fui selecionado pra uma peça, que ia montar com o grupo, não com o diretor argentino, mas com o diretor lá do Sesc de teatro, que estava promovendo a oficina. Então, aí eu entrei nesse espetáculo, que era um teatro de rua... de rua não... O projeto chamava-se Teatro ao Encontro do Povo. Era em cima de carroceria de caminhão, nos bairros, nas praças. E eu me lembro que fazia um personagem chamado Judas, e era a época da ditadura, e eu era um cara que entregava os caras ... E, nisso, a plateia se revoltava, e eu levei pedrada na cara. em cima do caminhão. Eu quase ceguei esse olho... Então, porque eu fazia o vilão, o cara que ninguém queria. E com isso, aqui em Goiânia, estava acontecendo o seguinte... isso era em Anápolis. Em Goiânia, era o governo do Irapuan, e a primeira-dama era a Lúcia Vânia, e ela estava com um projeto de transformar, de reforma do Cine Goiânia para virar Teatro Goiânia ... Isso era em 1975. Então, o superintendente de cultura, que era Aldair Aires, era um ator, escritor, poeta, dramaturgo, enfim, ele era um homem de teatro, ele foi lá em Anápolis e assistiu à peça, e me convidou. Olha que louco. Primeira peça. Me convidou para fazer parte de uma equipe de 12 pessoas que iriam para Curitiba fazer um curso de um ano. Essa equipe era formada por dois atores e eu fui convidado para integrar os 12. Eu e Terezinha Fernandes, que era do elenco do Teatro Exercício. De Anápolis veio também Ilson Araújo, que era amigo lá da área, e mais um outro, João Paulo, os dois foram para a iluminação. O Hugo Zorzetti e o Ângelo, não me lembro o sobrenome dele, foi para a direção. Meire e Tarcísio foram para a dança. Enfim, foram dois para cada função, cenografia, iluminação, sonoplastia. E

[52] Mauri de Castro é ator e diretor de teatro. Possui vasta experiência com teatro, TV e cinema. Integrou o Teatro Exercício por dez anos, participando de peças como *A barricada*, *O prêmio*, *A barbearia*, *Êta Goiás* e outras. Essa entrevista foi realizada em Goiânia em 31 de agosto de 2023.

nós fomos para Curitiba, eu fiz o curso de arte dramática no Guairão ... fomos todos para o Teatro Guaíra, num convênio de governos, e essa turma ia assumir o Teatro Goiânia. Isso foi em 1976. E, aí, eu conheci essa turma indo para Curitiba, dentro do ônibus. E, por força das circunstâncias e da união, eu comecei a trabalhar com o Hugo. Eu não o conhecia e começamos a trabalhar. E eu me lembro que a primeira peça, fora, quando a gente voltou, é claro que a reforma estava atrasada (risos). É reforma pública. Então, eu me lembro que o Hugo escreveu a peça chamada *A barricada*. Foi nessa época que ele escreveu essa peça, e quem estava no elenco éramos eu, o Guti Fraga, que mais na frente vai para o Rio e forma o Nós do Morro, idealiza e constrói e está lá até hoje, na direção do Nós do Morro, no Vidigal. O Leo Jaime, que depois viraria roqueiro e tal, ele era o faz-tudo do grupo, ficava na portaria, enfim, ele era da turma do faz tudo. E... se não me engano, o próprio Hugo fazia o diretor da peça. Aí nós viajamos. O Hugo tinha uma Kombi que foi transformada em casa ... a gente puxava a barraca dela, tinha banheiro e enfim... a gente viajava para todo lugar. [...] A gente tinha uma temporada no Teatro Paiol de Curitiba. Então, o Hugo falou assim: "não, vamos de carro, de Kombi, e aí em toda cidade a gente vai parando e apresentando e ganhando dinheiro para pôr gasolina até chegar lá. Vai dar tempo". Nós saímos um mês antes, dois meses antes, sei lá. E aí, só que no meio da peça, de apresentação em cidade do interior, cidade pequena, o povo ia saindo, porque a peça era muito densa, falava da questão da arte no Brasil. O enredo da peça era um diretor que foi para o Rio de Janeiro, venceu na vida, segundo a rádio lá do interior. E aí vai um cantor e um ator do interior pedir ajuda para o cara, que tinha vencido. Chega lá, o cara tá na merda. E eles não têm pra onde ir, querem ficar na casa do cara. Só que o cara não quer deixar. E aí o Hugo, como não dava público, sabe, e ninguém queria saber daquela história, o Hugo escreveu uma sátira, utilizando o mesmo cenário (risos), chamava *As migrantes*, que era filha do prefeito, que foi para a cidade grande e venceu na vida como *gay*. E, aí, vai uma outra, e uma mucama, pedir ajuda para também poder badalar as noites cariocas. E chega lá, a bicha está na pior e não quer. Aí...o povo começou a ir e rir demais, gostava demais. E a gente morria de vergonha. O Hugo, então, quando terminava a peça, era uma... ele escreveu essa sátira debaixo de uma árvore com a máquina de datilografia. O pai dele tinha uma chácara perto de Anápolis. Aí nós fomos pra lá, ele escreveu essa sátira debaixo, não sei se era um pé de pequi, alguma coisa assim. E nós fomos, aí dava certo, mas só que a ressaca moral era muito grande. A gente era tudo universitário, revolucionário, porra, era ditadura. Mas era o que dava certo. E fomos, apresentamos no Teatro Paiol. A apresentação no Teatro Paiol foi uma triste... Porque era assim, chegou um momento em que ou a gente punha gasolina para acabar de chegar em Curitiba, ou a gente almoçava. Não tinha dinheiro para as duas coisas. Resolvemos pôr gasolina. Então, quando nós chegamos, é... lá no Teatro Paiol, a gente veio e chegou a hora da apresentação com fome, porque a gente tinha comido pão de manhã. E só tinha, parece-me, uma pessoa. Essa é a minha memória, talvez o Ilsinho tenha uma memória diferente, mas o que eu me lembro é que tinha uma pessoa. E aí o cara foi lá e era convite, a pessoa que tava na plateia. Aí o cara falou: vocês não vão apresentar. Aí "não, senta aí, nós vamos apresentar pra você". E apresentamos. E no final o cara aplaude de pé, eu acho que de pena, sei lá, e convidou a gente pra jantar. Ele falou assim, eu quero oferecer pra vocês um jantar aqui num restaurante perto enquanto eu converso com vocês. E aí ele conversou com o Hugo e fez uma reportagem. Só que o cara era o maior nome da crítica de Curitiba. E o jornal estava esperando a crítica dele para fechar. Então, ele fez e a gente comeu uma pizza e tal, a salvação. E eu sei que no outro dia saiu acho que meia página

ou uma página no jornal falando sobre o espetáculo e ele tinha amado. Então, nós lotamos, eu acho que nós fizemos duas sessões, sábado e domingo, por conta desse cara. Imagina se a gente não tivesse apresentado, Camila?

[...]
Aconteceu, inclusive, a temporada nossa da *Barricada* em Brasília, nós dormíamos no palco, o nosso cobertor eram as pernas e as cortinas do teatro, porque a gente não tinha onde pagar aluguel. E chegando... e voltando para a Goiânia, nós tínhamos uma apresentação no cinema lá de Caldas Novas. Fizemos a apresentação, só que a *Barricada* era proibida até, sei lá, 21 anos, porque tinha, na época, não sei, em época de censura. E eu sei que o Leo Jaime ficava na portaria e todo menino que pagava dois reais, um real, entrava. Então, chegou a hora de apresentar, o Hugo foi lá no espaço onde a gente estava trocando de roupa, que era um mini camarim, e falou "não podemos apresentar a peça". Tá cheio de menino, mas não podemos perder o dinheiro. Vamos improvisar uma comédia utilizando o mesmo enredo. Aí já não era mais *As migrantes*, porque também não podia, porque... Aí vamos improvisar. O enredo é o seguinte, vocês tentam ficar na casa do cara e o cara não deixa. Pronto. Até eu dar um sinal. Aí já não era mais o Hugo, era o Paulo Gonçalves. O Paulo Gonçalves escrevia para o Diário da Manhã o *Para-choque*. Ele era muito engraçado e tal. Então, nós tínhamos que improvisar uma comédia como *commedia dell'arte*. A gente só tinha o roteiro. O resto era tudo no improviso, até o Hugo dar um sinal para terminar. E, quando terminou, que acendeu o azul, estava lotado de turista, tudo em pé, porque os meninos ocuparam as cadeiras, E aí o Hugo subiu no palco e falou, olha, não é nada disso, agora o Léo Jaime vai tirar os meninos e a gente vai apresentar a peça verdadeira. Isso já era quase 11 horas da noite. E, aí, o Léo Jaime vai tirar esses meninos, mas a metade enfiava debaixo das poltronas, virou um bolo [...].

Camila – Me conta um pouquinho de como funcionavam essas relações de vocês com o Instituto Goiano de Teatro. Como vocês se organizavam ali?

Mauri – [...] Enfim, aí criou-se a Fundação Cultural, passamos por esses dois primeiros presidentes, Dona Belkiss e Luiz Fernando [...] a Fundação mudou para o Museu Zoroastro Artiaga, sob a gestão do Jacy Siqueira, e aí o Jacy criou o Instituto Goiano Teatro, e o Hugo levou eu, Ilsinho... E aí a gente foi para o Instituto. Eu saí do Teatro Goiânia e fomos para o Instituto. E lá desenvolvemos projetos demais. Por exemplo, éramos cinco funcionários. A gente, cada um, pegou cinco colégios dentro de um projeto chamado O Teatro Vai à Escola, que era de formação de grupos nas escolas. Então, cada um montava cinco grupos, dirigia as peças e um determinado dia do ano a gente fazia como o teatro grego, que era apresentação no Teatro Goiânia desde as sete horas da manhã até dez horas da noite. Em todos os colégios, eram 25 espetáculos, peças curtas, mas... e gente entrando. Era muito incrível. Esses grupos, eles faziam... circulavam pelos outros colégios que tinham. E era uma efervescência, era muito interessante. Esse era um dos projetos. O outro projeto era o Tablado Móvel, que eram apresentações, à tardezinha, lá na frente do museu, punha o tablado, colocava cem cadeiras e o povo saía do serviço e sentava, e a gente apresentava, sabe... sempre lotado. [...] E a Terça Popular, que foi talvez o projeto mais significativo para a apresentação de todos os grupos. A gente segurava a onda da pauta, porque nós tínhamos quatro, cinco peças no repertório. Dentro desse repertório ainda tinha o Teatro Universitário, o grupo que o Hugo criou e que eu fazia parte também, que montamos Racine, montamos Molière. Então, juntando tudo, eu estava

em cinco peças ao mesmo tempo, apresentando toda semana cinco. Eu me formei como ator aí. É aí que eu descobri que ator se forma em cena, apresentando para público.

Camila – Na prática.

Mauri – Na prática, porque aí é que você vai dominando o espaço cênico. É aí que você vai dominando a sua interpretação. E a gente fazia drama, fazia comédia. Para a Terça Popular era sempre comédia, porque era um projeto de formação de plateia e a gente distribuía... a gente começou a cobrar ingressos simbólicos, depois a gente passou a distribuir convites. Então, era muito interessante, por exemplo, a terça que vem vai ser para os comerciários, a gente distribuía ingressos, mil, mil e quinhentos ingressos, porque sabia que não ia todo mundo, até dois mil ingressos. Eu me lembro que a grande decepção nossa foi com universitários, porque a terça que nós escolhemos para os universitários, nós distribuímos, acho que uns 1.500, foram 70. Foi o dia que o teatro ficou vazio. Quando nós fizemos a terça popular para o pessoal da limpeza urbana, tinha gente sentada no palco, de tanta... 90% dos ingressos que a gente distribuiu, o pessoal foi.

[...]

Camila – Você mencionou que vocês eram também pagos pela Secretaria de Educação e Cultura, como que era?

Mauri – Aí, a partir daí, que nós fomos para o Instituto Goiano de Teatro, aí sim, nós fomos, nós éramos pagos para fazer teatro.

Camila – O que é muito interessante de pensar, não é, Mauri? porque foi uma época em que o grupo produziu muito também justamente por conta de terem um local, que é uma carência muito grande da gente ainda, um salário, um grupo fixo que estava ali pensando em projetos muito específicos para Goiânia também, de formação de plateia, Mas eu fico pensando, e aí, assim, como pesquisadora, como artista também, que fico me colocando nesse lugar, eu fico pensando no que isso causava de repente nos outros grupos. Gerava algum tipo de conflito?

Mauri – Olha, gerava. Gerava. O Teatro Exercício era sempre tido, todo mundo era amigo, mas quando a gente ia embora, os comentários eram assim: o Teatro Exercício é um grupo de elite, o Teatro Exercício é um grupo que não se mistura, o Teatro Exercício é um grupo esnobe. Por quê? Nós tínhamos um professor de literatura como líder e que não admitia que a gente falasse gíria. A gíria não fazia parte do Teatro Exercício. E nós estudávamos muito. E o Hugo cobrava conhecimento. Então, e outra, nós trabalhávamos 18 horas por dia, incluindo sábado, domingo e feriado... Que a gente produzia muito. Então, não tínhamos tempo pra ir pra boteco. ... essa época em que todo mundo vivia, passava a noite no boteco, a gente não passava, porque a gente, a noite do boteco, a gente tava ensaiando, de madrugada. Às vezes, a gente dormia no Museu Zoroastro Artiaga, porque a gente ensaiava até cansar, até não dar conta mais, sabe? Então, a gente tinha cinco peças no repertório, e sempre montando uma peça nova, porque você tinha que ter uma novidade a cada dois, três meses, para ter público, porque o público, é o que o Hugo sempre falava, grupo goiano não tem público, tem testemunha. Ou freguesia. Então, cada grupo tinha a sua freguesia. E quando fazia no Teatro Goiânia, a freguesia lotava um dia só. Depois não tinha mais ninguém para ver. Entendeu? Então você tinha que criar a

possibilidade. Então a gente tinha que ter um repertório, uma peça nova a cada dois meses, três meses. Então, a gente trabalhava pra caramba, a gente não tinha tempo de atualizar na gíria da moçada. E outra, a gente, o Hugo, não aceitava que a gente se vestisse como... desleixadamente, entendeu? Porque, para ele, a profissão do ator é uma profissão que você tem que dignificá-la, como um advogado dignifica, como um... sabe? Então, a gente foi criado dentro dessa estrutura, O nosso líder era assim, e a gente seguia, e a gente trabalhava pra caramba, não tínhamos tempo de ir pra barzinho. E isso criava... além do conforto que nós tínhamos no final do mês, que era receber o salário.

Camila – Mas eu imagino que também tenha sido uma experiência de driblar o próprio sistema, porque as comédias que vocês apresentavam eram muito críticas ao próprio sistema. Então, estar dentro do sistema, lidando com esses dois polos, sendo um grupo oficial do estado, talvez não seja esse o nome, mas sendo um grupo que está ali subvencionado pelo estado, lidando com os outros grupos de teatro amador, mas produzindo críticas ao próprio estado... É complexo pensar nessa história, e muito interessante, aliás.

Mauri – Para você ter uma ideia, derrubamos, no Teatro Goiânia, numa apresentação, o presidente da Fundação de Cultura. Nós fizemos uma peça onde a gente colocava ele como personagem e a chefe de gabinete dele, que era namorada dele, e nós botamos eles em cena, chamamos a imprensa e apresentamos uma peça acabando com a administração da fundação onde nós éramos funcionários. Depois eu te conto o nome, não sei se você já sabe. Aqui eu não quero deixar registrado por uma questão ética, sabe? E essa pessoa que era muito conceituada na cidade, virou inimigo nosso. Virou inimigo mesmo, porque eu não queria fazer isso, porque era uma ridicularização pública. Mas eu tinha que fazer porque eu era funcionário e o Hugo me exigiu. Eu podia não ter feito. Depois a gente foi repensar o que é que nós fizemos, como é que nós ridicularizamos publicamente uma pessoa, mas o Hugo era muito político, todos nós éramos, assim como a gente criticava a censura, o governo federal, a gente criticava o nosso chefe imediato, publicamente. Tinha brigas, eu não participava disso porque eu não gostava, mas eu me lembro que tinha brigas na imprensa João Bennio vs. Hugo, Marcos Fayad vs. Hugo Zorzetti. Isso ia para a imprensa, e a imprensa se deliciava...

[...]

Camila – Você participou de, no mínimo, três peças emblemáticas na história do grupo. Estou falando de três, mas você pode falar de outras. *A barricada* foi a primeira peça que você participou, e aí teve o *Prêmio* e *Êta Goiás*.

Mauri – Por coincidência, as três dramaturgias dele.

Camila – Isso. E são peças que estão situadas também em momentos diferentes da história do grupo. Eu queria saber se você tem lembrança de como eram as montagens das peças. O Hugo sempre escrevia e dirigia, ou vocês faziam em uma direção um pouco mais coletiva, ou, enfim, cada um assumia ali a responsabilidade por alguma área da encenação? Como é que funcionava? Como é que vocês montavam os espetáculos?

Mauri – Não, era muito específico. Ainda não tinha entrado a ideia do ator como criador

[...] Com o Hugo era assim... Na fala tal, ele fazia e a gente repetia. Porque nós tínhamos data para estrear e a data era assim. Por exemplo, *A barbearia*... hoje é quarta, então hoje nós vamos montar o texto, vamos decorar o texto, que amanhã eu dirijo, sexta a gente passa ensaio geral... não, era terça, terça a gente decora o texto, quarta eu dirijo, quinta a gente passa geral, sexta estreia. A gente montou *A barbearia* em três dias. Então, ele falava a fala e fazia o movimento, e nós repetíamos. E, aí, é claro que a nossa função era preencher isso com a estrutura e a criação do personagem. Mas toda a coreografia, todo o movimento de sentar, levantar, andar, era feito pelo diretor. Então, por isso, eram muito rápidas as nossas montagens. E a gente aprendeu a decorar muito rápido. E depois de um certo tempo o Hugo já escrevia para os atores. Então, ficava fácil. Nós não tínhamos quase que nem criar personagens. O texto que ele escrevia para mim já era pensando em mim no personagem. Então o Hugo olhava, a gente sabia o que ele queria. Então era muito rápido, por isso a gente tinha uma peça a cada dois meses. Primeiro, porque a gente tinha 24 horas por dia pra isso. A gente não fazia mais nada, a não ser teatro. Segundo, que ele já conhecia as limitações e as deficiências e a competência... e ele escrevia para os atores.

[...]

Camila – [...] Você permaneceu no grupo por quanto tempo?

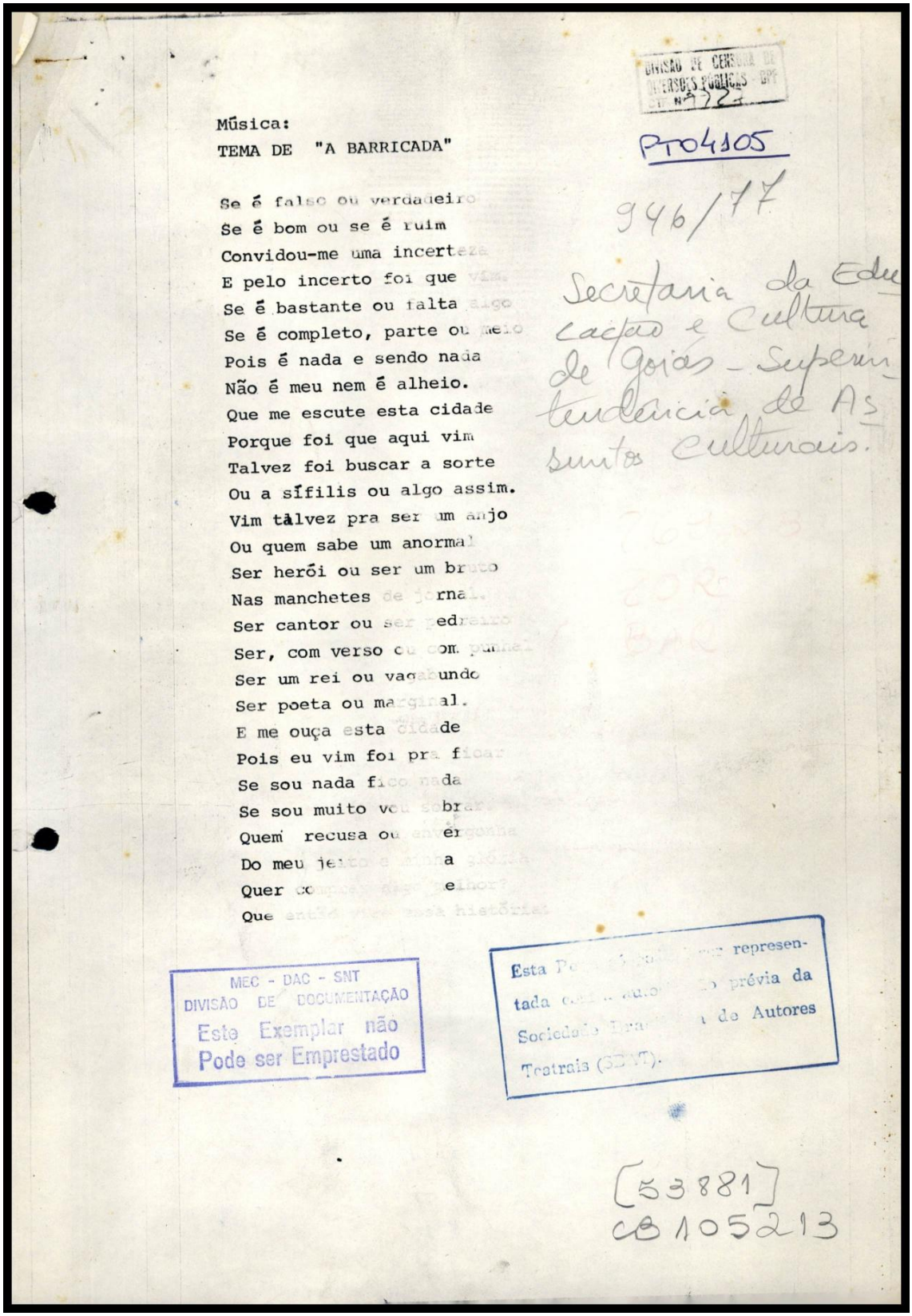
Mauri – Dez anos. Eu trabalhei com o Hugo de 76, que foi Teatro Guaíra, até 86. Depois eu deixei, formei um grupo de teatro infantil-juvenil, trabalho com escola, e aí já chegou o Martim Cererê. Aí, quando, em 92, em 91, eu estava no Martim Cererê, criei um projeto chamado Literatura em Cena, e aí montei os principais movimentos da literatura brasileira. E dentro de um, eu criei a dupla Vira e Mexe, de humor, e aí nós fizemos aquelas paródias, ficamos um direto assim... Dez dias depois que a gente lançou o *Me Arde Oi*, aquela paródia do cigarro, o Chico Anísio viu e contratou, levou a gente para a escolinha. Ficamos um ano com ele. Aí, a gente foi... ficamos um ano na Globo, ficamos quatro meses com o Gugu, lá no SBT, Domingo Legal, aí o Carlos Alberto arrastou a gente para a Praça Nossa, ficamos um ano e meio na Praça Nossa, e aí eu saí porque a Globo me escalou o *Rei do Gado*. Aí, comecei a fazer muito cinema, meu primeiro filme foi com Glória Pires, que era o primeiro filme dela também, *Índia, a Filha do Sol*, do Fábio Barreto. [...] o mocinho do Índia era o Nuno Leal Maia, quarenta anos depois, agora, no ano passado, eu fiz um filme com o Nuno Leal Maia, sabe? E a gente se encontrou, puxa vida, aí nós fomos relembrar esse filme. Ainda tem uma cena com a atriz na Itália e deve ser lançado em 25, por aí. Enfim, aí eu comecei a fazer muito filme. Fiz 12 longas-metragens, participei de 12 longas, três séries para a TV.

