



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO CURSO DE JORNALISMO**

JÉSSICA MOREIRA BORGES DA SILVA

MEMÓRIAS E DESAFIOS: O TEATRO NA CENA GOIANIENSE

Goiânia

2020



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

MEMÓRIAS E DESAFIOS: O TEATRO NA CENA GOIANIENSE

Produto Filme Documentário
apresentado como Trabalho de
Conclusão do Curso de Graduação
em Jornalismo à Pontifícia
Universidade Católica de Goiás,
Escola de Comunicação, sob
orientação da Professora Doutora
Eliani de Fátima Covem Queiroz.

GOIÂNIA

2020

JÉSSICA MOREIRA BORGES DA