[...]

Camila – Está certo, Mauri, só tenho que te agradecer mesmo pela disponibilidade, por compartilhar essas histórias comigo.

6.6. Peças teatrais

6.6.1. *A barricada* (1977). Acervo Funarte/Centro de Documentação e Pesquisa (RJ)



Música:
TEMA DE "A BARRICADA"

Se é falso ou verdadeiro
Se é bom ou se é ruim
Convidou-me uma incerteza
E pelo incerto foi que vim.
Se é bastante ou falta algo
Se é completo, parte ou meio
Pois é nada e sendo nada
Não é meu nem é alheio.
Que me escute esta cidade
Porque foi que aqui vim
Talvez foi buscar a sorte
Ou a sífilis ou algo assim.
Vim talvez pra ser um anjo
Ou quem sabe um anormal
Ser herói ou ser um bruto
Nas manchetes de jornal.
Ser cantor ou ser pedreiro
Ser, com verso ou com punho
Ser um rei ou vagabundo
Ser poeta ou marginal.
E me ouça esta cidade
Pois eu vim foi pra ficar
Se sou nada fico nada
Se sou muito vou sobrar
Quem recusa ou envergonha
Do meu jeito e minha sina
Quer comigo algo melhor?
Que entre nessa história!

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
Nº 372

PT04105

946/77

Secretaria da Educação e Cultura de Goiás - Superintendência de Assuntos Culturais.

MEC - DAC - SNT
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO
Este Exemplar não Pode ser Emprestado

Esta Peça não pode ser representada sem autorização prévia da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT).

[53881]
CB105213

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 972

" A BARRICADA "

peça em I ato de III movimentos

de Hugo E. M. Zorzetti

MEC - DAC - SNT
DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO
Este Exemplar não
Pode ser Emprestado

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 7727

Um quarto pobre . Uma cama , um guarda roupa . Junto das paredes , papeis . Montes de papéis . U'a mesinha , u'a máquina de datilo - grafar e novamente , papeis , pilha deles . Desleixo .

Personagens :

Jordão - Escritor

Gutschalk - Ator

Mauri - Cantor.

São Paulo ou Rio de Janeiro : 1977

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 1267

a barricada 1/

I MOVIMENTO

Gut - Oi de casa ! Oi de casa ! (A porta se abre, Gut põe a cabeça prá dentro do quarto) Oi de casa !
Mauri - (Chegando até a porta. Ambos trazem uma pequena mala) Tem cara de ser aqui não, Gut !
Gut - É o número que a mulher disse.
Mauri - Num tem jeito de ser não ! O Jordão morando aqui?!
Gut - Pode ser o lugar onde ele escreve. Esses caras tem mania ' de escolher lugares isolados.
Mauri - Sei nao, Sei nao!
Gut - Oi de casa! Jordão!
Mauri - Tem ninguém...
Gut - D ve ter saído prá voltar logo, deixou a porta só no trinco. (entra e descansa a mala no centro do quarto) Oi de casa!
Mauri - (Para Gut que vai andando pelo quarto) Pera aí, Gut, e se nao for a casa dele?
Gut - Tenho quase certeza que é! Olha o tantão de coisa escrita aí. A máquina...isso só pode ser coisa de escritor. Venha, pode entrar' por minha conta, aposto que é do Jordão.!
Mauri -(Titubeante) Sei não, a gente pode dar com os burros nágua! Entra tímido) Que tem muito papel, tem mesmo!
Gut - Tá na cara que é dele.
Mauri - Tomara !
Gut - É sim, pode ficar sossegado.
Mauroi - Então eu posso ir entregar a encomenda do "seu Miguel"?
Gut - Poxa, é mesmo, a merda da encomenda! você tanmbém vai só ' arranjar encrenca, nao é? Tinha que pegar uma encomenda prá trazer, tinha? Como é , vai dar lá no endereço?
Mauri - De taxi, não sei andar nessa cidade! E ele me deu dinhei - ro pro taxi!
Gut - Cinquenta cruzeiros!
Mauri - Dizem que taxi aqui é baratinho .
Gut - Mas em compensaçao é tudo desgraçado de longe. Pode tá do' outro lado da cidadem quem sabe? E cinquenta contos vai dar prá ir?
Mauri - Deve dar, né Gut, deve dar senao ele me dava mais.
Gut - Então vai, né.
Mauri - Pode não dar pra voltar.
Gut - Aí você pede carona, vem de ônibus. Tem ônibus aí pra tudo que é lado. Você tem o endereço daqui. Eu acho que podia deixar pra ir amanha que vai estar mais familiarizado.
Mauri - Deus me livre, já estou doido pra me livrar desse abacaxi. e amanhã o Jordão pode querer apresentar a gente pra alguém. Aí vai ficando e nao entrego o troço dos outros.
Gut - Entao vai, ora!
Mauri - (Saindo e voltando) Mas se não for aqui?
Gut - É aqui sim, não está vendo?
Mauri - (Olhando em redor) Que é casa de escritor tá na cara, né?
Gut - Vê se não demora, quero que você cante pra ele ver.
Mauri - Será que ele vai gostar?
Gut - Mas é claro que vai, eu conheço o Jordão!
Mauri - (Saindo) Um pé lá e outro cá!
Gut - (Indo até a porta) Vê se não dá na cara que é do interior, senão o taxi te arranca o couro! (Gut volta para dentro do quarto, mexe nas coisas como se fossem suas. Nisto entra Jordão que pára assustado ao pé da porta)
Jordao - O que que o senhor quer, moço?
Gut - (Assustado) Jordão?
Jordão - O que que há, hem? Tá procurando alguma coisa?
Gut - Não tá me conhecendo?
Jordão - O que que foi, camarada? Que que perdeu aqui?
Gut - Poxa, Jordão, será que eu fiquei tao diferente assim?
Jordão - Muito bem, meu chapa, corta essa, tá certo? Comigo não vai pegar não, conheço essa manha não é de hoje!

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 7727

a barricada 2/

Gut - (Começa a se embaraçar) Que que é isso, Jordão? Você não tá me reconhecendo mesmo!-
Jordão - Que reconhecendo coisa nenhuma, moleque! Te peguei no flagra, não foi?
Gut - Me pegou no quê, Jordão? Olha pra mim,cara, olha bem pra mim. (Gut ameaça caminhar para Jordão)
Jordão - (Correndo pra porta) Fique aí... fique aí onde você está. Não dê mais nenhum passo, entendeu? Se não eu abro a boca e juro que te pegam antes de dobrar o corredor. Vai ficar aí, tá me entendendo, vai ficar aí no lugarzinho onde está até devolver minhas coisas, certo?
Gut - O que é que você está pensando de mim, Jordão?
Jordão - E vamos deixar de manha que comigo não vai dar certo não. Tenho um mundo de tempo dessa cidade, camarada, e conheço bem os macetes das malandragens, entende? Se você devolver minhas coisas eu deixo você ir. Mas se bolir com um dedinho eu saio esguelando no corredor. E esse pedaço tá sobrando de milico. Isso se eu não resolver por a mão em você. Se você pensa que vai ser mole por eu estar desarmado, tá enganado mesmo! Eu estou avisando que não é pra te machucar. Eu não gosto de machucar... a gente é proibido de brigar, manja? Manja o karatê, manja? Pois é isso... antes que você ponha a mão no bolso eu já te voei na cara. /- Não se mexe, pelo amor de Deus! Te deixo ir se você devolver minhas coisas... nem me queixo, tá legal assim? Nem me queixo. Mas se você bolir aí eu não me responsabilizo!
Gut - (Boqueaberto) Jordão, esse não é você não, homem! Você tá morrendo de medo de mim? De mim? Jordão, cara, o que foi que te fizeram / nessa cidade?
Jordão - Não adianta, eu não disse? Não adianta esses truques idiotas - pra me pegar que não me pegam não ! Estou cansado destes golpes, certo? Já tentaram comigo muitas vezes e nunca sairam bem.
Gut - Você tá maluco, Jordão?
Jordão - E a mala, que que tem na mala?
Gut - Coisas minhas, só coisas minhas!
Jordão - Coisas suas, não é? Acha que sou besta, é? '
Gut - (Caminhando pra mala) Eu mostro pra você...
Jordão - Fique lá, eu disse que era pra ficar lá, você está se arriscando. Se você... eu não me responsabilizo, eu não me responsabilizo. (Gut pega a mala e põe em cima da cama) Moço, se você tocar nessa mala vai / se dar muito mal.
Gut - É uma palhaçada essa, Jordão! (Abre a mala) São coisas minhas!
Jordão - Eu falei que era pra deixar essa mala, mocinho, de você puxar o berro de debaixo da roupa, eu já te [illegible] Tou te dando / uma chance, só estou te dando uma chance. Você é [illegible] novo... outro depois te acerta, eu não quero sangue em minhas [illegible], entende? Esse negócio de karatê é muito perigoso, a gente pode matar uma pessoa num ' golpe só...
Gut - (vai puxando peça por peça da mala) Veja aqui Jordão! Só coisas minhas, tá vendo? Calças minhas, camisas, coisas que eu trouxe de lá!
Jordão - (Traumatizado) Então atira! vamos, atira! Quer matar, quer fazer mais um buraco , não quer? Atira, vamos. Não fique demorando não. ' É prá atirar,atire! Atire seu filho da puta, atire! CORTE
Gut - Você quer deixar de besteira, Jordão? Você que deixar de fazer isso comigo? Quem é que vai atirar em você, cara? Eu por acaso viajei ' esse tanto prá dar um tiro em você ? Você quer parar com isso e me escutar um pouco ? Você tá maluco, Jordão! Maluco de jogar pedra, nomem ! ' Olhe prá mim, cara, olhe prá mim. Sou eu, o G[illegible]. O Gotschalk, se lembra? Eu fiz o João Grilo, da Compadecida, lembra? No segundo festival ' de Teatro Amador. Lá na Escola Paroquial. Você foi do juri que julgou ' as peças. Foi você, o Padre Miguel, o Professor Onofre e aquela dona do piano , como que ela chama? A dona da escola de música . A gente tirou ' o primeiro lugar com "a compadecida" , lembra agora? Foi aí que a gente se conheceu. Eu te conhecia só de nome. Fui no lançamento do seu livro! Você me chamou prá tomar aquela cerveja depois do resultado . A gente

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF

a barricada 3/

ficou lá naquela mesinha do canto e você disse aquilo [illegible] mim. Você disse que eu era uma grande revelaçao . Disse só que eu precisava melhorar a dicçao . Voce só não gostou da minha dicçao...tava tropeçando muito"! Disse que era prá eu continuar que eu era bom. voce disse que eu era um ator nato. Me mandou continuar firme que um dia... Se lembra de mim agora?

Jordão - (sentando) Você então é lá de...

Gut - Isso cara, lá da terrinha! Sou de lá. Se lembrou agora? Lembrou, não lembrou? Pois é isso mesmo , Jordão ! Puxa, demorou tanto pra lembrar...você tá velho, cara! Mas eu entendo , muito trabalho, tua profissao. não é mole mesmo! Mexe com os miolos! Pois é iss o aí! Pensei que nunca ia se lembrar! Pois se lembrou! Foi no segundo festival , no primeiro...voce também foi juri no primeiro...mas no primeiro eu só tava de ponto . Ih, eu nem sonhava de um dia fazer um papel. Pintava nos ensaios só pra "inzonar" , sabe, a turma sempre quis me dar uma ponta mas eu me cagava de medo. Um dia...de uma hora pra outra eu estava fazendo o Joao Grilo. Eu disse pro Palito...ah, segura essa Jordao voce vai cair duro : O Palito deixou o teatro ...mas depois te conto ! Como eu ia dizendo, eu falei pra ele: se não tiver dando conta cara, pode me tirar! Poxa, nem sonhava Jordao que o Teatro era o meu negócio . Eu sentia uma atraçao desgraçada, entende? Uma coisa que me arrastava pros ensaios...sem ao menos ter um papel! Mexia, às vezes na luz ou ficava soprando fala prá eles...mas dentro de mim um troço esquisito! uma dor fina por não estar participando...entao veio a compadecida" - vira e mexe sobrou o Joao Grilo pra mim. Daí você sabe... ah, eu depois que o você saiu, fiz "a noite de vidro"! Lembra?

Jordão - Me lembro de que, moço?

Gut - A peça do Palito, ora! do Jorginho Palito! você mexeu nela, deu as coordenadas prá ele! tá lembrado?

Jordão - Hum!

Gut - Era desforme mesmo!

Jordão - O Que?

Gut - O Falhares...eu fiz o Falhares, sabe? antes de você meter a mão na peça o Falhares era um trpço , não tinha beira da gente chegar nele. Fiquei mais de semana fazendo laboratório. Nem o Jorjinho sabia que que fazer do Falhares. Tava uma coisa sem sentido dentro da peça! Depois que voce modificou a estrutura dele, começou a dar pé. Foi um personagem que me realizou como ator. Pode ser que eu um dia sinta mais por outro personagem ...quem sabe, heim, a carreira começa agora Ah! eu lhe disse a nova do Palito, não disse ? Pois é, cara, pasme ! O Palito abandonou o teatro . Eu estava imaginando que ia dar nisso logo que ele começou a dar em cima da Paula Steves. Não disse nada pra ninguém ,não, mas bem cá dentro de mim eu previ tudo . O velho Steves nao ia admitir, se ele comprometesse com a Paula, que ele continuasse com o Teatro . A porra do velho odeia teatro. É um dos que punha fogo no salão Paroquial, se pudesse . Pois foi o que aconteceu! Começou a desfilar com a Paula e nada de ensaio . O pessoal naquela! Dois meses e a gente no primeiro quadro, um saco! todo mundo pondo a mão na marçaçao ! Aí a gente abordou ele, poxa , qual é? Aí , puxa, Jordao , só você vendo ele . engasgou o homem , enchеu os olhos de água, a gente via que tava tirando areia da guela...daí disse que ia deixar o palco . Nem deu tempo da gente dar uma prensa nele ... Nunca mais... Agora tá lá, casado com a Paula Steves, Gerente do Comércio e Indústria...de terno, cabelo em cima da orelha, nuca suada, naquele papo de caderneta de poupança. Se perdeu o Palito, Jordao! Quando eu resolvi procurar voce ele me pediu pra trazer isso. (Traz um maço de papéis)

Jordão - E que porra é essa?

Gut - " A Máquina de Osso "

Jordão - E daí ?

Gut - É a última peça dele...pediu prá você dar pro pessoal aí... se alguém quiser montar...Dá pena, Jordao ! A gente olha pra ele e vê logo que não é nada daquilo. Aquela gravata no pescoço do Palito, Jordão, tão falsa como...Nem passa por perto da escola. Disse prá Paula que se passar vai dar uma vontade de correr pro ensaio e mandar tudo prás picas, banco, ela e tudo! Tem teatro vibrando dentro dele ainda!

a. barricada 4/

CORTE

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CIF Nº 7 12 7

Tem um imenso palco no coração daquele homem! Tem dentro das veias dele, eu tenho certeza, aquele sangue de ator, aquela sede de pal - mas, aquela desgraçada vontade de dizer um texto gostoso debaixo das luzes! E ele tá matando tudo isso na porra do banco, Jordão ! Ele não vai ser nunca um homem de banco ! Ele é um artista ! Ele já sentiu o que é um palco numa noite de estréia...Aquele povo todo ali vendo a gente criando o personagem , ouvindo a gente falar as falas com aquela força filha da mãe que sai sei lá de onde. Ele já bebeu da cachaça e nunca mais vai se contentar com coisa alguma que não seja teatro . E quem é que se contenta , heim, Jordão? Quem é que se contenta com a miserável vida de um cara de banco se tem dentro de si o sangue de ator fervendo no coração? Quem, heim? Desa pareceu. Você deu uma de difícil pra gente de lá, heim? Só nos jor- nais...só nas colunas de jornais...

Jordão - Que jornal?

Gut - Sua mãe pensava que você tinha mudado. Não respondia as cartas da velha, cara, ela se desesperou com você, mais de cinco anos !

Jordão - Minha mãe? Você conheceu minha mãe?

Gut - Se conheci, cara, mas que besteira! eu não saia da casa de la. Ela emprestou o pátio pra gente ensaiar" a noite de vidro " ! A gente só não ensaiava o dia que a Centrais Elétricas colocava to - dos os carros lá no pátio. Ela aluga o pátio pra centrais por os car ros . Mas eles viajam muito e sempre sobra espaço. A gente pôs uma lâmpada de quinhentas velas e ...mas o grupo pagava o talão de luz, é claro ! Poxa se eu conheci sua mãe, tá na carta dela, ela diz em q quase todas de mim...ah, por falar em carta , tem uma dela pra vo cê, só que tá com o Mauri.

Jordão - Com quem?

Gut - Com o Mauri, ele foi levar uma encomenda de uma pessoa de lá. O cara deu dinheiro pra ele pagar o taxi, mas logo ele volta.

Jordão - E qual é a desse Mauri ?

Gut - Não é do seu tempo não . Veio de uma cidade vizinha: Goia- beiras, conhece?

Jordão - É de teatro também ?

Gut - Não,ele canta. E canta à beça ! Vai tentar a sorte também. Tem mais de cinco prêmios em festivais por aí. Lá no interior ele não perde um. Faz música e letra. E ele é muito bom, Jordão, você vai ver...quando ele chegar eu peço pra cantar uma composição dele pra você ver! Ele trouxe violão e tudo.

Jordão - Vem contratado por quem ?

Gut - Contratado? Coitado do Mauri ! No peito e na raça,! cara, vem no peito e na raça! É a prmeira vez que poe os pés em cidade grande . Eu não, eu já tive em Belo Horizonte...é menor que esta á aqui mas já tá de poluição até a tampa. Eu disse pro Mauri a loucura que era. Tem cantor vazando pelo ladrão, por aí. A barra dele é bem mais pesada. No teatro sempre sobra uma pontinha e dá pra gente se agarrar mas na música a concorrencia é bem mais " barra ", não é ? Mas ele vai"pegar " bem, eu tenho certeza. Não digo logo de cara Ele não estpa pensando em início gravar um disco , é claro , mas pelo menos uma boquinha num programa de TV, né ?

Jordão - E É?

Gut - (Não cabendo de emoção) Poxa, Jordão, é você mesmo, não é ? Eu nem acredito nisso , parece um sonho. Tem hora que eu penso que vou acordar a qualquer momento e pronto: Tou eu lá na terrinha fazendo teatro praquela gente besta. Aquilo ali tá morto, Jordão, . Depois que você saiu aquilo morreu de arte . Era você que dava for- ça naquilo . Até o Padre Miguel ficou borocochô. Não dava mais pra gente fazer teatro ali, não. Meia dúzia prestigiando , só. Uma care tice daquelas do século passado . Tem mãe de menina que reza pra po lícia prender a gente. Nos ensaios chove de dedo duro, a gente tem medo de fumar um holliwood e ir preso por tóxico. E depois a falta de cultura daquele povo. Tanto faz a gente se matar pra encarnar um Falhares como fazer um esquete desses de televisão que é a mesma coisa. (Alegria) Agora estou aqui. Vinha olhando a cidade da jane la do ônibus. Puxa, só pra entrar na cidade é outra viagem...é um mundo de trem. E eu estou aqui , parece sonho mesmo.

a barricada 5/

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 7727

Jordão - Me escuta um pouquinho, moço ?
Gut - Claro Jordão...falei demais, não é ? Mas eu se ficar calado explodo. Tem um mundo de coisas supitando dentro de mim, parece um sonrisal gigante, deste tamanho , borbolhando na minha barriga.
Jordão - Tá legal , mas me deixa entender mesmo isso tudo, certo? Eu pergunto e você responde, tá ? Simplesmente responde, t' sem as ' nostalgias da " terrinha " , correto?
Gut - tá legal.
Jordão - Bem, vamos começar pelo meio: Você está esperando um cara ' aqui não está ?
Gut - O Mauri.
Jordão - Certo, Certo, o Mauri, certo. Muito bem, se é que eu entendi coisa com coisa, esse Mauri veio com voce pra tentar a vida artística nessa cidade, acertei?
Gut - Claro.
Jordão - Muito bom, muito bom...e veio você pra fazer a mesmíssima ' coisa, confere ?
Gut - Só que ele na música e...
Jordão - (cortando) E voce no teatro, sei, sei. Estou entendendo , acho que estou entendendo...
Gut - O que estava na carta.
Jordão - Ah! a carta, vamos a carta...
Gut - (vai até a porta) Está demorando demais. Disse que vinha de taxi, os taxis conhecem isso aqui, não conhecem ?
Jordão - Com certeza que sim...quanto a carta que você mencionou...
Gut - Deve estar chegando por aí...
Jordão - Bem, ele chega , me entrega a carta, é claro...e depois?
Gut - Depois o que ?
Jordão - Depois de me entregar a carta,o que vão fazer depois?
Gut - Puxa, cara, você pode falar isso melhor que a gente. Depois eu acho que vem a luta. Você parece que está preocupado com a' gente, cara, pode ficar sossegado que a gente veio bem conciente ' das coisas.
Jordão - Eu preocupado com vocês ? Por que eu iria me preocupar com voces ?
Gut - (Inocentemente) Puxa, obrigado, Jordão .
Jordão - Não tem de que menino, não tem mesmo.
Gut - (Novamente numa euforia enorme) Cara do céu, diz prá mim' que não estou sonhando, diga.
Jordão - Um de nós está, acho que sou eu.
Gut - Também contente ?
Jordão - Contente ? De que ? Por que ?
Gut - Morar aqui sozinho deve ser uma agonia, não é ?
Jordão - Se engana, tá muito bom como está.
Gut - Duvido. Mas pode deixar que o violão d o Mauri vai dar um toque mágico n isso.
Jordão - Ei, espere aí, moço.
Gut - (pega a roupa em cima da cama e vai colocá-la no guarda-roupa) Voce pode por el e perto da janela pro som não perturbar ninguém.
Jordão - O que você está fazendo ?
Gut - Pendurando a roupa, tem peça úmida que não deu tempo pra xugar, tá até fedendo mofo.
Jordão - Espere aí, moço tá havendo um enganozinho aqui.
Gut - Que engano, Jordão ?
Jordão - Vamos abrir o jogo, certo ? Esta situação está real demais' pra gente ficar brincando de metáforas, não é isso ? me diga uma coisa: Você veio pra ficar aqui em minha casa, foi isso ? E trouxe um ' amigo cantor com voce, é isso, é, me diga, é isso ?
Gut - Como tá na carta, do jeitinho que combinamos em carta !
Jordão - E que porra de carta é essa, voce quer ser claro ?
Gut - Então não era pra ele vir, é ? Então voce não queria que ' ele viesse também ? Poxa, Jordão, por que ? Tá tudo legal, tudo legal mesmo...um canto aí,..qualquer canto aí, ele não ia se importar' de dormir no chão. Se não tem cama, não tem colchão, tudo bem.

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CIF Nº 7727

Ele é gente nossa. Na música ou no teatro, qual é ? Que diferença faz tudo é uma coisa só e tá tudo na mesma merda, não tá ? Ele estava jogado lá no interior! Você tá pensando que é filhinho de papai que deu na cabeça de curtir uma de artista ? Coitado do Mauri... você pensando isso dele. Tava era jogado lá, ganhando vinte cruzeiros por noite pra cantar na zona. E, música de zona, conhece? Guaraneas, boleros! música mexicana daquelas de por o cara pra perder o fôlego e dar gritinhos. E você vai ficar com o samba que ele toca. Quando ele bate um samba os dedos do homem somem nas cordas. Samba que ele mesmo fez letra e tudo.Ele põe qualquer um de boca aberta. Se ele não tivesse valor eu não traria ele pra cá, traria ? Eu despistava ele na primeira conversa. Mas o caso é que ele está desperdiçado lá. Ia acabar como aqueles caras que tinha por lá: O Waldomiro, se lembra? Que tocava piston nas boates da zona. Morreu de troço no fígado de tanto beber. O fim dele ia ser esse mesmo. Mas é que o cara não aguentava mais. Muitas vezes enchia a cara pra esquecer a vergonha. Dormindo de dia nos quartos das putas. Isso depois que elas levantavam...e você sabe, Jordão, essa gente dorme até as quatro da tarde. Ele dormia até as oito pra depois pegar o basquete dele. Um cara desses tem estímulo pra viver ? Me diga, tem ?

Jordão - Você está maluco é ?

Gut - Eu reparto com ele o que você me arranjar, correto? Ao invés da gente dividir os troços por três a gente só divide por dois. Isso até a gente poder se virar. Ele logo arranja o canto dele, Jordão: O que é do homem o lobo não come.

Jordão - (Mauri chega à porta e assiste a toda cena anterior, ali, parado, boqueaberto, espantado) Que merda de cara é você ? Não entende portugues não ? Será que não desconfia essa porra de cara, puta-que-me pariu, só me faltava essa.

Gut - Escute aqui, Jordão, pense bem, ele não tem pra onde ir...

Mauri - (entrando) Tem nada não, Gut, se ele não quer eu não fico.

Gut - Merda, você tá aí, pensei que tinha perdido.

Mauri - Cheguei mas já estou de saída.

Gut - Espera aí, cara, pera aí, não afobe não.

Mauri - Voce acha que eu não ouvi tudo ?

Gut - Viu-só, ele é sensívelcomo uma moça.

Jordão - tá todo mundo louco, quanta merda me acontece, só merda.

Mauri - Té logo...

Gut - Pera aí, Mauri, tem de dar um jeito...

Mauri - Porra Gut, se o cara não quer, eu vou ficar aqui de bobeira?

Gut - Tá se adiantando, tá se adiantando!

Mauri - Adiantando merda ! Vou ficar de esmola agora, é ?

Gut - A gente arruma as coisas, a gente arruma tudo, fique calmo.

Mauri - Pra mim tá fogo, sabe ? Tá fogo mesmo!

Gut - Quer deixar de frescura, cara, O que é que vai fazer num mundo de cidade desse, sem um puto no bolso ? Cê tem dinheiro aí, tem ? Deixa eu ver, deixa eu ver, me mostra o dinheiro que você tem pra pensão e pra bóia, mostra ?

Mauri - Porra, quanto você pensa que ficou a bosta do taxi ? Ainda ficou faltando três cruzeiros, o cara é que ficou meu amigo senão podia até levar um troço meu pra pagar.

Gut - Pois então ?

Mauri - Mas desgraça, Gut, É ele que não me quer aqui, não é ? Ele ficou fulo quando você disse que me trouxe. A mãe não deve ter mencionado na carta. Foi isso.

Gut - Sua mãe não escreveu que ele vinha também ? Ela me disse que tinha escrito.

Jordão - Que porra de carta é essa que não recebi?

(impacto Gut e Mauri são chocados)

Gut - Não recebeu ?

Mauri - De sua mãe?

Jordão - Não recebi. Cartas aqui só por milagres, entende ? ou vocês acham que os carteiros daqui são os mesmos de lá do interior que entregam cartas até sem endereço e pelo apelido da gente ?

a barricada 71

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 7727

Gut - Puxa, cara, que [illegible] mancada.
Mauri - Eu tava imaginando isso, Gut. Quando ele não respondeu eu disse isso pra você na o disse ? Você se lembra lá no ensaio que eu disse a mesma coiz inha pra voce e você disse que estava tudo certo!
Jordão - Merda ! Vamos parar com esse lenga-lenga, ? Sem carta, sem' nada. É isso aí, foi engano .
Gut - Mas que engano, Jordão, se a gente saiu de lá com o dinheiro da passagem ? Coca-cola e sandwiche só umas duas vezes no caminho.
Jordão - E daí ?
Mauri - Vamos embora, Gut ?
Gut - Não, espere aí. Porra que merda, será que você não tem noção do que está acontecendo ?
Mauri - Tenho noção que ele não quer agente aqui e isso pra mim basta.
Gut - Mas o endereço tá certo.
Jordão - É um animal, mesmo... escute aqui, meu amigo, esse quarto aqui é apenas um milésimo de endereço aí. Carteiro lê um número e joga a carta debaixo da porta mas acontece que por essa porta passam centenas de maos e uma só por sacanagem leva pra tocar dela. Lê, e depois põe na privada pra limpar a bunda. Entendeu agora?
Gut - Sacanagem p, puta sacanagem!
Jordão - Eu já pedi pra velha não me escrever que não adianta.
Gut - Mas ela te escreve sempre. Merda, Jordão você tá sendo uma mina de papel higiênico pr'esses caras. (Há uma infantilidade doída em Gut.)
Mauri - Tá aí, homem, é isso aí.
Gut - Puta sacanagem!
Jordão - E daí,? E se eu tivesse recebido?
Gut - (Ainda desmoronando.) Tinha de ter recebido, cara, tinha de ter.
Jordão - E daí, se tivesse, em que mudariam as coisas?
Gut. - Puta merda, que mancada.
Mauri - Escuta aí, Gut. Escuta o que ele tá dizendo.
Jordão - É isso mesmo... qual é hein?
Mauri - Cê tá entendendo, Gut, cê tá entendendo? Ele tá dizendo que nem se tivesse recebido a porra da carta a gente podia ficar aqui.
Jordão - E por acaso isso aqui é uma pensão?
Gut - Péra aí, Jordão, você tá virando as coisas...
Jordão - Eu é? Eu que estou virando as coisas, é? De uma hora pra outra me enchem o quarto de moscas e germes e que?
Gut - Não é assim também, não, Jordão...
Jordão - E é como, então?
Mauri - Um favor.
Jordão - Faz favor quem pode, eu não.
Gut - Era só por uns dias, cara, até você empurrar a gente em alguma boca aí.
Jordão - Mais essa, é?
Mauri - Vamos embora, Gut, não dá pra ver que é barra?
Gut - Poxa, Jordão, vai negar isso também?
Jordão - Negar o que, moço?
Gut - Você tem condições. Tá aqui a mais de cinco anos, conhece o meio. Tá faturando aí com uma peça em cartaz fazendo um sucesso desse, não ia poder arranjar alguma coisa aí? A gente não quer muita coisa não, Jordão. Queremos mesmo é começar bem por baixo pra sentir toda as experiências. Não é por que você tá aqui, tem influência e a gente se conhece lá do interior que vamos abusar... qual é, hein? A gente veio com toda humildade. A gente veio porque... porque a gente sabe, isto é, todo mundo diz, né, e lá dentro a gente sabe mesmo...

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 1727

a barricada 8/

Jordão - Que masturbação é essa?

Gut - A gente tem consciência que tem talento. Olha lá, Jordão, você mesmo disse que eu era bom. Se lembra? Você disse que o João Grilo salvou a peça. Você disse isso pra todo mundo ouvir. Disse que eu era bom. Naquela época quando eu ainda não tinha experiência... poxa, que experiência. Era o meu trabalho, Jordão. O primeiro! E depois disto eu fiz Machado de Assis, fiz Martins Pena, fiz Nelson, fiz tudo, poxa! Fiz a peça do palito. E todo mundo que assistia me elogiava e dizia que eu estava desperdiçado lá no interior. Eu sei que posso garantir a barra pra mim logo, depois de uma semana. Basta você enfiar a gente na coisa, apresentar pros caras que estão montando a sua peça, por exemplo, eu me entosava. Eu virava carrapato em cima deles e garanto que fazia um tentar comigo. Pro Mauri, aí... pro Mauri você dava um cartão seu. Um bilhete. A sua assinatura é lei nessa cidade, Jordão, você tá com o nome nos jornais... aposto que todos os dias sai seu nome na sessão de peças, não sai?

Jordão - Que peça minha que está em cartaz, bolas, não tem nenhuma peça minha em cartaz, garoto. Se meu nome saiu nos jornais foi na coluna de falências. Eu não sou merda nenhuma nessa cidade.

Gut - O que que você tá dizendo, Jordão?

Mauri - O filho da mãe vai negar até o jornal, Gut. E a gente viu. A gente leu, mostrou pra cidade toda.

Gut - A noite de vidro, Jordão, A noite de vidro?

Jordão - Não é minha. Ninguem nessa cidade sabe quem é Marcos Jordão, a não ser vocês dois que devem ter lido mal ou pedido a outro analfabeto pra ler pra vocês.

Gut - Tava lá, Jordão. Tava lá no "Correio" por tudo que é santo, estava.

Jordão - Pois eu desvendo o mistério. Inversão de nomes. Erro de tipografia. O veado do linotipista na certa tinha enchido a cara e no lugar de "Gota d'água" que é que está estourando, pois meu nome e a minha peça. Isso, aqui, acontece todo dia.

Mauri - Estou quase acreditando nele.

Jordão - A porra, se acredita ou não! O que é que vocês vieram pensando que eu era? Dostoiewski?

Gut - Não, que você fosse o Jordão, simplesmente. O sujeito que escrevia peças e publicava livros e que um dia disse merda pra'quela cidade e veio ganhar essa cidade maior.

Jordão - Só por que eu me mandei sou obrigado a dar na academia, é?

Mauri - Todo mundo acreditava em você.

Jordão - Pois aqui todo mundo me desconhece. Virou o disco, só isso.

Gut - E essa, hein, gente; (arrasado)

Jordão - Pois é. Taí a triste realidade, podem chorar à vontade, mas lá fora, noutro canto, pois como vocês podem ver com seus próprios olhos, não dá pra dividir a minha suíte com nem mais um rato. Estou andando de lado aqui. Se alguém deitar nesse chão à noite, ninguém vai ao banheiro mijar. Pra não dizer que, de boca aqui, meu amigo, babau! Euncomo fora, quando como. Custa oito mangos um "PF". No lugar mais amargo desse gueto. Duzentas e quarenta fichas por mês. Eu pago cento e vinte. Quando almoço não janto e vice-versa. Nesse mesmo regime liliputiano vocês vão dar com a cara num compromisso de duzentas e quarenta notas, sem contar o resto. Tudo aqui é vendido. Se vocês pedirem duas vezes um copo d'água "torneiral" em qualquer bar por aí vão mandar vocês lixarem a porta. Se tivessem sorte de arranjar, como eu, um cortiço com vaga, arrumarão uma dívida de no mínimo quinhentos mangos...adiantados! O que que há hein, o que que há com vocês pra estarem tão por fora assim? Ninguém desconfiou lá na fazenda, hein?

Mauri - Puxa, cara, e agora?

Gut - Mas Jordão, tem de ter um jeito, bolas, tem de ter um jeito.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
OTF Nº 9774

Jordão - Tem meia volta, volver! Rodoviária. Uma passagem no primeiro pau-de-arara que vai despejar vocês dois no mesmo lugar onde estavam na semana passada.
Mauri - Ele pensa que a gente tem grana, cara.
Gut - Não temos nem um centavo, nem um pra remédio.
Jordão - E daí? Vão se escorar assim mesmo, vendo a merda em que eu vivo, é?
Mauri - Não há favor que não se pague com favor, nem dinheiro que não se pague com dinheiro, entende?
Jordão - Pronto, falou o Zaratrusta do cerrado! Que dinheiro mano, quem é que tem dinheiro pra emprestar pra alguém?
Gut - Você disse!
Jordão - Disse e repito. Escutem aqui, camaradas, ninguém tem aí uma tia velha, um parente longe, uma amiga que saiu lá do mato pra cá, tem não? Pensem bem. Uma conhecida que se perdeu e o papai deu de cima e ela escapuliu pra cá. Um conhecido, um inimigo que seja pra pedir trégua e dar uma facadinha, não?
Mauri - Que eu saiba não.
Gut - Nem eu.
Jordão - Tá melhorando... aqui, eu sinto muito.
Mauri - Puta merda, você já disse isso mais de mil vezes, a gente tá sabendo. Só tá organizando a barra um pouco, cara, será que vai cobrar o aluguel dessa visita?
Jordão - É esse cara que tá com a minha carta?
Gut - Por essa eu não esperava.
Jordão - Você tá com uma correspondência minha é amigo?
Mauri - E vou te entregar, pode ficar sossegado, não cobro nada não.
Jordão - Deixa de conversa fiada, me dá a carta.
Mauri - Não sabe pedir por favor?
Jordão - Me dá a porra da carta, menino, vai fazer frescura?
Mauri - É desaforo, Gut;
Jordão - Quer ler primeiro, eu deixo.
Gut - Isso é grossura, poxa, isso é grossura!
Jordão - Eu quero ler a desgraça da carta, não posso não? A posto que o mocorongo aí perdeu e tá enfeitando.
Gut - Perdeu não, Jordão. Ainda embrulhou ela num plástico pra não pegar chuva e trouxe no bolso da camisa, apalpando de cinco em cinco minutos.
Jordão - Não fez mais do que a obrigação.
Gut - Isso é grossura, Jordão.
Jordão - Quer que eu lhe tome na marra ou vai me dar?
Mauri - Vem tomar, seu cavalo, vem.
Gut - Dá a merda dessa carta pra esse homem, Mauri.
Mauri - Ele diz que toma, deixa ele tentar.
Jordão - Me dá aqui, macaco.
Mauri - Se ele me avançar, Gut, eu vou dar nele também.
Gut - Você está querendo briga, não está? Tá pensando que ainda está no interior, na porta da zona?
Mauri - Eu nunca precisei de brigar lá.
Jordão - Já lhe dei tempo demais.
(Jordão avança em Mauri que se desvia, desequilibrando Jordão que vai ao chão. Enquanto isso Mauri rasga o envelope em dezenas de pedaços)
Mauri - Tomou, vale ntão? Vau que sacanagem a gente paga com sacanagem?
Jordão - (Levantando-se). Te rebento caipira filho da mãe!
Mauri - Vou ter de me defender, Gut, você segura ele que é seu amigo, senão...

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 7727

a barricada 10/

Gut - (Interferindo) Jordão , vai parar com essa aprontação ? (Interpõe-se entre os dois) Será que não basta a gente estar num beco sem saída , você quer arrancar sangue da gente ?

Jordão - (Sentando-se) Me deixa , então , me deixa ! (Segura o braço como se sentindo alguma dor , contudo é de dor moral que ressente Jordão) Me quebrou o braço o fedorento.

Mauri - Tô fedendo sim , até eu estou sentindo , mas cadê a água que você me deu pra tomar banho ?

Jordão - Água aqui , cantor , não é de cisterna , não , que a gente joga um balde e enche o pote . Custa dinheiro e se a gente não paga eles secam as torneiras . (Irônico) "Cantor"...cantor....(ri) Era só o que me faltava : uma atorzinho amador de meia tijela e um cantor de zona de interior...não me faltava mais nada! (Ri) "Um bilhete meu..." , ora vejam só! Você dá um bilhete , um cartão pra êle...(imita em tom jocoso) Muito fácil , não ? Tá aí : dois macacos fedendo a esterco de curral . Um com uma viola desafinada e o outro com uma cara de defunto de geladeira , investindo os seus talentos nessa cidade. (ri) É uma piada mesmo . Só mesmo a caipirada daquela cidade. Vai ver que tem mais a caminho ...(pergunta com muita ironia) Os catireiros de lá não estarão vindo por aí , pra eu por todos eles na cinema , tão ? Vejam só como andam as coisas . Onde está o senso de ridículo dessa gente , onde está ?

(Jordão inicia aí um quase ritual de provocação marcado por muita ironia e ofensas diretas . Tudo isso ressoa em Mauri e Gut como uma tragédia que não pode nem ser vivida como tal , quanto é confuso tudo aquilo.)

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 7227

a barricada 11/

Mauri - Vamos embora,cara, vamos embora.
Jordão - Qual é a sua, cantorzinho? Se empolgou, é? Cantou pra meia duzi a de prostitutas embriagadas, agradou e meteu na cabeça que era artista e que tava disperdiçado aí, que ia ganhar rios de dinheiro, dar na televisão se pendurando de mil macacas puxando os cabelos e gritando seu nome ?
Mauri - você não vai embora, heim, Gut, vai ou não vai ?
Jordão- O outro fez "Rodrugues",... "Rodrugues", você por acaso sabe ' quem é esse Rodrigues que tá pendurando assim na boca como primo primeiro ?
Mauri - Vai ou não vai ?
Gut - Você quer deixar eu raciocinar, Mauri ? que bosta'
Mauri - A gente vai aquentar esse cara vazando aí até quando ? Eu não ' tenho saco porra!
Gut - Deixa vazar, não dê ouvidos...
Jordão- Olha só a pose de cantor. Deve desafinar mais que violeiro de ' feira... e tá aqui arrotando grosso pra cima dessa cidade. Você ' por acaso sabe, violeira, quantos milhares de cantores de verdade estão desempregados nessa cidade ? Deve ter um milhão deles.E qualquer um te poê no bolso. Se você for entrar na fila estreiar ' com duzentos e vinte anos. Pois fique sabendo disso. A gente está tropeçando em bons cantores aí pelas calçadas. Dava pra encher o Maracanã. Cada um cantava um segundo num programa de um século sem intervalos.Desafinado! Pois bem...
Mauri - Se você vai ficar que fique, eu tô cheio.
(Vai sair, Gut o segura)
Gut -Pra onde você vai cara?
Mauri - pras picas, mas aqui eu não fico!
Gut - Quer deixar de ser burro ?
Jordão- Depois de morto ele deixa, só depois de morto!
Gut - E você vai parar com essas Humilhações, você NEM VIU ELE CANTAR:
Jordão- E é preciso ouvir ele cantar ? Não basta a nausea que a gente ' sente vendo a figura dele ?
Mauri - Poxa, Gut, não dá nê, cê tá vendo que não dá...
Gut - Pelo amor de Deus, Jordão, se não vai ajudar pelo menos não desgraça mais...
Mauri - Mas eu sei o que é, ele tá dewcontando na gente o fracasso dele

Jordão- (Se pondo de pê) Espera aí, cantorzinho que essa palavra "fracasso" tá muito gostosa na sua boca, Quem é você pra dizer isso na' cara de alguém ? pode não... qual é o seu nome, cantor ?
Mauri - Mauri de Castro, por que ?

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 9727

Jordão - E o seu ?ator ?
Gut - Gostchalk Fraga, e daí ?
Jordão - Só ?
Mauri - Só.
Gut - Que que foi ?
Jordão - Nada. Eu estou me preparando prá fazer o que vocês me pediram. Vocês não querem que eu lhes apresente à cidade ? Pois é isso ' que eu vou fazer. (Vai até a janela, escancara-a) Senhoras e ' senhores (Irônico, como se fosse em público) "Magnatas, Políti - cos, Estudantes e PORSTITUTAS: Cidade! Eu vos apresento Mauri de Castro e Guts...Guts... qualquer coisa que prometem fazer brotar em vossos peitos suspiros agradáveis e rolar de vossos olhos lá grimas enternecidas' Diretamente do cerrado para enriquecer vos sos canais de televisão e as vossas noites boêmias e para preen- cher esse imenso vazio de arte a gente pode sentir em vossas en- tranhas. Abri vossas portas e arreganhai vossas bolsas e acalo - reis vossos aplausos: Ei-los, um cantor de merda e um ator de bunda! (Se curva como à passagem deles)
Mauri - Será que agora você tá convencido , homem?
Gut - Você vai cantar MAURI:
Mauri - Eu vou o Que ?
Gut - Você vai cantar. Ele não te apresentou ?Você vai cantar, então
Mauri - Você tá ficando besta, cantar como ?
Jordão - Desafiando como sempre cantou, seu merda, desafinadissimo do mes mo geito.
Mauri - Eu já to indo, Gut, você não vem ?
Gut - Não vai cantar ?
Mauri - A merda vai ?
Gut - Então me dá esse violão que eu canto no seu lugar
Mauri - Vai cantar no lugar de quem homem, você NUNCA PEGOU NUMA bosta' dessa !
Gut - Pego agora.
Mauri - Como ?
Gut - Me embaraçando nas cordas, desafinando tudo, quebrando tudo.
Jordão - Como é, palhaço, a plateia está anciosa,..
Mauri - Prá a puta que te pariu Jordão
Jordão - Mijar numa estréia, cara, é um péssimo negócio.
Gut - Então, vai você ou vou eu ?
Mauri - Não dá, será que você NÃO PODE ENTENDER ISSO&Além de não ter cli ma, além duma coisa atarracada aqui, Gut, prá que é que a gente ' ia cantar ali numa janela ?
Gut - Porque foi assim que nós combinamos, não foi ? Topar qualquer '

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 7722

a barricada 13/
parada não é isso?a gente pesou e mediu tudo isso antes de por a bunda' naquele ônibus,se lembra?
CORTE
Mauri -Mas alí é só uma janela,a janela desse cara filho da puta que vo ce escolheu prá gente se segurar.
Gut -É claro Mauri que é só uma janela.Uma janela só.Mas uma janela' aberta aí prá essa cidade.Toda essa cidade que a gente veio ganhar!Voce cantando e eu fazendo caretas.É uma janela sim.Mas lá em baixo está ela, está vendo?Venha cá,venha!Veja só lá em baixo.Tá vendo?Olha só os baita olhos dela fincados aqui em nós.Vê? A gente veio até aqui prá encher os olhos e os ouvidos dela,não foi?Principalmente você que trouxe até seu ' violão.Você vai ter de fazer muito barulho para para acordar esse monte de cimento.Esse monte de cimento que agora está dormindo prá nos.Nós es tamos aqui,viemos,não? deixando tudo lá.Casa,parente,amigos,cachorro;tu do.A gente veio comendo pão com mortadela esse caminho todo, com as ' bundas,as costas,naquele ônibus numa estrada que não acabava mais.Agora tamos aqui.Eu e você com seu violão.Agora vamos ter de anunciar que a ' gente chegou.Eu do meu jeitão de ator de província que fala de Nelson ' Rodrigues como quem fala de um irmão mais velho e que nunca apresentou ' pra um público que fosse maior que a freguesia do teatro do Palito lá na Escola Paroquial - eu que repeti prá gente lá daquele fins de mundo,meia dúzia de caretas que treinei no espelho sem saber que cabia na cara! Ago ra estou aqui sonhando em ser um Rodolfo Valentino,um eleito desse mundo de gente lá em baixo.A gente veio.Meteram na cabeça da gente que a gente tinha de vir e viemos.E agora?Agora vamos murchar as orelhas pro primei- ro cara que zomba de nossa pose de caipira?A gente é mesmo caipira,não é? É sim.Qualquer um que olhar a gente atravessar uma rua vai notar que so- mos do interior.E daí? Que diabo de mundo é esse aqui que torna as pes-' soas tão diferentes de nós lá do mato?O que é que essa gente aqui tem ' de especial?Esse mundo de cidade empretejada,esse monte de concreto espe tado prá cima?Esse cheiro de podre em tudo que é canto?Isso aí?E tem mais Mauri.Essa cidade não tem dono não.Tem não.Se tivesse de ter,cara,tam- ' bém não ia ser só desse povo melindrado que,como disse Jordão,vai fechar as portas prá voce.Que vai vaiar a sua musicazinha pobre e provinciana, não.Isso é que não nunca.Quem fez essa cidade crescida prá cima e pros lados,desse jeito,amigo,tijolo por tijolo,pedra por pedra,centímetro por centímetro,foi gente como nós,saída lá do meio do mapa,viajando duro e ' comendo sanduiche,pra depois de fazer tanta parede,tanta praça e tanta rua no meio desse lugar,ir morrer anônimo num barraco qualquer,que o tem po das construções,não deu tempo prá ele construir prá si mesmo.Nessa ' cidade Mauri,tem no mínimo erguido por um parente seu lá do interior,um qui lometro de muro e uma légua de teto pra você se escorar de fome e a- grigar da chuva.Mas a gente veio prá outra coisa.A gente veio pra fazer

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 7727

até não foi? Somos apenas dois nessa enxurrada de caipiras que desceram' na rodoviária e na beira das estradas com um endereço no bolso e uma só sina: alimentar de força, de braço, de sangue, de arte e delito, essa cidade que nem para o crime não se aguenta sozinha. Unas vão continuar a subir paredes outros a furar os eternos buracos, outros vão aumentar os ' roubos e assassinatos e nós vamos cantar e dançar pra eles. E não tenha' medo não. Te garanto que não te faltarão palmas. Basta você lembrar, Mauri, daqueles caras que a gente via na televisão, bambuzados de lantejoulas, falando errado e entupindo as paradas de sucesso. Pois é, se lembra? Todos aqueles são Mazaropis como nós. Nessa cidade manda a mesma ignorância lá do interior. Ignorância que eles importam e conservam pra ' limpar seus ladrilhos, lubrificar suas máquinas e empilhar mais tijolos. E é essa mesma ignorância bruta, de mau gosto que vai fazer seus discos, não chegarem pra quem queira. Não é isso cidade? Vamos perguntar pra ela: Não é isso cidade? Me diga? Tema?, entre seus heróis mais procurados, algum que fale bonito? Tem entre seus cantores mais rentáveis ao menos um que não atente contra todos parágrafos de sua forjada cultura? Tem cidade? Me aponte um cidade, entre seus mais reproduzidos valores que não esteje presente no comprometedor toca discos de favela e cujo retrato não esteja pregado numa porta de quarto de empregada ou não fique no repertório' diário de uma radiola de prostitutas? Tem? Tem cidade?

(ESCUTA)

Tem não Mauri, Pois agora você vai cantar. Vai cantar pra dizer pra ela que chegou mais um palhaço pra divertir essa multidão de mendigos, irmãos seus, que vieram aumentar a riqueza dessa feira com sua própria miséria. E reproduzir sua ignorância em fitas de discos pra tornar mais sua essa' terra dos outros e esquecer no pó do rádio essa desgraçada servidão e, na impossibilidade de conquistar algo melhor, fazem render juro de sua estúpidez, pra ter algo como recompensa.

Jordão - acabaram de ouvir o poema da redenção...

Gut - Não, Jordão, o poema da sarjeta! Que mais inspiram um caipira ' que antes de respirava eucalipto e passa a inalar mofo e fossa e sentir ' com essa brisa que vocês cantam de manhã?

Joedão - Como é, cantor, depois de discurso não vai ter palhaçada não? '

Mauri - Está escutando? Depois você quer que eu cante! .

Gut - Quero e estou esperando!

Mauri - E acha que eu vou dar conta de cantar depoisde tudo isso?

Jordão - Não passa da introdução... e estourarão na testa o maior tomate podre que um adubo nipônico pode fazer.

Mauri - Está ouvindo ele? Está só ouvindo as misérias que ele tá enfiando na cabeça da gente?

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 1721

Gut - Ele vai ficar berrando mesmo . É essa a função dele , ficar berrando que é impossível pra nós , uma coisa que foi impossível pra ele. Ele é um escritor que queria ser rei , Mauri , e você é apenas um cantor querendo ser um cantor. Ele veio pra ser único. E você quer ser só mais um . E no mercado do nada , amigo , mais um ninguém é sempre esperado. E eles vão te aceitar por isso| você é mais um que saiu não se sabe de onde nem porquê . Mas pra dividir a mesma dresgraça , tá me entendendo ? E onde não come nenhum , um a mais não toma sopa de ninguém. Mas cedo ou mais tarde você vai ter de enfrentar essa janela , Mauri. E desgraça aqui não tem dono não .Não é privilégio de ninguem . É patrimônio comum de quem vem como nós , transfundir nossa pouca vida na sede desta engrenagem . A desgraça aqui vem do sobrenome , marcado na certidão de nascimento . Mais cedo ou mais tarde você vai ter de enfrentar essa cidade.

Jordão - Mais tarde , meus anjos , bem mais tarde , depois que o mais barato dos cantores tombar sobre a ribalta.

Mauri - Eu não suporto mais,gente , não suporto mais . Faça ele calar , Gut. Ele está me derrubando , não vê , não enxerga ? Não dá pra enxergar ? Eu não aguento mais. Ou você sai comigo ou vai me deixar sair sozinho . Senão esse cara vai me desgraçar a vida toda. Me entenda , pelo amor de Deus , me entenda. Não dá pra cantar . Hoje não. Amanhã , outro dia , sei lá ! Agora eu só sei que a gente tem de voltar . Eu , gut , perdi a tesão por essa cidade. Perdi mesmo. Perdi e vou -me embora. Vou morrer cantando pras putas lá do interior mais aqui não volto mais. Nunca. Você não vê que a porra desta cidade não tem coração ? O povo aqui , Gut , não respeita a gente. Você não vê o porra desse cara aí ? O que é que a gente vai querer transar com essa gente daqui ? Cantar ? Pra quem eu vou cantar ? Vou cantar pra esse canalha aí ? Pelo amor de sua mãe , gut , me ajude a ir embora . A gente vio junto e bem que podia voltar junto.

Gut - Vai se derrotar assim ?

Mauri - Não dá , companheiro , não dá mesmo ! Eu bem que queria . Queria sim , eu juro que queria. Eu tinha imaginado que seria mais ou menos assim. As pessoas espetando a gente pra tirar as provas. Gente gozando e debochando de nós . Eu vinha preparado pra responder com meu verso mais forte e com o tom mais alto de minha música a qualquer desaforo desta cidade. Eu até ensaiei de olhos fechados em minha cama o jeito de pegar na viola e destarrachar o microfone. Fiz vênias , enfrentei vaias de por qualquer um surdo. Eu vim pra fazer o meu lugar , não importava como . Mas agora não . Sei lá , Gut , sei (lá o que foi. Foi o filho da mãe desse seu amigo me esticando os nervos... foi essa cidade grande de não acabar mais , sei lá ! Fui eu que mudei de ideia. Agora eu só sei que estou me sentindo assim como abandonado como cachorro perdido do dono , no meio do trânsito . Estou me sentindo pequeno , fraco e medroso pra fazer o que vim fazer.

(Há , além de um grande temor em Mauri , alguma coisa
de forte . E é essa a tônica da sua personalidade .
Muita confusão , contudo , uma ponta de decisão . Assim
continua)

É assim como eu me sinto , gente , é assim como eu me sinto agora...assim,

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS, DPF CTF Nº 7727

assim como abandonado. Sozinho como cachorro perdido do dono no meio do trânsito. Estou me sentindo pequeno, fraco e medroso pra fazer o que vim fazer. Pra dizer a verdade eu queria estar agora lá no interior, no meio das putas, tocando o que elas pedissem. Queria sentir que do meu lado direito tivesse um a rua conhecida, do esquerdo uma igreja e que mais tarde eu tivesse certeza de uma cama e de um pedaço de pao. Agora eu sou um cara que, no meio do um lugar mais feio e grande do mundo, tem de viver de um violão que agora eu nem sei mesmo se sei tocar. Me peça tudo, irmão, mas não peça pra cantar, pelo amor de sua mae, pelo amor daquilo que te é mais caro, eu não posso cantar, não posso mesmo.

Gut - Você me meteu medo, Mauri. Você agora me assustou! Será que quando a porra desta cidade quiser me experimentar também, me jogando em cima de um palco e me espetando de olhos de chacotas, eu vou ter vontade de chorar também e vou cair sentado pra ela me devolver lá pro interior como coisa aleijada, imprestável e inútil? Depois o que será de mim que vou ter de olhar pr'aqueles que me achavam bom demais pra estar entre eles? A gente vai desmentir toda uma cidade! Vai desacreditar uma cidade inteira, não vê? Depois nem aqui nem lá! Não se engane não, Mauri, só seremos um artista p ra eles de lá enquanto formos uma promessa de conquista daqui! (vai até a janela e grita) Agora sou eu, cidade! Gotschalk Fraga, que vim entrar pelas tuas veias e destroncar tua língua! Gotschalk Fraga! Escreva isso nos seus programas. Gotschalk Fraga. G-o-t-s-c-h-a-l-k Gotschalk Fraga. Vim, cheguei com um par de camisas, duas meias, duas calças, uma escova de dentes e sem um níquel sequer. Vou morar em suas praças, fazer camas de seus bancos, cagar na sombra de seus muros, ser preso por seus guardas, assaltado por seus bandidos, me entende ? Agora sou parte de ti, que já é formada por milhões de iguais a mim, vindo com a mesma e pobre bagagem, passando pelas mesmas provaçoes para disputar um lugar na fila de seus matadouros.Cheguei. Cheguei como meu avo e meu tio que construiu tudo isso e morreu anonimo e subnutrido atrás de uma placa com o nome do usurpador, na hora da inauguração . Cheguei, cidade, cheio de sangue para engordar seus vampiros. Abarrotado de vontade para reverter em lucros pra suas empresas e o que é mais sórdido: Todo serviçal de humilde pra não revidar aos seus açoites. Fazei de mim segundo a [illegible] vossa vontade, enquanto ainda não posso fazê-la segundo a minha!

Passei, Mauri, passei no vestibular desta miséria por que a gente de tão longe veio brigar. (Gut deixa-se cair ná cama e cobre o rosto com a mao. Jordão abre a porta, volta as costas para dentro do quarto numa pose de indiferença. Então se fará ouvir a introdução, do instrumento de Mauri que se segue de uma música, de início tímida fraca, medrosa, até se levar num canto forte, pesado. Um canto que anuncia a chegada do artista puro, simples , ingenuo à beira da grande boca da engrenagem. Jordão se volta pra dentro do quarto e Gut se levanta. Depois de cantar toda a música, Mauri, ao som de seu violão, no mesmo clima deixado pela música diz)

Mauri - Olhe ela lá, Gut, olha ela lá. É só pau sobre pau, tijolo sobre tijolo e lugar pra gente andar no meio. Olho aquela gente abafada. Sufocada, andando como se caísse ali uma eterna chuva que fizesse tudo enfumaçado e apressado. Mas é gente sim, é gente! Gente assim como nós saída do mato. Gente que, eu aposto, ainda não se acostumou com esse mundo de ferro em cima de suas cabeças. Gente que ontem tava pisando em estrume de vaca nos currais, e de uma hora pra outra é jogada em cima de tanto ladrilho e asfalto. Tão lá. Tão esperando o pior. Tão esperando a briga e é por isso que tão de murro armado pra nós e com aquelas caras que nos assustou na rodoviária.

Estão cansadas de apanhar, por isso se você lhe jogar uma flor ela vai agachar. Vai nos matar, Gut, vai nos assassinar eu sei, mas é por que estão esperando que a gente mate eles primeiro. Vão nos matar, Gut, porque vão chegar primeiro à tocaia! Mas é gente tão assustada como eu agora, com uma vontade desgraçada de sobreviver, de voltar pra casa

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 2727

são e salvo depois de tanto barulho . Assim como eu estou morrendo de medo desta cidade.É medo que esta cidade tem pra gente. Olhe lá, eles olham de lado e por baixo, como se a qualquer momento alguém passasse e desse neles um golpe de espeto| E é pra essa gente que eu vou cantar, não é Gut? Pra esse mundo de pessoas que vão pra lá e pra cá, correndo como coelhos, por isso é preciso que alguém cante pra elas, não é isso mesmo? Pra elas baterem o pé e assobiarem como se fossem felizes. Acertei, Gut? Acertei, Jordão? E aqui pra nós, gente, não é preciso ser muito bom pra cantar pra essa gente nada!Esse camarada que você conheceu, aí, Gut, me meteu medo à toa. Essa gente é tão empobrecida que basta um pouco de trejeito , uma camada a mais de brilhantina no topete e umas batidas gostosas de violão e a gente ganha ela. Se ganha! O que é que uma pessoa que sai de uma caixa e e entra na outra pode exigir da gente! Que a gente cante! Só! De trás pra | frente , de frente pra trás, eles vão nos lamber da mesma maneira. Na verdade o que eles compram não é nossa arte não. Eles nos veneram e nos invejam por sermos alguém fora de toda essa enxurrada anônima, você tá me entendendo? Esta cidade espetada pra cima e grande de não acabar mais, Gut , meu amigo , é que vai nos ajudar a vencer! Eles precisam de nós pra fingir que nós somos eles e dizer: eu bem que podia ser um Mauri ou um Gut mas | essa carga me pesa tanto... e entregam pra nós o encargo de sermos tão brilhantes e invejados como eles seriam. Eu posso entender tudo isso daqui de cima . A gente simplesmente escolhe entre eles lá embaixo, aqueles que vamos representar aqui em cima. Você, Gut, vai ficar com aqueles menos corcundas . Com aqueles que pulam sobre o enxurro e pisam com a ponta dos pés onde está molhado. Eu fico com os corcundas de calças arregaçadas que passam na mesma calçada e nunca se misturam . É , vou ficar com essa gente vou a cantar pra eles o que eles acham que é música .É como se fosse untados de vaselinas. Só sabem escorregar. Vou por um arranjozinho na desgraça de les e tornar a lhes vender essa desgraça como um produto novo. Vou falar de sua paixão barata, dos seus vícios e de seus crimes. Vou encher de balanço e gingados a queda deles . Vão me guardar em suas gavetas e me pendurar em suas paredes , fazendo um sorriso que nem tremei ainda. Vou dividir a parede de suas casas com o Deus deles. Eu vou ser um rei deles! Vou reinar sobre todaessa agonia com rimas forçadas e lugares comuns! E também,vou a encher de grana um povinho resumido e astuto que daqui não se vê lá na rua, é claro. São eles queestão por trás da bilheteria desse show esquálido e sifilítico , não são? Mas vou assim, desse jeito meu, de cantor de zona sonhando com uma estrela de prata, de palhaço de prostituta, esse meu jeitão de bobo enrolado em papel celofane, com esse meu trato imbecil, batendo o pé e mexendo os olhos. Encher de merda e tornar intolerável esse mundo de falsos valores que criaram e exploraram até o último microfone. Vai ser assim , Gut, eu desgraçando com eles e eles pedindo bis.(Maurireco meça baixinho a mesma música olhando [redacted] a cidade lá embaixo. A luz cai em resisteência ficando um foco em Mauri que formalmente se afasta da janela e no meio do quarto faz uma pomposa vênia agradecendo os aplausos que virão em forma de cirene de polícia, barulho de motores e gritos).

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 1251

...a barricada - 1

II MOVIMENTO

(Mauri está na janela e olha para fora. Gut sentou-se no chão e descansa a cabeça na cama. Jordão no meio do palco. Luz sem intensidade, em Jordão ela se acentua mais).

Jordão - Vim para cobrar os juros daquilo que eu tinha em mim e era incomum, me fazendo, talvez, uma espécie de Deus: a Arte! Eu sou um criador! E foi com esta descoberta que comecei a reinventar o mundo! Criar! Criar! Do nada! Da minha vontade de fazer nascer, como um verdadeiro Deus que diz: faça-se isto. E era feito. Eu criava, e destruía como se tivesse em minhas mãos todo o destino do mundo. Criava, recriava, numa ânsia de perfeito que não pouco superava a minha própria concepção do belo. Criei um mundo equilibrado pelo meu poder decisivo sobre minhas criaturas. Se era ânsia de vitória, criei meus inimigos, alimentei-os com astúcia e coragem, força, e depois os matei. Quanto mais forte eu os criava e os derrotava mais Deus eu me achei. No amor eu amei a mulher que criei. Isto é: a mais formosa, a mais desejada, a melhor dentre as que conheci e amei, e sempre numa versão aprimorada, pois eu tinha o poder das formas e as rédias da sensualidade em minhas mãos e as manobrava de acordo com meus desejos. Queria-as nuas e as desnudava, quente eu as esquentava, ricas eu as enriquecia de tudo que a imaginação pode materializar em nomenclaturas num enredo qualquer. Eu criava. E assim, entre uma metáfora e outra eu ia enchendo os meus olhos e os olhos que me rodeavam. Uma menção, um confete, um prefácio, um livro parido, conforme a moda dessa burguesa requintada que nunca entra uma semana nova sem uma nova peruca: a literatura! Eu convenci a todos que eu era um escritor. Convencidos eles, mais me convenci. Então era hora de andar maior e voar graúdo. Passar à imortalidade, ou pelo menos, o que não é tão insuportável, enquanto vivo, ao conhecimento público. Queria ter um verso na boca de cada homem, é isso! Me queria uma aula ou um debate, uma monografia. Me queria verde na frente do caminhar diário do povo. Me queria, nem que fosse numa frase mínima: "o sol é bolo", mas que dissessem: foi o Jordão quem criou! Então ainda com as últimas serpentinas presas à gola da camisa, tomei o primeiro ônibus, que vinha pra cá: o último degrau para a porta da fama. Um solavanco e uma curva e fui cuspido no meio desta imensa fossa, por onde se sobe e se desce preso por cordões amarrados em dedos invisíveis. Herdei, de uma hora pra outra, um mundo tão grande que, qualquer metáfora minha por maior que fosse era como um pé de anão em bota de Deus. Procurei fazer uma rima para esse mundo de cal e areia e o máximo que consegui foi um lugar comum. E eu que criava e recriava, matava, vencia e subordinava, me vi com todas as ferramentas num mundo já definitivamente feito. Eu.Criador, ociosamente plantado ao pé de uma coisa que nem podia compreender! Criar o que, meu Deus? Eu me perguntava com os dedos sobre as teclas. Criar o que que esta realidade de chumbo ainda não cri ou?

barricada 2/II

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 7777

19

oi então que descobri que em todo esse tempo eu não passei de um equivocado, limentado em sua vaidade de semideus , por uma multidão de , também , equi - ocados .Foi aí que descobri que o meu trabalho não era o de criar coisas , nventar fatos , mas sim de registrá-los. Descobri que não é o artista quem ' az a história . Descobri que as histórias que eu tinha criado , tinham mor - ido esmagagadas por uma imensa tragédia escrita por milhões de paineiras ' errubadas em todas as tardes , por machados inexoravelmente impiedosos. Des- obri que o escritor deve , sim , abrir as páginas da história para mostrar ' s rasuras. Talvez isso... E ainda descobrindo , descobri que um dramaturgo , omo eu me propunha ser ., não deve passar de uma espécie de repórter policial ncansavelmente postado ao pé dessa imensa prisão chamada fatalidade. E eu fui sso . Tingi desesperadamente de tinta e letra toda folha em branco que caia' m minhas mãos. Me pus na rua como um detenttor de injustiça , parindo aos mon es toneladas de contos , de peças e crônicas , virando do avesso e abrindo a oca do escuro , onde os ratos engordam com o mel e cospem cera para as abe - has. Escrevi. Palavras , frases , milhões delas. Invejando um teletipo desen reado , manipulado por crianças . Um batalhão de guris guerreando palavras . u escrevia e guardava . Mostrar pra quem ? Através de quem ? Através da estrei a boca de cena dos teatros daqui ? Essa bocas de cenas mofadas ? E quem iria er e ouvir de mim ? Essa freguesia bem nutrida que desputa as cadeiras mais ' róximas para fingir que é novidade a cena do cancer que em suas mesas eles ' róprios alimentam , defendem e conjuram , invejando o melhor ator que a possa ndicar ? Escrevi . Escrevi . Mas tudo isso não minava minha vontade de escre er. Escrevi , escrevi . E foi isso que de tanto escrever consegui: uma barri- ada. Uma trincheira de papel e títulos da onde tento mentir para mim mesmo ' ue a literatura é ainda útil e que ainda sou um escritor. Fiz tudo isso pra ' im. Pra mim , porque nessa cidade não sou ninguém. Nem que fosse , essa cida- e não precisa de um dramaturgo , precisa é de um eutanasta!

ut - Anoitece...

ordão - (Chegando até a janela) Dia ou noite a realidade é a mesma .

ut - Não pra nós .

ordão - Pra mim , pro cantor , pra você , pra eles , pra todo mundo ...das irâmedes do Egito ao traço do Niemyer , já que o papo é arte.

ut - Pra nós , ô cara , pra nós a noite é bem mais fria . As baratas ' aem dos esgotos e os cães mordem quem beira os muros. Essa noite que desce ' í , Jofdão , não é a mesma pra dois homens , não.

auri - A gente já devia ter ido , só vamos atolando cada vez mais na maer a desse cara aí.

ut - Se você tem para onde ir , vá!

auri - Eu não estou gritando com você não , estou ?

ut - Desculpe!

ordão - (Irônico) Desculpe...bolas.

ot - O que é agora , Jordão ?

ordão - Não quero deixae você acostumar mal o menino aí , é isso. Não vá '

A barricada 3/II

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 7727

20

Não vá pela delicadeza dele não , cantor . Não vá se acostumando não. Nessa cidade que você se meteu a ganhar no palitinho , a plavra desculpa é usada' para se fazer estatística de desastre . Eles lhe amarram as mãos e lhe ati - ram de cima dos prédios só pra dizerem com o megafone : desculpe , desculpe, desculpe , desculpe...

Gut - Não liga pra ele não , Mauri.
Mauri - Ligo não , pra mim ele é apenas um"pessemista".
Jordão - Uma correção , jovem . Pessimista não . Quando e pessimismo se ' lembrou de apitar pra mim , já tinha me passado todas as rodas em cima de ' meu pescoço. Pessimosmo é a piada que alguns concorrente usam pra ganhar con cursos.
Gut - Estamos lhe cagando aos montes.
Jordão - Você , sim , é um otimista e tanto , heim?
Gut - Sou um artista , um ator .
Jordão - E isso já é o paroximso do otimismo , chefe. Quem é o ator de ho je senão uma versão requintada do bufão de ontem ? (Gozando Gut) Ele é um' artista...um artista. Ele diz com a boca cheia de ouro : um artista... Não se engane não , camarada ator . A única diferença entre a arena romana e um pal- co moderno são os leões que estão cada vez mais gordos.
Mauri - Fala , fala , fala.
Jordão - Se tivesse saco iria escrever uma peça.
Got - Tá aí : eu acho que é essa a diferença entre você e um escritor de verdade : você escreve com o saco e ele com a cabeça.
Jordão - E daí ? Tanto faz saco como cabeça . Como você pensa que estão ' fazendo todo esse barulho , com o que ? Quem , usando a cabeça , por mais ' burro que fosse , ia construir esse jirau e morar debaixo ? O saco faz. O sa co. São eles que fazem as peças , não são ? Por isso o saco sai bem feito ' que é pra ser usado pra reproduzir mais peças para aumentar o consumo de lu- brificantes. Mas como eu ia dizendo , se eu tivesse saco , se vocês não tives sem estragado a minha noite eu ia escrever uma peça baseada em nosso fatal ' encontro (ironia) . Ia sim . E ia dar a ela o título de " Os Convidados " tinha de ser isso : " os convidados " . É o segundo melhor título para o xa- rope melodramático que os senhores inspiram . O segundo melhor porque temo que Miguel de Cervantes já me tenha usado o primeiro em sua maior obra .
Gut - E essa de convidados ?
Jordão - Não manjou ainda ? Você é bem ruinzinho de sutilezas , não ?Como ' ator deve ser um"hipopota recitando Fernando Pessoa .
Gut - À merda , vai !
Jordão - Eu lhe explico porque o título: "os convidados" . Nós somos os ' mais recentes contratados dessa enorme firma falida chamada arte. Somos os ' mais novos empregados desse imenso desemprego , morou ? Eles nos convidaram e nós aceitamos o convite , embarcando no preimeiro trem que colocaram pro rumo de cá .
Mauri - Convidaram como ?
Jordão - Ora como. Correspondendo conosco , é claro. Metendo bilhetinhos deb baixo de nossas portas. Acenando com suas câmeras , com seus video-tapes e com suas revistas fe fofoca. Pois é isso aí , meu chapa. Como se sentem ? Falem ' pra mim como estão se sentindo . Dêm os seus testemunhos para a emprensa ,meus caros artistas. Que tal seu novo emprego ? Querem saber o regime trabalhista ? Pois vai ser por nomeação. Décimo terceiro , férias , gratificações , bonifi- cações , propinas , subornos , tudo sem(e) imposto de renda ... É só pu - xar o trinco e entrar....fácil não ?

a barricada 4/ II

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF CIF Nº 7728
21 92
CORTE

Pois tá aí , Mazaroppis . Passem na seção de pessoal , assinem um termo de compromisso eterno de paciência , denodo , miséria , hulmilhação e arrogância e sejam bem vindos . E tem mais , se não ficarem satisfeitos (irônico) sabemos que esta classe de gente é muito exigente e fina ...por isso vamos lhe dar opções de serviço: você , cantor , por sua disponibilidade física, pois acreditamos que por dntro dessa braguilha pulsa um grande e fervoroso caralho , pode optar por um pederasta velho...ou jovem , que poderá - depois de lhe sugar o último espermatozóide - lhe dar um bone de chofer e uma carteira de motorista arranjada pelo telefone. E você , bufão , a você por ser diferente e mais aristocrático , lhe reservamos a mesma sorte, só que mais aristocraticamente. (Incoerente) Eu se quisesse , meninos , poderia optar pelo burilo artístico da correspondência da rainha ou pelo respanldo literário do discurso de rei , ou , em última instância , pela reprodução de chavões , clichês e esteriótipos que , pela recomendação exclusivamente cronológica , irão d se repetir na boca dos canastrões das Tvs ...às sete , suavemente ...às oito pianíssima e cândidamente ...às nove com um pouco mais de tempero . Ora se eu podia ! Teria meus cuidados , é claro , pois como dizem : essa máquina é um veículo de muita periculosidade . (Teatral) Jordão , vamos lá ...qual é o horário ? Nove ! Os da nove ? Ótimo ! Isso quer dizer que as nove horas , ao som do alerta eletrônico , tudo que é vida abaixo de , digamos , quinze anos , correrá para cama e o papai e a mamãe e os irmãos mais vehlos poderão disfrutar de uma novelinha um pouco mais ousada sem o fexame de ter de vedar os olhos do . quando numa cena de beijo onde a mão do macho não se cruze nas costas da fêmea , num testemunho limpo e visível de que não passará por lugar outro , nenhum. Ótimo , então vamos ? Antes de tudo você vai ter de matar aquele velho da venda porque o ator vai ser despedido antes que complete vinte anos decasa . (Como outro) Eu espero , meu caro escritor que isso não prejudique a sua estória . Oh , claro que não , seu diretor...eu nem sei mesmo como comecei a bicha...mas em compensação eu nem sei também como irei terminá-la. Oh , meu caro escritor ...irá terminá-la com o cair do IBOP. Como , seu diretor ? Elementar , meu caro escritor , do jeito que terminou a primeira que fizemos e as outras até aqui . Você mata o vilão e casa o mocinho com a mocinha . Mas para tirar o ranço do desfecho, surgirá uma inovação : o vilão deve morrer numa cena de muito agitação e sofrimeno engasgado com a chave de fenda...a mesma que usou pra desparafusar o galã. Algo assim , bem popular , pois isso é diversão para o povo e o povo precisa rir. Eu teria meninos , alguma condição de estar lá ? Claoro que teria! Era só me por no mercado . O máximo que exigiriam de mim é a minha competência. Eles não querem escritores : querem datilógrafos . Datilógrafos e mais datilógrafos . Isso para reproduzirem com a máxima rapidez todas essas estórias tão velhas e idiotas que a própria vida até já parou de fabricar. E homem , estórias...é pra você , um amor que você nunca vai poder amar . Uma vitória que nunca é sua e mil riquezas em infindos capítulos para você não poder e contentar. Beijos e mais beijos na frente de sua boca seca e mil mulheres escolhidas a dedo para te provcar a carne e te enfiar no meio anêmico de sua mulher e dar outra boca pra rastejar pras(bolcah) bolachas que te dão em anúncio. Que fizeram de ti , Dias Gomes ? E de Ti , Jorge ? Será que nós que optamos pela fome e pelo anonimato iremos te perdoar ? Resta o teatro , os atores. Querem saber de uma coisa ? Eu odeio os atores . O que que há ? Só porque eu sou um dramaturgo anônimo não tenho direito de ter as minhas excentricidades ? Sim. Sou um dramaturgo que odeia os atores. Pois é isso mesmo. Eu odeio o ator de hoje . Reflexo do alquimista e padeiro que inundam a literatura , querendo roubar do teatro a boca do público. Pra você , Grotowisk , com todos os seus seguidores. Pra você e todos os santos que a sua química pode criar. O teatro nasceu povo e se morrer morrerá com o último homem. O povo , gente , homem e mulher , menino que pode ver a queda e descrever o rombo . O que querem vocês atores ? Trocar o som a - penas pela mímica , simbolo ? E o nome do ladrão , nós vamos simbolizar para não substimar a superestimada convincência do gesto ? Quem cai , meu caro , não faz gesto , grita . E se der algum tempo , grita o nome de quem empurrou. Por isso eu odeio o ator moderno por querer silenciar ainda mais essa(j) tão já afônica boca do palco . E não me perguntem do mais importante . O ator ou o texto . Eu digo : é o público! É o público...ele!

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 7727

22
22

... a barricada...5 II

E o povo precisa ouvir e ver pra descobrir que é o personagem central desta peça de milhares de atos que já está entediando muito! Por favor, não há na platéia um crítico ou sargento da polícia pra anotar o que eu disse e me passar pra história? Brecht, Brecht, ' você vão me gritar! Brecht,Brecht, eu respondo no mesmo grito: Boal, Boal, por que não? não é mais justo? Boal e Jordão e mais um milhão de desconhecidos salvando o teatro nos esconderijos diversos esparramados por aí! E vocês agoras gaivotas, que acham do pouso desajeitado que vieram fazer no meu ninho.

Gut- Foi só um acidente temporário, cara, agente só está de passagem.

Jordão- Pois passem, passem! Vocês tem todos esses moinhos pra espetar com a suas lanças. Tudo isso é de vocês. Esta cidade que para ' desmoronar só espera a brisa, como algo oscilante depois da derradeira bomba. Deixem de moleza, à luta, heróis. Ela estará lá, queimando como palha de arroz. (à janela) Ei-la! Um monte de carniça que os ' urubus tentam tirar dos vermes pra degustá-la mais sofisticada e demoradamente.

Gut- Você não para nunca, -é ?

Mauri-Não para,e não para mesmo.

Jordão- Parar não! Pode-se destarrachar, desparafusar, entortar, ' empenar, fundir mas parar nunca.

Mauri- O que é que esses cara quer, heim?

Jordão- Vocês é que querem, eu não.

Mauri- Vamos, a gente está esperando o que?

Gut- Vamos. Pega a sua mala.

Jordão- é tarde, cavalheiros, já decolamos... agora é esperar que destampem a garrafa, introduzam uma pinça e mexam as peças.

Mauri- Basta pra mim! (vai àté à porta) Você vem ou não?

Gut- (Pegando as malas) Vou sim.

Jordão- Impossível, qualquer túnel vai dar antes da murada. (Saem! Gut e Mauri.) Vão voltar. Eu sei que vão voltar. (Fica muda a cena. Jordão em pé no meio do palco, experimenta a ' solidão. Vai até à porta, olha, ve que não há ninguem. Senta-se ' pesadamente na cama) Voltam, garento que voltam. (segundo depois aparecem na porta Gut e Mauri que descansam a mala).

Gut- Já é noite, Jordão!

Jordão- Que hora do dia não foi noite, cavalheiros? Que tempo marcado neste calendário não dá sempre numa fria de desgraçada noite?

Mauri- A gente...

Jordão- Entra, não tem água e não dá pra dormir ninguém no chão.

Gut-Só por mais um pouco.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 11274

... a barricada... 6 II

Jordão- É só por mais um pouco! A gente fica sempre mais um pouco até o fim do ano ou da vida, mas só por mais um pouco! Só por mais um pouco! (Entram e se sentam na mesma cama, calados. Luz desce em resistência).

FIM DO II MOVIMENTO

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 7777

a barricada 1/

III Movimento

Maurí está à janela e olha a cidade.Jordão está na porta,costas voltadas prá dentro do quarto.Gut senta-se junto da máquina e lê uma folha' presa a ela.

Gut -É uma peça?
Jordão -O que?
Gut - Está escrevendo uma peça?
Jordão - Uma peça ou um ofício que diferença faz?
Gut - Tem ninguém escrevendo que preste a nesse país...
Jordão - Quem sabe?
Gut - (entendendo) É,quem sabe?
Jordão - Não fique lendo não.Não gosto que leiam os troços que não acabei!
Gut - Por que?
Jordão - Excentricidades de escritor,serve?
Gut -(Tirando da máquina) Você não vai acabar mesmo!
Jordão - (vindo até ele) Claro que vou! Pois é a minha obra prima! Depois que eu morrer,vem aqui o dono dessa espelunca prá levar a minha ' máquina pelo aluguel que não paguei...(Jordão diz teatralmente) e,por ' um acaso do destino levará com ele,sem ver,é claro,alguns textos meus... ele vai vender a máquina para o primeiro que atender o anuncio do jor-' nal-que é um grande crítico de literatura,catedrático,doutor e alquimista que, ao ler desapercebidamente uma página minha,se interessará e aguçará a sua veia epistomológica,estruturista,e me porá no seu divã,me pasteurizará,chegando a conclusão que toda essa porra que eu escrevi para ' adiar o suicídio repousa em uma impecável estrutura fonológica onde ' afloram sem igual,torrentes de fonemas preciosos,lexemas,semantemas,fonogramas impecáveis,tão impecáveis como os sonharam todos os Saussures e ' Levis-Straus e os Rolan Barthês da vida.Ah,e nesse festival de nomenclaturas,me submeterão,inexoravelmente,aos olhos onicientes do velho Freud' que a tudo explica e por isso mesmo vai transformar o verbo morrer que ' eu uso em tudo que vivo,em um sintomático tonzinho de desespero,próprio' é claro,dos que concebem o mundo pelo tac-tac de uma Olivetti.Então chamarão os melhores,e os melhores diretores,que me encenarão em uma noite' de exclusividade e luxos e champanha e...
Gut - Vai ser um sucesso!
Jordão - Vai ser um fracasso! Se voce quizer,cantor,troco toda essa papelada por duas putas suas.Lhes escrevo duas anedotas e passo prá história cultural da zona...dá no mesmo!

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CIF Nº 2727

a barricada 2/

Gut - Um dia vão descobrir você,Jordão!
Jordão - Já descobriram...vocês dois...
Gut - E por aí vem mais.
Jordão - Que loucura de jornal foi esse que apareceu com toda essa invenção de susseso meu,peça minha sendo encenada,coisa e tal?
Gut - Uma notícia errada!você com sua peça numa lista de sucessos,prêmios e coisa e tal ! tinha até comentários...nome seu em peças de outros' não?
Jordão - Filhos da puta! CORTE
Gut - E como a gente ia pensar que era erro? Aí foi aquela farra lá, ' entre o pessoal que te conhecia.Levamos o jornal prá sua mãe,só vendo! A velha chorava e dizia que sabia que você ia vencer!
Jordão - Um linotipista bêbado!
Gut - É...
Mauri - A velha chorou...
Gut - E beijava o jornal...ficou com ela,ninguém teve peito prá levar' de volta.
Jordão - Filhos da puta! CORTE até eu se visse,acreditava!
Gut - E não?
Jordão - Daí vocês puxaram o resto,né?
Gut - Mil idéias de como estava você,quanto dinheiro,se ia dar o ar de graça lá prú interior com a peça.Os padres mandaram reformar o salão paroquial.Puseram até cochios e lâmpadas na Ribalta.
Jordão - Ainda usam ribalta,cortinas de bocá,prá ficarem fechando e abrindo no fim da apresentação?
Gut - E levantando poeira...Aquilo mesmo! Daí deram em cima da gente' prá vir pedir ajuda sua e ficar no seu apartamento!
Jordão - Ainda tem cavalos nas ruas?Charretes na Rodoviária?
Gut - Agora proibiram os cavalos de passarem no centro...só pode nos ' bairros.
Jordão -Há muito tempo que não vejo um daqueles cavalos mixurucas.
Gut Tou sabendo!
Jordão - A cidade está crescendo!
Gut - Como?
Jordão - Eles proibiram os cavalos no centro prá dar uma idéia de desenvolvimento...O progresso sempre chega numa portaria de poluição.Acho que nunca mais vi um cavalo de verdade em minha vida,depois que saí de lá! '
Gut - Nem no cinema?

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF CTF Nº 7774 2696

rdão - Nos Cow boys americanos , só. Mas aquilo não é cavalo , é um fun
onário público. Cavalo mesmo é aquele que não aguenta o peso do frete e
i no meio da rua e o dono quase o mata de pancada. E os moleques , ainda '
ntinuam levando as éguas pros cupins ?

t - Como sempre...

rdão - Elas são mais ou menos como as mulhres daqui quando fazem amor '
m a gente...só que com uma diferença...

t - Qual ?

rdão - Não sei ao certo qual é , mas deve ter alguma... pra crédito da '
ua , é claro.

t - É um monólogo ?

rdão - O que ?

t - Isso que você está escrevendo...que não tem nome de quem fala mas
e parece um diálogo...

rdão - Não. Na certa pode dar até uns trinta personagens . Eu escrevo as
[illegible] , sem marcar nomes , se der pé eu arranjo uns nomes e distribuo o xaro-
. Dá tudo no mesmo, não dá ? Tudo na mesma merda...e merda é merda em qual
uer boca.

ut - Não te entendo.

ordão - É que você está chegando agora , moço. Mas não se deixe enfluenciar
elo meu otimismo. Estou improvisando o mecenas que vocês vieram buscar.

ut - Você devia levar isso a sério.

ordão - Como ?

ut - Você devia levar isso a sério e terminar.

erdão - Levei , por isso não terminei.

ut - Está muito bom. (Elogiando o texto de Jordão)

ordão - Então vai lhe custar mais caro.

ut - Está muito bom , mesmo.

ordão - Fica elogiando e não vai ter coragem de passar na bunda...e não '
em outro papel na privada.

ut - (Oferecendo o texto a Mauri)Mauri , quer ler ?

auri - Me dá...

ord^ao - Vamos deixar de festa , tá ?

auri - Poxa , cara , se é bom , pra que esconder ?

ut - Tá bom mesmo, Jordão.

ordão - Espera aí , gente. Espera aí...vocês vieram ressucitar foi essa ci
ade e não a mim . Me deixe na cova e não afofem a terra que é pra não entrar
ormiga, certo ? Certo meninos ?

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 7727

a barricada 3/

Jordão- Nos cow-boys americanos, só. Mas aquilo não é cavalo, é um funcionário públioco... Cavalo mesmo é aquele que não aguenta o peso do frete e cai no meio da rua e o dono quase mata de pancada! E os moleques ainda levando as éguas para os cupins?
Gut- Como sempre...
Jordão- Elas são mais ou menos como as mulheres daqui quando fazem amor com a gente... só com uma diferença...
Gut- Qual?
Jordão- Não sei ao certo qual é, mas deve ter alguma... prá crédito de égua, é claro!
Gut- É um monólogo?
Jordão- O que?
Gut- Isso você está escrevendo que não tem nome de quem fala mas parece um diálogo...
Jordão- Não. Na certa pode dar até uns trintas personagens. Eu escrevo assim, sem marcar nome, se der pé eu arranjo uns nomes e distribuo o xarope. Tá tudo na mesma, não tá? Merda é merda em qualquer boca.
Gut- Não te entendo.
Jordão- É que você está chegando agora, moço. Mas não se deixe influenciar pelo seu otimismo... Estou improvisando o menas que vocês vieram / buscar!
Gut- Você devia levar isso a sério!
Jordão- Como?
Gut- Você devia levar isso a sério e terminar!
Jordão- Levei, por isso não terminei.
Gut- E tá muito bom...
Jordão- Então vai lhe custar mais caro!
Gut- Está muito bom mesmo!
Jordão- Fica elogiando e não vai ter coragem de passar na bunda e não tem outro papel pra privada!
Gut- Mauri quer ler?
Mauri- Me dá...
Jordão- Vamos deixar de festa, tá?
Mauri- Poxa, cara, se é bom pra que esconder?
Gut- Tá bom mesmo Jordão!
Jordão- Espera aí, gente, espera aí! Vocês viram recussitar essa cidade e não a mim. Me deixem na cova e não afofem a terra que é pra não entrar formiga, certinhos meninos?

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 7727

a barricada 4/

Mauri- Não confia no que você faz, é isso?
Jordão- Esse moço, ator, devia tentar humorismo, acho que lá tem mais futuro! Confio, cara! Confio sim! Tá vendo naquele canto ali, e naquele, e naquele outro? em cima dos móveis, debaixo da cama? No teto, tá vendo? / Páginas e mais páginas, letras e mais letras, papel, papel, papel...pois fui eu o autor disto tudo. Eu. Eu confiando em mim em cada letrinha daquela, em cada vírgula em cada espaço em branco. Tudo isso é fruto de uma / confiança homérica que eu tenho em mim mesma. Se eu não tivesse confiança no que faço, não teria aqui na ponta do indicador , que é o mais leal funcionário desta minha confiança, um calo deste tamanho, Pois é, tudo / isso é meu. Me custou tempo, sono, sangue, dinheiro e vida. Tá tudo alí/ nas bocas dos Mauris, dos Pedros e dos Joãos que eu pari como colho para dizer por mim o que ninguém quer ouvir de ninguém.
Mauri- Mas se você tem certeza que é bom, porque não...
Jordão- Antes que você solte outra asneira, moço, deixa eu te dizer uma/ coisa: qualidade nesta cidade foi tirada da bolsa, não tem cotação!
Mauri- Então porque é que você ainda...
Jordão- Porque ainda escrevo tanto? Pra fazer uma Babel de letras, quem sabe? Quem sabe eu ainda tenha uma esperança de um dia por um deste meus filhos pra espetar essa cidade! Talvez pra ser estudado pelos ginasianos nas escolas. Pra ganhar um prêmio! Pra vencer, pela insistência, pra romper pela perseverança os pesados portões dessa alienação desgraçada que se estabeleceu lá fora. Pra ganhar o trofeu da consolação por nunca ter/ esmorecido um só minuto, pra entrar para a (estória) História da Cultura deste País, mesmo que pelas janelas, empurrado por uma avalanche de páginas e títulos! Pra ser lembrado nos verbetes da enciclopédia na seção das quantidades! Pra pertubar com o barulho de minha máquina noturno, o sono de Deus! Seilá, menino, pra que é que eu escrevo. Escrevo, quem sabe, por ser um datilógrafo!
Gut- Você quer saber o que eu acho de você, Jordão? Eu acho que você é / igual ao Falhares, você não tem ponta, você tá precisando de um cara pra concertar você. Me entende? Você diz e desdiz tudo de uma hora prá outra. A gente não sabe se numa hora confia em você ou se desconfia noutra. Você nunca diz assim que a gente possa sentir quem você é.
Jordão- Pois eu sou o que você terá de ser para ter um pouco de chance / nessa cidade, garoto, um infiel. Infiel com a boca mais sordidamente cheia de letras. Infiel. Infiel com tudo e até com você mesmo. A infidelidade é uma defesa natural do homem, sabe. A única defesa que o carrasco não anulou por isso somente a infidelidade vai salvar isso aqui. É! Escreva isto, aproveite esta minha enxurrada espirituosa de grandes achados pra tes

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 7727

a barricada 5/

tar se não é uma grande verdade! É um conselho que lhe dou: Seja infiel, ator, seja infiel cantor, seja infiel pra depois de ter faltado com todos os compromissos e traido a todos os homens, dormir sossegado, tendo na boca o gosto azedo do beijo de mil judas mas o coração a plenas certeza de nunca ter servido a homem e sistema nehum!

Gut- Você pode estar falando uma grande verdade, Jordão, mas pode tá me pregando outras chacotas, como vou saber se é verdade ou não o que você me diz?

Jordão- Nunca - É isso é infedelidade! Uma arte, meu caro, que levo muito a sério, não vê?

Gut- Eu queria escrever sua biografia Jordão!

Jordão- Não, minha biografia vai ser escrita pelo filho da puta do gari que vai limpar tudo isso! Se souber ler... é um risco que tenho que correr, afinal sou latino!

Gut- Não, eu falo sério, me deixa escrever sua biografia Jordão.

Jordão- Por que o repentino interesse em perpetuar esse mundo de frases / que até a pouco te chateava tanto?

Gut- Acho você curioso!

Jordão- Então escreva isso: Carlos Jordão era um tipo curioso e pronto!

Gut- Me deixa fazer sua biografia.

Jordão- Depois de morto eu volto numa estrela cadente pra dentro de seu quarto e... ora, vai a merda, quer me gozar?

Gut- Não, falo sério. Com toda sinceridade. Eu te respeito Jordão. Apesar de tudo eu te respeito pacas! Quero fazer sua biografia porque acho você de muito valor, verdade.

Jordão- Vem cá, garoto, você está falando sério, é?

Gut- Tá na minha cara que estou mentindo?

Jordão- Escrever minha biografia. Pronto, agora que ia perdendo um inquelino ganhei um biógrafo! É muito bom o truque mocinho, mas não vai dar / certo não!

Gut- Que trugue Jordão, falo sério mesmo!

Jordão- E vai nessa biografia ganhar um lugar por aqui nos dias de serão... que prometeu ser todos da semana, certo?

Gut- Você tem que por besta em tudo que pega, é?

Jordão- Que que você acha? Além do mais minha biografia é coisa resumida: "nasceu de um engano, cresceu resmungando e morreu... simplismente!

Gut- Eu vou fazer sua biografia. Vou te imortalizar, Jordão, um dia eu/ vou representar pra você o que o amigo daquele escritor que não queimou os originais mesmo que ele pedisse: o Ibsen!

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 7727

a barricada 6/

Jordão-Kafka! Bolas, um biógrafo analfabeto? É o que eu mereço depois de virar duas vezes o velocímetro da máquina!
Gut- Fala pra mim, Jordão, eu vou anotando, nem que seja resumido, só pra eu ter a honra de fazer sua História pra um dia que você for famoso.
Jordão-Vou morrer inédito. É melhor você tentar o seu teatro, é impossível mas é mais real, certo?
Gut-Por favor Jordão, eu estou ouvindo você xingar e agredir desde que eu cheguei. Cheguei aqui e a primeira coisa que você me fêz foi me chamar de ladrão. Depois me expulsou de sua casa... e antes destruiu toda uma esperança tão penosamente viajada! Agora vai negar isso pra mim! Se um dia eu tiver que voltar lá pro interior, derrotado como você predisse pelo menos isso, Jordão eu levo de positivo. A sua biografia. Valha muito ou nada, que importa, eu vou tentar me convencer de que só vim aqui pra fazer a história do cara que um dia me deu a maior alegria da vida, dizendo que era bom!
Jordão- Você está falando mesmo sério!
Gut-Claro qûe sim!
Jordão- Muito bem, escreva aí, meu biógrafo analfabeto, escreva aí pra posteridade lembrar de um escritor que fez essa barricada de papel pra abrigar do chumbo que vem lá de fora... que, escreva...que eu, Carlos Jordão, não teria nascido se por hipótese minha mãe tivesse gripada ou, por hipótese, se meu pai tivesse perdido o ônibus... ou a calma. Nasci, então, filho da ausência da gripe e da pontualidade do ônibus. Na escola, quando criança, me deram um papel em branco para quê eu ali lesse coisas...alto, para que o vizinho que sempre olhava pelo buraco da fechadura, acompanhasse meu desempenho. Então eu que recusei ler o que não estava escrito, fui abandonado na fila das crianças irrecuperáveis... transferido depois para o jardim dos que esperam , de onde as escondidas escrevo alguns versos. Fiz meu mundo no fundo do quintal. Mas sempre que queria viajava até a lua montado num cabo de vassoura ou então nas costas de uma pulga, o que ninguem pode negar, é bem mais difícil ainda. Cresci me tornei um poeta. Mais o melhor poema meu foi destruido como prova de que não é tempo de poeta ainda. Colecionei até com vontade que um dia desapareceram de meu bolso e viraram tanajuras numa estiada de dezembro. Colecionei até sem vontade, escreva...e eis que me acho cansado desse ofício de colecionador. Do mundo tentei compreender, me deixei amar, também amei- e esses são apenas três erros dos mil que cometi. Já corri de fardado, escreva. Já sofri cachumba, já joguei futebol, já corei de vergonha...e de amores, amei mulheres certas, mulheres erradas, algumas mais

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 7727

do que outras..mas meu coração integral, entreguei sòmente ao vento que arrebanhou com ele as nuvens, abriu as portas,bateu janelas e foi dar comigo no lugar, sem geografia nenhuma prá cá da inconsequencia e prá lá do fim do mundo.Escreva mais: E quero que a morte me aborde depois que eu tiver faltado com todos meus compromissos, traído a todos os homens e amado a mulher nenhuma.E se houver outra encarnação quero voltar melancia: verde por fora e vermelho por dentro...e para que descobrissem isto terão de me partir...e me partindo me torno dois...

Mauri- E que mais?

Jordão- Mais nada, a piada só é boa se for curta.

Gut- Você não leva nada a sério.

Jordão- Levo não? Tudo isso é muito sério e você pode reconhecer.firma em qualquer esgoto da cidade.

Mauri- Ofilho da puta te fez de besta outra vez. Finge que nem um palhaço.

Jordão- Eu sou um palhaço.

GUT- Você é um escritor.

Jordão- Se fosse um parafuso havia diferença?

Mauri- Se fosse um parafuso tava enferrujado.

Jordão- Se há uma coisa que não suporto, garoto,é que me dêm liçoõs; estou debaixo da pedra mas estou vivo.

Gut- Está mexendo!

Jordão- Mexo, por isso, vivo.

Gut- mexe com um rabo de lagartixa que a gente corta e continua pulando.

Jordão- A merda com suas liçoẽs.

Gut- Mas foi você que começou, cara! Foi você que inaugurou a sessão das liçoẽs. Deu mil liçoẽs prá gente. Liçoẽs, liçoẽs foi tudo que você deu prá gente desde que chegamos. Eu? Quem sou eu para te dar liçoẽs Jordão? Você prá mim ainda é o cara que me disse um dia " Você é bom" e me encheu de esperanças, me encheu de utopia e de venturas. Você prá mim é o Carlos Jordão, escritor lá da terrinha, um cara que publicou um livro e era juri do festival.Eu não matei você não, meu amigo: Eu simplesmente sai lá do mato prá pedir um pedaço do seu cimento e tentar prá mim, pelo menos uma milesima parte do que você conseguiu. Eu não te matei não meu amigo. De eu te matasse ia ter de morrer juntos. É , eu sou um personagem seu ainda não entendeu? Sou mais uma mentira que você criou. Uma coisa que jamais existiria se não fosse o seu poder sobrehumano de tirar do nada. Se eu te matar, o que vai acontecer comigo?Entendeu? Por isso te deixovivinho prá gozar do previlegio de seus conceitos sobre mim.

Jordão - À merda , tá ?

Gut - Pois é lá mesmo que nós estamos , mano. Lá mesmo . Enterradinhos até o pescoço. Agora , cara , é estrebuxar para sair .

Jordão - (Irônico) Pronto , agora ele vai dar lições de perseverança e de tenacidade! Um discurso de escoteiro!

Gut - Eu ? Pra que , moço ?

Jordão - Ainda não resolveu ir embora ?

Gut - A gente vai...afinal o que é que você tem pra repartir com a gente ? A sua barricada ? Mas será que eu eo Mauri não vamos querer , nós mesmos , erguer a nossa barricada , alí ? Alí num quarto qualquer desta cidade ? O que é que você fez todo esse tempo que a gente não vai poder fazer também ? Será que eu e o cantor alí ... eu gritando shakspeare para as paredes e ele compondo pras pulgas , não vamos fazer uma barricada enorme pra justificar nosso fracasso ? É . Você é um fracassado , Jordão!

a barricada 8/

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 7227

Tá na cara que você é um fracassado . Eu soube disto desde a hora que descobri que o número 188 era a merda deste quarto fedorento aqui . Fracassado , sim . E o seu fracasso , meu caro , está escrito em cada degrau destes que dão pra tua porta . Mas nem mesmo um fracassado você sabe ser deireito. Tá socando no meio de um batalhão deles , querendo fazer sozinho um gênero tão proliferado como esse . Quer ser só , quer ser um fenômeno enquanto na verdade é uma epidemia . Quer ser a excessão enquanto é a regra geral. E esse batalhão de fracassado cada vez aumenta mais . Vai pingando de um a um, de dois a dois...como hoje , não ? Uma legião de fracassado trabalhando para uma firma fracassada que se chama cultura . Firma falida que vive de ser parasita dos juros das matrizes . Mas eu acho que você está contente , não ? Não , tá não ! Dentro de seu coração fracassado está pulsando o sangue quente do desejo de glórias . Pois então , agora sou eu quem vai te criar . Me entendeu , Jordão ? Você me criou assim como me sinto : uma grande promessa de artista . Mas a si mesmo você não se criou como queria . Não acertou com você mesmo , não foi ? Eu sim , sou umaperspectiva verde na frente de qualquer futuro , não foi isso mesmo ? Pois é . Então eu vou , usando das qualidades que você me atribuiu , d s poderes que a mim me conferiu como criatura e vou criar você . Vou te fazer um escritor de verdade! Não é isso que você quer ? Pois eu te faço um escritor de verdade . Do jeitinho deste que você imaginou aí dentro de seu coração , como matériaprima que você nunca poderia ter usado , pois você pode criar tudo o que quiser, mas nunca vai poder criar um Jordão. Pois , por maiscores , por mais medalhas e mais açucar que puser nele...por mais glórias ,por mais amores , por mais verdes e azuis que criasse , não ia impedir quea noite sentisse o gosto vazio de sua própria boca e inalasse sobre a s cobertas o cheiro azedo de seu próprio suor. Por isso eu acho que só eu posso te ajudar. Que então seha feito , Carlos Jordão...eu te faço um grande escritor . A maior das manchetes , o prato do dia . Pronto . Foi você , enfim , que escreveu Ulisses , Hamelete , que pariu Dom Casmurro . Que mais te possa fazer ? Peça que te dou ! Quer pra você o " poema em Linha reta " de Fernando Pessoa , " O Corvo " de Edgar Allan Poe ? Eu lhe dou toda antologia de poemas e de peças . É só desejar que será sua . Um tratado de literatura ? Uma frase de espírito ? Uma receita de vida ? Tudo , tudo ...pronto! Como está se sentindo ? Puxa , cara , como te fiz grande ! Só estando cá de fora pra sentir . Te vejo enorme ! Fazendo simpósios , dirigindo palestras , publican

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CIF Nº 2

do livros e mais livros . Que bela coisa , heim Jordão ? Do jeitinho que você planejou com a cabeça no travesseiro e olho no teto , não foi ? Ganhar de assalto as prateleiras das livrarias e inundar as aulas de literaturas de todos os colégios do Brasil , com seu nome , seus personagens e títulos . Você convidado pra falar aqui , autografar alí. Você na academia e num concerto e nos jornais . Um escritor assim como manda o figurino. Respeitado , você , do ginasiano ao professor de linguística. Livros sobre os seus livros . Livros sobre os s livros sobre os seus livros , manja ? Exterior , coquetéis , aulas inaugurais , a fama , enfim! Podia dormir sossegado sabendo que por fim tinha conseguido por Carlos Jordão , lá do interior de um Estado salgado e aguado de valores , na crista da fama , na arte da literatura. É assim , Jordão . É assim , não é ? Pois eu te faço assim . Te crio assim . Agora , sim . Que tal , Jordão ? Como se sente autor do Ulisses , pai de Macbeth e mãe de Dom Casmurro ? Bem , não ? Muito bem' mesmo . Agora saia aí pela cidade para esnobar a sua nova identidade .Sai, pode sair . Vá pras portas das livrarias e pra dentro das Universidades exibir o mundo de talento que você imprimiu . Pode ir . Mas se por acaso , Jordão , você,por descuido , notar que não tem ninguém te cumprimentando, rindo e cochichando na sua passagem . Pondo os paletós nas poças d'agua pra você pisar no seco ...se você vir o Mauri aqui , o Mazarroppi do Mauri passando lá do outro lado da calçada com seu andar mongolóide e coberto de plumas , empoleirado de gente disputando tocar na sua roupa ...,ilhares de gente ! Muitos milhares correndo da sua calçada pra calçada dele , te atropelando como se você fosse um qualquer , Jordão . Aí você corre pra cá que eu te desencanto e te transformo no mesmo Jordão que você era. Então você vai desejar ser novamente um autor anônimo para não se comprometer com tanta vergonha . Você vai desejar nunca ter escrito nenhuma página e nem uma vírgula... pra não ter de se acostumar a mexer na montanha de futrica que soterra seus livros , suas obras. Mas basta você desejar que eu te faço de novo , anônimo e desconhecido . Te ponho novamente aqui em sua barricada , neurótico e mulo , para esperar outro dia !

(Jordão está como que anestesiado.
As palavras de Gut saculiram com
ele)

Um dia , Jordão , esse país vai ter de buscar nesse monte de papel em milhares de quartos de subúrbios , como o seu . Entre uma legião de nomes nunca ouvidos, alguma coisa pra tapar esse imenso rombo que os donatários

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CIF Nº 2773

a barricada 10/

de nossa cultura fez bem no meio dessa última flor do lácio prá,no maior dos esforços,depois de tanto tempo,ainda conseguir a inculta e bela! Eles lá fora Jordão,tão alimentando a inteligência e a vontade do nosso povo ' com tudo que em termos de qualidade,não para de pé.Como é que voce vai,' Jordão,escrevendo Ulisses e Macbeth vencer o Capitão América ou o Tio Pa' tinhas?

Mauri - Tá ficando tarde!

Gut - Tá (Vai à janela) Eu me decidi'

Mauri -O que?

Gut - Eu volto...

Mauri - Volta prá onde,homem?

Gut -Lá pro interior.

Mauri - Mas a gente não planejou ficar junto,desse o que desse?Você deixou esse cara aí virar a sua cabeça,Gut?

Gut - Pelo contrário Mauri,cada vez que olho prá ele mais me dá vontade de ficar.

Mauri - Mas vai voltar.Vai voltar com o rabinho entre as pernas?

Gut - Vou.

Mauri - Por que?

Gut -Porque aqui ou lá no interior,Maúri,é tudo a mesma coisa.É como' o Jordão disse - Ele disse muita besteira,mas acertou nisso:"Essa cidade não preciza de arte,preciza de um enfermeiro.Eu acho que lá na terrinha é que é o meu campo de luta.É lá que eu vou erguer uma barricada de personagens frustados e gritos de bocas entupidos.Lá,no meio das bostas ' de vacas,lá onde não descobriram a técnica da infidelidade e não puseram tanto tijolo no caminho da gente.Vou fazer as vezes do Jorginho Palito e a do Jordão de antes.Vou gritar teatro na boca daquele vazio até que me expulsem de lá ou compreendam comigo.Você vai me perdoar,eu não estou desertando não.Vou apenas mudar de trincheira.A guerra é a mesma,aqui ou lá.Vou deixar você,meu amigo,sem um puto no bolso,e sem nenhum canto para esticar as suas pernas.Mas eu tenho certeza que você vai vencer. Vai comer a bosta do diabo aqui nessa cidade,mas vai vencer.Não vou te ' enganar mais não,Mauri,você não é muito bom cantor lá não! Acho pobre ' suas músicas e não gosto de suas letras.Estou te dizendo isto porque ' nós dois amadurecemos muito nessas poucas horas de cidade grande.não é? Lá isso ia te ferir porque você era único mas aqui você está no mesmo ' barco com centenas,tão ruins como você e que serão aproveitados para ' divertir a desgraça enquanto a fartura festeja.Você vai vencer com tôda certeza porque é tão ruim como o gosto de quem te compra.Você já é vito

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 727

a barricada 11/
rioso desde que chegou! não é por causa do seu valor não,é porque você ' não tem nada prá oferecer e eles não sabem o que exigir.Um dia Mauri,é ' duro te dizer,mas eu digo,lá na terrinha de minha barricada estarei trabalhando duro prá te mandar prá outra coisa e te substituir por alguem melhor.E vou estar contente porque destronar você,significa que salvamos o povo.Cante prá essa cidade,Mauri,te improvise cantor de desgraça,cmais ' alto de desafinado que puder,esse rascunho de arte que tão patrocinando' aí,até soterrar tudo que é puro e bom,pois é essa a nossa vingança,nem ' eles e nem nós!
Mauri - E onde eu fico,Gut?
Gut - Na rua debaixo da ponte como planejamos.
Mauri - De dois é bem mais fácil...
Gut - - Eu já me decidi,se você quiser...
Mauri -Não quero não,já tou aqui e aqui vou ficar.
Gut -Você é quem sabe.
Mauri - Fico.
Gut -Então...
Mauri -Poxa,Gut,quer saber de uma coisa,tou morrendo de medo.
Jordão - Se eu fosse você,amigo,levava ele,mesmo que fosse amarrado.
Gut - Ele voltava tantas vezes que dessem com ele lá-.
Jordão - É uma vaca!
Gut - Uma vaca bem sozinha,já que você não quer dar um lugar para ele no seu curral.
Jordão - Não dá,não encherga que não dá?
Mauri - Não estou pedindo nada.
jordão - Deixe estar Mazaroppi,a primeira estoucada te arranca essa arrogancia.
Gut - De você não sai nada,né Jordão?
Jordão - O que por exemplo?
Gut - Um amigo,sem que pudesse ajudar.
Jordão - É ele não volta mesmo,Né?tá bom?deixa ele aí,só que não damos ' garantia nenhuma,apenas vamos catar pombos em pleno voos,dá prá entender cantor?
Mauri - Tá.
Gut -Escreva...
Jordão - Ele vai escrever,pode sossegar,milhões de cartas,não vai fazer outra coisa mesmo!
Gut -Deixa entrar num ouvido e sair no outro,Mauri.

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 9727

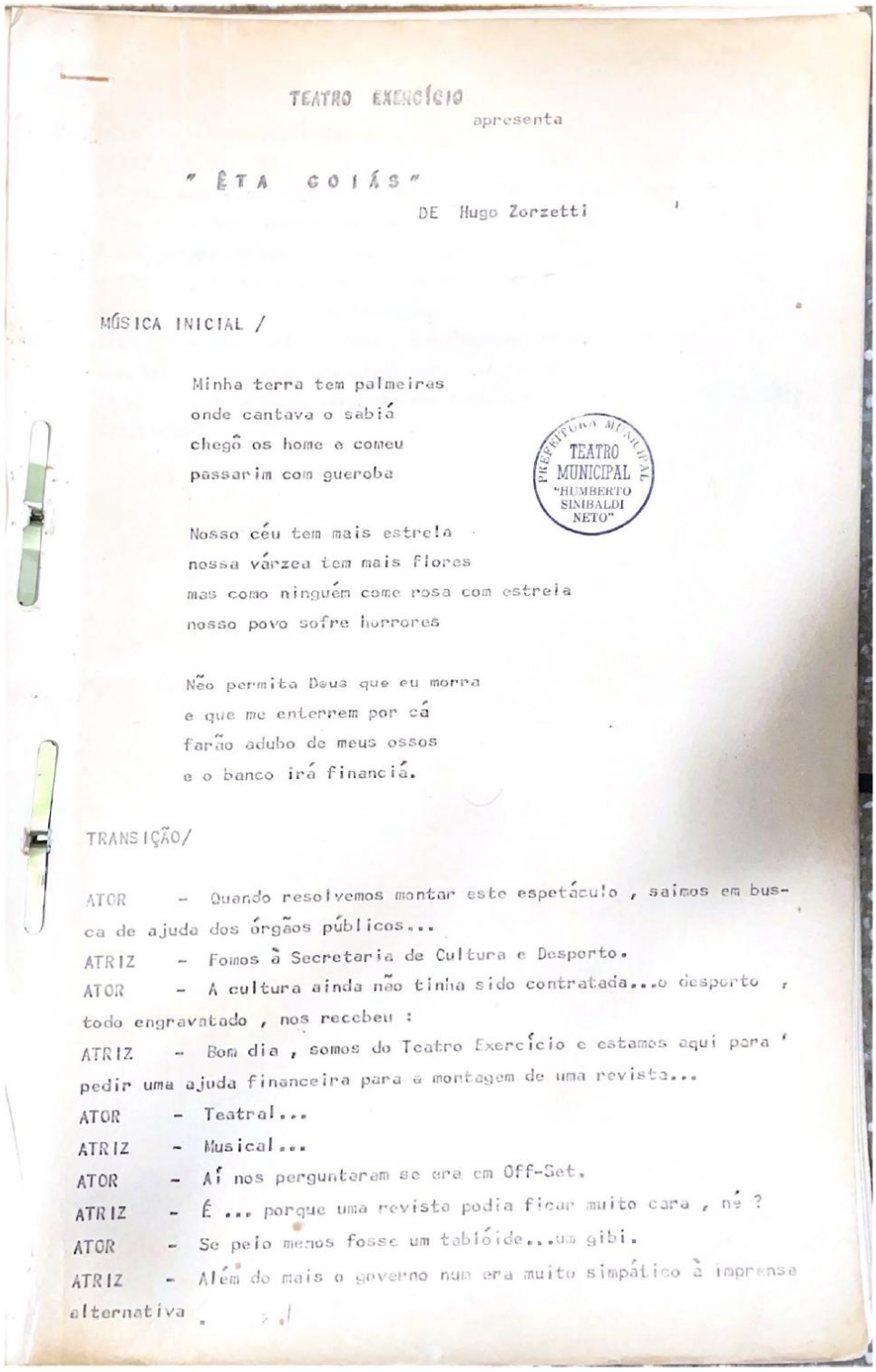
a barricada 12/
Mauri -Nem ligo.
Gut -Até
Mauri -Até
Gut -Até ,Jordão!
Jordão - Até! É muito vago mas cheira a nunca!
(Gut pega a mala e sai.Mauri vai até a porta e num olhar desolado acompanha a saída de gut)
Jordão - Ainda dá tempo de alcançar ele ,cantor!
Mauri -Não vou prá onde ele vai.
Jordão - Parece que não.E agora Mazarroppi?
Mauri -Voce ia me dar um enderêço,não ia?Ou foi mais uma tapeação?
Jordão - E depois que eu lhe der o enderêço?
Mauri - Vou fazer um teste por aí.Deve ter algum lugar fazendo teste [illegible]o tem?
Jordão - Claro que tem.Sempre tem.Esta cidade é um grande campo de testes.Você vai entrar por um funil e se tiver sumo eles vão sugar ele todo e depois te cospem chupado no meio da rua.
Mauri - Eu me viro...pode me dar o enderêço
Jordão - Você está com muita pressa! Sabe de quem é o endereço que eu vou lhe dar?
Mauri -Sei não.
Jordão - E vai pegando assim?
Mauri - Seja de quem for moça,não vai ser pior do que aqui.
Jordão - É um viado
Mauri - De um viado,como?
Jordão -(estende o papel com o endereço)Você pensou que era um rico proprietário de uma gravadoura.É de um viado velho e rabujento que mesmo na menopausa ainda dá fogo pras rapazolas da província,ingênuos e baratos.
Mauri -Por que um viado?
Jordão - E você queria o que? O endereço do Walter Clark?
Mauri - Eu só ...
Jordão - E não iluda não,vai ser por pouco tempo.Quando acabar a novidade ele te manda pro olho da rua pela mesma porta que te receberá.
Mauri - Então...
Jordão - Então você arranja outro.Enquanto a sífiles não te levar de embrulho,o pinto vai sobrevivendo.
Mauri -Acho que...

CORTE

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS - DPF
CTF Nº 7727

a barricada 13/
Jordão - Deixa de frescura,moço,pega o enderêço do teu viado e suma!
Mauri - (pegado de susto)O que é que faço?
Jordão - Agacha quando ele te jogar a navalha.
mauri -(Pega a mala e vai até a porta.Olhos pregados no papel)
Jordão - Não foi ainda?
Mauri -Só mais uma palavrinha ,certo?
Jordão - Vamos...
Mauri - Prá que lado fica isso?
Jordão - (vai até a janela,abre-a e olha demoradamente)Lá em baixo... lá embaixo...Por qualquer rua,qualquer beco,qualquer porta,vai dar no mesmo lugar! Só que é lá em baixo,lá em baixo.Aqui em cima não.Lá em baixo...lá em baixo... lá em baixo!

6.6.2. *Êta Goiás* (1984), acervo do Festival Nacional de Teatro Amador de São José do Rio Preto (digitalizada por mim)



TEATRO EXERCÍCIO

apresenta

" ÊTA GOIÁS "

DE Hugo Zorzetti

MÚSICA INICIAL /

Minha terra tem palmeiras
onde cantava o sabiá
chegô os home e comeu
passarim com gueroba

Nosso céu tem mais estrela
nossa várzea tem mais flores
mas como ninguém come rosa com estrela
nosso povo sofre horrores

Não permita Deus que eu morra
e que me enterrem por cá
farão adubo de meus ossos
e o banco irá financiá.

PREFEITURA MUNICIPAL
TEATRO MUNICIPAL
"HUMBERTO SINIBALDI NETO"

TRANSIÇÃO/

ATOR - Quando resolvemos montar este espetáculo , saimos em busca de ajuda dos órgãos públicos...

ATRIZ - Fomos à Secretaria de Cultura e Desporto.

ATOR - A cultura ainda não tinha sido contratada...o desporto , todo engravatado , nos recebeu :

ATRIZ - Bom dia , somos do Teatro Exercício e estamos aqui para pedir uma ajuda financeira para a montagem de uma revista...

ATOR - Teatral...

ATRIZ - Musical...

ATOR - Aí nos perguntarem se era em Off-Set.

ATRIZ - É ... porque uma revista podia ficar muito cara , né ?

ATOR - Se pelo menos fosse um tablóide...um gibi.

ATRIZ - Além do mais o governo num era muito simpático à imprensa alternativa .

Êta Goiás...2/

ATOR - Corremos à Fundação Cultural :

ATRIZ - Boa tarde , somos do Teatro Exercício e estamos aqui pos - tulando uma ajuda financeira para a montagem de uma revista...

ATOR - Bem , uma ajudazinha até que poderia sair ... se publicássemos a foto da primeira dama na capa.

ATRIZ - Entregando uma cadeira de rodas...

ATOR - Secretaria da Educação:

ATRIZ - Boa tarde , vimos , mui respeitosamente , nós do Teatro Exercício , solicitar uma ajuda para a montagem de uma revista...

ATOR - Ô Bailão , pergunta pro tesoureiro se dá pra assiná ISTOÉ.

TRANSIÇÃO/

PREFEITURA MUNICIPAL
TEATRO MUNICIPAL
"HUMBERTO SINIBALDI NETO"

TRANSIÇÃO /

ATOR - A situação geográfica de Goiás , incrustado bem aí no meio do país , justifica um ditado e um chavão.

ATOR - O chavão...

ATOR - É aquele antológico , de todo deputado , vereador e senador que já passaram pelos nossos plenários : (Como um político) " Os o - lhos do Brasil estão voltados para o nosso Estado !

ATOR - O ditado é : de onde se espera é que menos sai.

ATOR - O primeiro visitante a tapear os goianos , foi o primeiro ' visitante que visitou os goianos.

ATOR - Bartolomeu Bueno da Silva , o Ahanguera.

AOTR - Diabo velho , na língua dos índios.

ATOR = Os índios não sabiam dos que viriam depois.

ATOR - A bandeira , de repente , se viu cercada pelos selvagens.

ATOR - Bordunas , lanças , zarabatanas e flexas envenenadas...

ATOR - Era o dono da terra defendendo a sua soberania ante o bran- co invasor.

ATOR - E apertavam o cerco , no ar um cheiro de sangue.

ATOR - Um a um , os componentes da grande bandeira iam caindo , ful minados pela mão certeira do índio.

ATOR - (Grita) Tragam os apitos...

ATOR - (Grita) Chamem a FUNAI.

ATOR - Então o astuto chefe paulista grita:

ATOR - STOP !

TODOS - STOP ?

PREFEITURA MUNICIPAL
TEATRO MUNICIPAL
"HUMBERTO SINIBALDI NETO"

ATOR - Foi inaugurado o Esperanto do terceiro mundo.

ATOR - E ante os olhos aterrados dos aborígenes , o camarada colo - cou um pouco de pinga num prato , riscou um fósforo e depois levou o que quis.

ATOR - O que prova que goiano não suporta desperdício de cachaça.

ATRIZ - Daí pra frente , ninguém segurou mais o turismo.

ATOR - Ainda houve quem esparramasse por aí que nestas terras podiam ser encontradas esmeraldas aos montes.

ATOR - Todo mundo queria por as mãos em nossas esmeraldas. Entradist tas , bandeirantes , free- lancer , uma sacanagem.

ATRIZ - Entre outras coisas , passaram e engravidar e contaminar as índias , de doenças venéreas.

ATOR - Nossa aculturação começou pelo gonococo.

ATRIZ - Dizem que foi por isso que o goiano demorou a se civilizar.
ATOR - É que o virus da civilização não lhe entrou pela cabeça.
ATOR - Daí a se concluir o porquê dos goianos sempre acharem que o paulista é um cara que enche o saco.
ATOR - Agora , até que melhorou...hoje ele só enche o saco. Antes enchia o saco e...derrubava o pinto.

TRANSIÇÃO /
MÚSICA/COREOGRAFIA/

E tome espelho
E tome apito
E tome pinga
E tome ferro
E tome jeito
Ó aborígene
Senão tori
Te dá castigo
Vai te botá
Ajoelhado
Vai te posar
De quatro pé
E vai varar a tua carne
E vai cuspir
Na tua terra
Vai plantá planta
Na tua terra
Molhá terra
Com os teus zói
E tome espelho
E tome apito
Tome cachaça
E tome virus
Vem receber
Civilização
Vô te fazer
Gente decente
Te encantar
Em cidadão
Vô te fazer
Engravatado
Vô te eleger
Um deputado
Pra divertir
Essa nação .

PREFEITURA MUNICIPAL
TEATRO MUNICIPAL
"HUMBERTO SINIBALDI NETO"

ATOR - Segundo alguns políticos goianos , um dos maiores problemas do Estado é a sua enorme dimensão territorial.
ATRIZ - Dizem que ainda não nasceu o político aqui , que dá conta de, em quatro anos , roubar um Estado deste tamanho...
ATOR - Já dizia um ex-governador : " Dentro de Goiás se aconchega uma França , uma Alemanha e vários país da Oropa " .
ATOR - Então Juscelino Kubstichek resolveu nos presentear com a Capital Federal.
ATOR - Dá até pragente desconfiar que Juscelino e Ludovico até combinaram :"você faz a cova e depois eu mago o defunto".
ATOR - O certo é que a Capital Federal deu um enorme impulso no nosso Estado.
ATOR - É , sim , se o impulso tivesse sido maior , o Estado tinha se desgarrado do mapa e ido parar em Minas.
ATOR - Uma enorme força para a construção civil...
ATOR - Civil e...militar.
ATRO - Até a corrupção goiana passou a aprender com a corrupção nacional.
ATOR - É...aprender a se moderar.
TRANSIÇÃO
MÚSICA/ COREOGRAFIA/

Xiiiii , goianada
acorda , quijeirada
e vem vê quem vai chegá
e num é a capitá ?
e num é a federá ?
Impurraro ela pra cá
sugigaro ela de lá
a danada escapuliu
Vêi direto e num tiniu
vem se(pal) plantá do ládecá.
E pra nois o que será ?
Será que vai miorá ?
Será que vai piorá ?

ATOR - (Cantando)
Mais é craro que miora ...
Se vem gente , vem dinheiro
vem mais firma
vem mais obra...

TODOS - Xiiii , goianada
intão miora
intão miora...

PREFEITURA MUNICIPAL
TEATRO MUNICIPAL
"HUMBERTO SINIBALDI NETO"

Mais me diga , cidadão ,
Se mal lhe pergunte
me arreponda , intão...
Atrais de todessa granfinage
Num vem ninhuma safadage
num vem ninhuma sacanage
num sobra ninhum ladrão ?
Atrais de todo esse tutu
Num evêm ninhum urubu
Num vai dá currupição ?

ATOR - Mais craro que não!
Onde foi que já se viu ?
Tá tudo muito bem controlado
Os ladrão fica no Rio
Só vem os bem intencionado.

TODOS - Xiiii , goianada
intão vai miorá
Mais me diga , cidadão ,
discurpano a priguntação
No bem certo , o que virá ?

ATOR - Vai vim todo governo
Assessor , secretariado
Vai vim embaixadô
Senadô e deputado.

TODOS - Nos adescurpe , cidadão
Mais vortamo a perguntá
Será que nois num barganha ?
E invéis de nois ficá junto
Oceis fica cum tudo
E deixa a gente mudá ?

ATOR - Mais purquê ?

TODOS - Isso tá quar mal cheirado
Essa coisa num vai dá legal
Se nois de longe já semo assartado
Imagina se todo esse herdado
Nos cai dentro do quintal .

TRANSIÇÃO /

PREFEITURA MUNICIPAL
TEATRO MUNICIPAL
"HUMBERTO SINIBALDI NETO"

Êta Goiás...7/

ATOR - Há muitas definições de goiano:

ATRIZ - Goiano é um baiano cansado.

ATOR - Goiano é um mineiro do lado de cá do Paranaíba.

ATRIZ - Goiano é um mineiro fugido.

ATOR - (Ênfase de discurso) Na verdade nois semo mesmo é um povo robado , goiano é um brasileiro sem dono .

ATRIZ - A maior ojeriza de goiano é carioca e paulista que acham que em Goiás só dá índio e fazendeiro...

ATOR - E onças no meio das ruas.

ATRIZ - Isso então , iiiiih ! (Com sotaque) É verdade que lá em Goiás as onças vivem andando pelo meio das ruas , é ?

GOIANO - É , sim , senhora .

ATRIZ - Cruz credo , morro de medo só em pensar !

GOIANO - Precisa não , dona . Onça goiana num come piranha , não .

ATRIZ - Falou da terra goiano perde a conduta.

ATOR - Escute aqui : é verdade que índio goiano é aquele que enfia aqueles pratos de paus nos beiços e fica batendo , assim , é ?

GOIANO - É...mas enfia pau no cu de paulista tamém , ó !

ATOR - Deboche de paulista , goiano corta é na grossura .

ATRIZ - (Sotaque) Ah , adoro passar as minhas férias lá em Goiás... adoro aquele ar selvagem , macaquinhos pulando de galho em galho , onças urrando noite adentro , bosta de vaca no meio das ruas e aquele cheiro ' penetrante das matarias. O que eu não posso entender o que é que vocês ' goianos vêm fazer aqui em São Paulo , neste borborinho de civilização...

GOIANO - Pôca coisa , dona : sê assartado de manhã , atropelado à tarde , enchê o nariz de fulige , tomá banho em água de merda ...e depois , de noite , saí cum viado pensano que é a muié mais boa do mundo !

ATRIZ - O certo é que existe um complô nacional contra os goianos .Na concorrência até os gauchos ganham de nós , no grito.

ATOR - (Grito) Tem hormônio na carne !

ATRIZ - O nosso maior orgulho é a valentia .

ATOR - O goiano , antes de tudo , é um brabo.

ATRIZ - Existe um ditado que diz que ignorância chegou aqui e parou. As más línguas dizem que ela nunca chegou a sair daqui. Na verdade ,goiano é o único cidadão do mundo que fecha abulância no trânsito.

ATOR - Passa trote em corpo de bombeiros.

ATRIZ - Interessante é que goiano não tolera sirene.

ATOR - (Gritando) Passa por cima seu filho da puta !

PREFEITURA MUNICIPAL
TEATRO MUNICIPAL
"HUMBERTO SINIBALDI NETO"

ATRIZ - Ser goiano , às vezes é decisivo.

ATOR - Por exemplo , diploma de universidade goiana numa disputa de emprego...é decisivo !

ATRIZ - Não se pode negar , contudo , que existe mesmo um certo preconceito contra o goiano , em todo canto do país.

ATOR - Bolas , mineiro gosta de falar dos goianos , mas quando mineiro comprô o bonde , o goiano tava lá e num entrô na concorrência , por que ?

ATOR - Pra num trupicá nos trilho.

ATRIZ - É por estas e outras que goiano quando atravessa a fronteira perde a sua naturalidade.

ATOR - As duas , a goiana e a outra.

ATRIZ - E você cara , de onde você é ?

ATOR - Taí , uma resposta honesta pode arrasar o futuro do conterrêneo.

ATOR - Nasci na divisa !

ATRIZ - Quando a capital da nação foi pra Goiás o goiano ficou em estado de graça : agora eu tô mais perto do Brasil !

ATOR - Lá fora , entrar de carro numa contramão é goianada.

ATRIZ - Goianada !

ATOR - Goianada é tudo que não é muito inteligente. Aquilo que lá pra nós é baianada. Baianada , então , é uma goianada dupla , ou seja : um goiano fazendo besteira em sua própria terra. Há lugares que , quando a gente fala que é de Goiás , eles perguntam logo : por que ? O que prova que goiano não passa de um aspirante a brasileiro. Nosso único know-how é o pequi . Nós somos o único povo na face da terra que sabe comer um pequi ... e impomos sabedoria :

ATOR - Ei , num morda , não , senão tá fudido !

ATRIZ - Êta sabedoria disgramenta !

PREFEITURA MUNICIPAL
TEATRO MUNICIPAL
"HUMBERTO SINIBALDI NETO"

TRANSIÇÃO

ATRIZ - Declaração mundial dos direitos do goiano.

ATOR - Todo cidadão goiano é inocente perante a lei...até a chegada do camburão , é claro .

ATOR - Todo cidadão goiano tem direito à moradia,à educação e à assistência médica.

ATOR - Através de uma pequena entrada e o resto financiado em vinte e quatro longos meses...

ATRIZ - Todo cidadão goiano deve gozar de livre direito de expressão.

ATOR - Principalmente expressões como " ai " , " Ui " , " Hum " ,etc.

ATOR - Todo cidadão goiano tem direito e capacidade para gozar os direitos e as liberdades estabelecidos nesta declaração , sem distinção de raça , cor , sexo , língua , religião , etc , etc .

ATRIZ - Os casos omissos e de duvidosa interpretação serão dirimidos na delegacia mais próxima .

ATOR - Todo cidadão goiano tem direito à vida e à segurança pessoal .

ATRIZ - Desde que não encha o saco !

ATOR - Todo cidadão goiano tem o direito de ir e vir em liberdade...

ATOR - Exceto se for de ou para outro lugar que não seja : o diabo que o carregue , o raio que o parta e a puta-que-o-pariu .

ATRIZ - Nenhum cidadão goiano é obrigado a fazer ou deixar de fazer alguma coisa , senão em virtude da lei.

ATOR - Fica entendido como virtude da lei: o 38 , o 45 , o "pau-de-arara , o suborno , a propina e outros dispositivos...legais.

ATOR - Nenhum cidadão goiano poderá ser preso , detido ou exilado arbitrariamente...salvo se for encontrado.

ATOR - A lei não poderá excluir o cidadão goiano , queixoso de lesões em seus direitos individuais , da apreciação do poder judiciário.

ATOR - Exceto...as exceções.

ATRIZ - A casa é o asilo inviolável de todo cidadão goiano. Ninguém poderá nela à noite , sem conhecimento do morador nem de dia , na forma da lei estabelecida.

ATOR - Sem considerações.

PREFEITURA MUNICIPAL
TEATRO MUNICIPAL
"HUMBERTO SINIBALDI NETO"

TRANSIÇÃO.

ATOR - Na verdade , goiano é um povo mau humorado. Se não fosse a nossa política , goiano não tinha graça nenhuma . Senão vejamos - um vereador que entrou com requerimento pedindo a castração dos pardais em Goiânia , outro que requereu a revogação da lei da gravidade , um prefeito que usou tratores e picaretas para cumprir uma portaria do Patrimônio histórico...e tombou uma igreja e uma cadeia do Período Colonial .Na Assembléia e na câmara , a maior concorrência ao nosso teatro .

TRANSIÇÃO/

ATOR - (Terno e gravata , faz gestos típicos dos políticos da terra) (Discursa)

Os pobrema de nosso Estado ultrapassa os limite de nosso município e se torna pobrema superestaduais .

Êta Goiás..10/

O desemprego dexô de sê uma calamidade pubrica , graça ao nosso trabaio de oposição . Hoje o povo num tá se calano mais pra ' esse tipo de pobrema. Criança , moço , adúlteros e até pessoas venéreas sofre desses precaucios social. Sorteiro e matrimoniados , ninguém escapa da crise. Maês que num pode amamentá pois carece desse tipo de leite peitoral , vê seus fí passano fome , com leite a quatrocentos cruzeiro. O resurtado é isso que tá aí : fí de pobre num cresce . Fí de rico cresce fica grande e fí de pobre fica anão . E é por isso que nesse Estado num tem uma famia pobre que num tráis em seu seio , um desse pobrema anal .

E é pra ajudá essas famia pobre que tamo dano o maió apoio à campanha da primêra dama de fralda . Fralda pras mãe pobre . Precisamo fraldá os nossos pequenino carente. A primêra dama acertô em cheio , pois como mãe , sabe como uma criança e fraldulenta.

E saneamento ? Saneamento que é bão , nunca chega em bairro pobre . Bairro rico tem esgoto , bairro pobre nunca é esgotado.

E segurança ? Aqui em Goiás é ladrão na rua e carro nas calçada. Tem ladrão e num tem polícia , pois a polícia , todo mundo sabe , tá ladrano tamém.

Os carro nos passeio é um disispero pru pedestre . Só os ' carro que tem veiz . Só Deus sabe o tanto que é difíci sê pederasta ' em Goiás.

E poluição ? Todo mundo sabe que água poluída da pobrema na pele e firida na boca . A nossa população carente vivi tudo com pobrema bucólico e a nossa saúde púbrica num vê .

Dizem que somo um Estado pobre. Craro . Craro que somo um Estado pobre. As nossa riqueza ningúem esprora . O nosso argodão tá morreno por farta de uma política argodonal .

Nosso café num tem incentivo , pois farta uma política cafetina pra ampará o nosso pordurtô .

E a nossa pita ? A nossa pita !

Nois vendemo a pita pra São Paulo e compramo a corda pronta . Pra quê , meu Deus ? Pra que , se em todo lurgá , onde há pita , há corda tamém . Só em Goiás que há pita e num há corda. E é em Goiás que abunda a pita...ou melhor , onde a pita abunda .

TRANSIÇÃO /
MÚSICA

Negócio é voto
Negócio é voto
Um pouco de malícia
Um molejo de cintura

PREFEITURA MUNICIPAL
TEATRO MUNICIPAL
"HUMBERTO SINIBALDI NETO"

E se metê na falcatrua

E se me tê na falcatrua

Nogócio é voto

Negócio é voto

Negócio é voto

Dicionário Tá pequeno

minha nega

Tem coisa nova careceno batizá

Surrupio , calotice , embusteiro

Café pequeno em documentação curricular

Quem rouba bolsa de viuva já tem nome

Troco de cego inda tá por batizá...

TRANSIÇÃO /

ATOR - Diabo ! O quê que nos faz diferente do resto dos brasileiro ? Disgrama , ora ! Mar ? É mar ? Pois fique sabeno que nois dispensamo esse mar , se pra achá ele temos de procurá debaixo da bosta . O quê que tão achano , heim ? Gozação é ? Bolas ! Industrialização ? É industrialização , é ? Bela bosta , deixa só nois pará de plantá pra vê onde vai pará todo esse maquinário , pombas ! Industrialização ? Aqui , ó ! Impacotadores é o que são . A gente produz e ocêis impacota. Faz é muito tempo que estão imbruiano a gente . Curtura ? Ah , ah, ah, vamo , prova ! E tira o chicrete da boca , porra ! Curtura ! E num vem cum essa não .

ATOR - É , tem goianp que não gosta ...

ATOR - Tem onça , sim . Tem onça , tem cobra , tem jacaré , tem ' formiga , tem mandruvá.."mais"num tem viado , não...(tempo) tem viado, sim ,"mais"num é tanto...onde é que num tem ? Grossura ? Ah , grossura, é ? Quem qué falá de grossura aí ? Qué sabê duma coisa ? Maria Pêra.. aqui ó !

PREFEITURA MUNICIPAL
TEATRO MUNICIPAL
"HUMBERTO SINIBALDI NETO"

TRANSIÇÃO/

ATOR - Fale quem quiser e do que quiser , contudo não se pode ' negar que temos o melhor coração do mundo... e a melhor buchada do Brasil. Nossa cozinha é um dos nossos maiores orgulhos.

ENTRA MÚSICA.

Úi o bolim de arroizi
Úi o bolim de arroizi
Broa,pudim , impadão quentim...

(Bis)

Alfenim

Docim , docim

Pão de queijo

Inroladim

Peta

Pé de moleque

De rapadura

E amendoeim

Trouxa velha

Puta pobre

Arroiz doce

Assim

Assim

PREFEITURA MUNICIPAL
TEATRO MUNICIPAL
"HUMBERTO SINIBALDI NETO"

OS ATORES FALAM ENQUANTO CANTAM.

ATOR - Intelectual goiano que não pesca e não cozinha é reacionário .
ATRIZ - Por isso a nossa crítica lieterária deveria considerar...
ATOR - Os que cozinham muito...
ATRIZ - E escrevem pouco.
ATOR - Os que escrevem muito e cozinham pouco
ATOR - Os que não escrevem e nem cozinham...
ATRIZ - Mas estão na academia goiana de letras...
ATOR - Porque são os donos das panelas.
ATRIZ - E para uma literatura assim culinária...
ATOR - Não pode faltar o arroto.
ATOR - E em Goiás como se arrota...
ATRIZ - Goiás , em 1975 , publicou mais livros que a França.
ATOR - Há poetas que publicam mais de três livros por ano.
ATOR - Assim foi criada a chamada literatura goiana...
ATRIZ - Que só atravessa fronteira no porta-malas do autor...
ATOR - Vai e volta .
ATOR - Meu livro foi pará em São Paulo.
ATRIZ - O meu foi pra Nova York.
ATOR - Que bão ! Já voltô ?
ATRIZ - Com as desculpas da Vasp .

PREFEITURA MUNICIPAL
TEATRO MUNICIPAL
"HUMBERTO SINIBALDI NETO"

TERMINA A MÚSICA /
TRANSIÇÃO

ATOR - Em termos de política , foi Goiás que inventou a figura do Assessor .
ATRIZ - Assessor é uma espécie de moleta intelectual , para suprir as deficiências do QI da classe.
ATOR - Últimamente , parece que não estão empregando cidadãos alfabetizados.
ATRIZ - E o assessor assume um papel de destaque na política do Estado.

TRANSIÇÃO /

POLÍTICO E SEU ASSESSOR. POLÍTICO DISCURSA .

Meus co-estaduanos , gente de minha terra , povo de meu estado. O mundo está vivendo tempus difícil...todos os pôvos...
ASSESSOR - Povos.
POLÍTICO - Povos . Todos os povos...tanto os paises veio como os dos nôvos...
ASSESSOR - Novos.
POLÍTICO - Novos...estão sofrendo , independentemente de suas córes.
ASSESSOR - Cores .

POLÍTICO - Cores... Milhares , diariamente são môrtos...
ASSESSOR - Mortos.
POLÍTICO - Pois é , mortos , porque num tem como nois , um projeto fo̲r̲móso.
ASSESSOR - Formoso.
POLÍTICO - Tempos horrorôsos .
ASSESSOR - Horrorosos.
POLÍTICO - Vida de cachórros .
ASSESSOR - Cachorros .
POLÍTICO - Um angú de carôços .
ASSESSOR - Caroços .
POLÍTICO - Estamos no fundo do fósso.
ASSESSOR - Fosso .
POLÍTICO - Mas não são erros nôssos .
ASSESSOR - Nossos .
POLÍTICO - (Enraivecido) Pórra !
ASSESSOR - É porra .
POLÍTICO - Bosta .
(ASSESSOR SE CALA)
POLÍTICO - Acorrege agora , ingnorante ! (Refaz-se) Meus co-estaduanos , povo de meu Estado. O pobrema...
ASSESSOR - É com " L " .
POLÍTICO - É que em nossa bandeira tem um embrema...
ASSESSOR - É com " L " .
POLÍTICO - Que os nossos coração inframa ...
ASSESSOR - É com " L " .
POLÍTICO - O coração de todas as crasses...
ASSESSOR - Com " L " , deputado.
POLÍTICO - (Derramando de convicção) Nas plaças , nos palques e nas luas dessa nossa legião Centlo Deste. (Ufana-se) Nossos avôs...
ASSESSOR - Avós.
POLÍTICO - Nossos avós dizia que os doce mais gostôsos...
ASSESSOR - Gostosos.
POLÍTICO - E os prato mais famôsos...
ASSESSOR - Famosos .
POLÍTICO - Quem nos dá é Deus todo Poderóso.
ASSESSOR - Poderoso.
POLÍTICO - Não sobrivévi...
ASSESSOR - É com "I".
POLÍTICO - Aquele que agredi.
ASSESSOR - É com "I".
POLÍTICO - Não pogredi.
ASSESSOR - Com "I" , deputado.
POLÍTICO - Pois paga um grande preço ou um grande priço , seja no comço ou no comiço , já num sei se me esqueço ou se me isquiço.

PREFEITURA MUNICIPAL
TEATRO MUNICIPAL
"HUMBERTO SINIBALDI NETO"

TRANSIÇÃO /

ATOR - Revolução de 1964 . As forças revolucionárias pegam o Brasil de surpresa.
ATRIZ - Uma a uma vão caindo as poucas resistências.
ATOR - Cai Minas , Cai o Rio grande do Sul , cai o Rio de Janeiro.
ATRIZ - No Palácio das Esmeraldas , o governador Mauro Borges Teixeira está empenhado em resistir.
ATOR - E os telefones tocam .
ATRIZ - Cai São Paulo.
ATOR - O goiano solidário corre até a praça Cívica e faz vigília em frente ao palácio.
ATOR - Aviões do exército começam a sobrevoar o palácio. O governador sobe no telhado e se põe a fazer gestos de resistência e dasafio aos aviões .
ATOR - O povo atônito se aglomera na praça.
ATRIZ - Boatos...
ATOR - A polícia militar e parte do 10º Batalhão de caçadores irão resistir...
ATRIZ - A cidade está cercada por tanques e tropas da infantaria...
ATOR - Um comando marcha para tomar o palácio.
ATOR - Os aviões sobrevoam o palácio e Mauro faz gestos de resistência .
ATOR - O goiano atônito .
ATOR - Que que é isso , sô ?
ATOR - Revolução .
ATOR - Na hora do armoço ?
ATOR - É .
ATOR - E de quem ?
ATRIZ - Boatos...
ATOR - O prefeito da cidade de Santa Helena tá vino aí cum caminhão da prefeitura chei de homes armado pra ajudá na resistência .
ATOR - De Santa Helena , é ?
ATRIZ - Dois caminhão cheio.
ATOR - De que marca ?
ATRIZ - E o governador de Goiás em cima do palácio fazeno gestos.
ATOR - O povo atônito olha para cima . Os aviões sobrevoam.
ATOR - Ué...purque que eles num desce ?
ATOR - Deixa de sê besta , sô ! Cê num tá veno o governadô mostrano que , se arguém descê vai levá um murro no saco e uma dedada no cu ?
ATRIZ - E o goiano era solidário .
ATOR - Deixa cum nóis governadô , deixa cum nois que nois mostra presses cara que cum goiano num se brinca , não .
ATOR - Deixa um milico desses descê dum avião desse pra vê só .
ATOR - Dona Gercina , a mãe dos pobres , como era chamada , foi pa

PREFEITURA MUNICIPAL
TEATRO MUNICIPAL
"HUMBERTO SINIBALDI NETO"

ra o telhado , tentando dissuadir o filho da resistência inútil.

ATOR - Logo subiram os assessores .

ATRIZ - Subiram os secretários .

ATOR - Subiram alguns militares leais ao governador .

ATOR - Por isso é que muitos políticos até hojo se defendom.

ATOR - (Discursivo) Eu fui um dos que não ficaram em cima do muro quando a Revolução bateu em nossas portas.

ATOR - Interventor em Goiás : coronel Meira Matos.

ATOR - Primeira audiência : o prefeito de Santa Helena veio trazer o seu apoio e a sua solidariedade à Revolução.

ATOR - (Como o interventor) Ah , então o sr. é o homem de Santa Helena , não é ? Santa Helena , lugar onde mataram Napoleão .

ATOR - (Como o prefeito) Mentira dessa cambada de cumunista , coroné , nois somo tudo home honesto. Dia só os calo de nossas mão . Esse Napolião foi morto foi pela jagunçada de Mauro Borges. A cidade tá assim de testemunha , ó . Se o sr. quisé nois prova agora memo .

ATOR - Segundo interventor : Marechal Ribas Jr.

ATOR - Que se notabilizou por levar,à noite,prostitutas para o palácio e por ter comido todos os faisões ornamentais que alí viviam .

ATRIZ - De dia comia os faisões , de noite , as galinhas.

TRANSIÇÃO /

MÚSICA

Passô

Passô

Passô e o vô num viu

Num viu , heim , meu sinhô?

Passô

Passô

Passô que passô

Passô que passô

Num passô de tudo

Mas vai passá sim sinhô

PREFEITURA MUNICIPAL
TEATRO MUNICIPAL
"HUMBERTO SINIBALDI NETO"

ATOR - Goiano...goiano ... goiano , a julgar por todos os preconceitos que o rodeiam , o goiano é um brasileiro clandestino , dentro do Brasil . Contudo , não obstante longe daquela velha imagem do "pé-rachado " , do valentão ignorante que nunca foi, o cidadão deste enorme cerrado no centro oeste do país é resignado ...e , às vezes , nos seus arrombos de indignação , torna-se ele mesmo , um severo crítico de sua terra :

TRANSIÇÃO/

MENINO - Pai , quem descobriu Goiás ?
PAI - Foi Mato Grosso , meu filho.
MENINO - Uai , pai , como ?
PAI - Mato Grosso queria fugir pra São Paulo mas descobriu que Goiás tava no meio.
MENINO - Pai , e aporquê em Goiais tem tanto ri de água quente ?
PAI - Porque foi construído em cima do inferno , fí , por isso !

TRANSIÇÃO/

ATRIZ - Uma das maiores injustiça que fazem com o goiano é dizê-lo violento . O goiano não é violento...é mal adestrado.
ATOR - Sobre a nossa violência já se escreveu muito , inclusive : mentiras e exageros .
ATRIZ - Sua fama de machista voa longe .
ATOR - Goiano num é machão...a goiana que num é besta de abrí a ' boca , uai .
ATRIZ - Ah , sobre o "UAI" , é preciso que se faça justiça . O "UAI" é nosso .
ATOR - O mineiro diz que é dele .
ATRIZ - Mas o goiano é o único que sabe o significado de "Uai"... "Uai" é um A que vem adespois dum U e inhantes dum I , ô intonces , um A que vem intremeio um UI. De quem que é o UAI , minêrada ?

TRANSIÇÃO/
MÚSICA

Uai , uai ,
Tranca ruim
Êta disgrama
Trem bão
Diacho que coisa boa
Liga pressa nega , não
Liga pressa nega , não
Essa nega tá na janela
Essa nega tá na janela

PREFEITURA MUNICIPAL
TEATRO MUNICIPAL
"HUMBERTO SINIBALDI NETO"

Êta Goiás....18/

TRANSIÇÃO /

ATOR - Quando goiano nasce , não se registra ...anota-se a queixa.
ATRIZ - Goiano não tira carteira de identidade , ganha um habeas - corpus.
ATRIZ - Goiano não vota ...dá procuração pro bandido.
ATOR - Goiano não tem título de eleitor...tem senha pra ganhar bo-tina.
ATOR - Tudo isso porque ninguém quer reconhecer os nossos melhores dotes . Por exemplo : a demagogia. Nenhum político de nenhum outro Es-tado nos bate em demagogia.
ATRIZ - Político goiano é tão demagogo , mas tão demagogo que , to-das vezes que se olha no espelho para pentear os cabelos , faz pra sí mesmo um sorriso grandão , bate nos próprios ombros e diz : conto com você pras próximaseleições , heim !
ATOR - Foi o político goiano que inventou a demagogia ... e do ar senal dos recursos demagógicos , a nossa marca registrada , o chamado 'abraço de melêta " .
ATRIZ - É quando o cidadão se depara , de repente , na rua , com o inevitável deputado ou vereador ...

PREFEITURA MUNICIPAL
TEATRO MUNICIPAL
"HUMBERTO SINIBALDI NETO"

TRANSIÇÃO/
SEGUE-SE A CENA DO ABRAÇO.
TRANSIÇÃO/
ATOR - Um outro tipo de demagogo que Goiás exportou para o resto do país é o do rato de velório e o do bolo de casamento.
ATRIZ - É o político que não perde oportunidade para cevar o seu ' voto . É desses que abraça todo mundo , se esfrega em mendigo , come em marmita de gari , escora bêbado em poste e toma dez litros de ca - fé , de cozinha em cozinha , em visita ao eleitorado . Esses vivem à procura de casamento ou velório para um contato direto com os eleito-res . Geralmente leva um assessor à tiracolo , já adestrado para coadju var na pantomima.
TRANSIÇÃO/
UM VELÓRIO/ VIÚVA CERCADA POR PESSOAS DESOLADAS. ENTRAM DEPUTADO E AS-SESSOR NUM ROMPANTE DE ALEGRIA.
DEPUTADO -(Pulando no meio da sala) Parabéns , parabéns , meus mais sinceros parabéns...
ASSES. - (Notando a gafe) Ih , deputado , mancada , erramos de en - dereço , isso aqui é um velório...
DEPUTADO - (Irritado) Vai sair da gratificação de gabinete , esse fo-ra.
VIUVA - Parabens como, deputado... se meu marido está morto?
DEPUTADO - (Imediatamente) Mas pra quem foi levado aos céus, por meia dúzia de anjos azuis, de asas branquejantes como maço de algodão, e co-mo se não bastasse, puxado pelas próprias mãos deus, isso não é motivo pra regozijo e vitória?

VIUVA - Anjos e o próprio Deus?
DEPUTADO- Ainda tinha uns outros dois do lado. Eu só reconheci o barbudo porque sou devoto dele. São Pedro em pessoa.
VIUVA - O senhor é vidente?
DEPUTADO - Nas horas vagas... pra falar a verdade eu sou suplente de deputado do partido da oposição e , se me permite , o momento... candidato a federal no próximo pleito.
ATOR - O senhor era amigo dele, deputado?
DEPUTADO - Amigo? Não... amigo é muito pouco... éramos irmãos.
ATOR - Se conheciam há muito tempo?
DEPUTADO - Crescemos junto, rapaz ... na mesma rua.
ASSES. - Outra mancada, deputado, o homem é japonês legítimo.
VIUVA - Como cresceram juntos? O senhor não é japonês.
DEPUTADO - Ginástica calabresa, minha senhora, um segredo que só nós dois sabíamos. Agora só eu, porque o dele já foi levado pra cova. Vô se dá uma volta por aí pra colher umas informações porque se não com mais uma mancada dessa eu não passo nem na convenção.
VIUVA - Doença cruel. Estrangulou seu coração.
DEPUTADO - E não foi falta de conselho, minha senhora, eu sabia que de uma hora pra outra... mas sempre dizia- cuidado amigo, cuidado com o seu frágil coração... parecia que eu sabia.
ATOR - Sabia de que , deputado?
DEPUTADO - Ora de que. Que ele ia morrer do coração, ora.
ATOR - Mas como do coração se foi de câncer que ele morreu.
DEPUTADO - Me diga uma coisa garoto- o coração desse cadáver ainda bate?
ATOR - Não.
DEPUTADO - Se batesse era cadáver?
ATOR - Tá na cara que não.
DEPUTADO - Então me diga,meu simpático garoto: quem deu um para nesse japonês?
VIUVA - Ah, minha vida será tão difícil sem ele.
DEPUTADO - Não enquanto tiver um amigo como eu. Faço questão absoluta de ajudar na educação de seus filhos.
TODOS - (ASSUSTADOS) Filhos!
VIUVA - Uai, então o Suzuki era pai por aí?
DEPUTADO - (TENTANDO CONSERTAR) Não só era pai como filho e espírito santo. Nunca vi um coração tão generoso.
ATOR - Já está na hora das orações e não chegou ninguém da igreja.
DEPUTADO - Não seja por isso. Faço questão de emprestar meu carro e meu chofer pra ir busca esse padre.
TODOS - (REPROVANDO) Padre!?
ASSES. - Outra mancada, deputado, a família é protestante.
DEPUTADO - Padre Cunha, da igreja de São Cristóvão, que embora sabendo que o Yamaha...
VIUVA - (CORREGINDO RÁPIDO) Suzuki.
DEPUTADO - Pois é. Embora sabendo que o Suzuki , sua esposa , como eu

PREFEITURA MUNICIPAL
TEATRO MUNICIPAL
"HUMBERTO SINIBALDI NETO"

somos protestantes , seria justo que viesse dar-lhe o último adeus.

ATOR - O sr. é protestante de que igreja , deputado ?,

DEPUTADO - (Visivelmente apurado)A , a , a ,...

ASSES - (Tentando salvar a situação) É , é , é , é ...

DEPUTADO - Ih , ih, hi....

ASSES - (Gesto) Ó...

DEPUTADO - Uh , uh , uh...

DEPUTADO - Adven...

ASSES - (Ao mesmo tempo) Pentecos...

DEPUTADO -(Emendando) Advencoste

ASSES - Pentetista , ...

VIUVA - Pois aqui somos todos testemunhas de Jeová.

DEPUTADO - Fodeu tudo...(refazendo-se) Pois quanto a mim , senhora , embora não tenha presenciado a briga e nem sido apresentado a esse tal de Jeová , se o próppio precisar de outra testemunha , não se esqueça de me chamar...

FIM

PREFEITURA MUNICIPAL
TEATRO MUNICIPAL
"HUMBERTO SINIBALDI NETO"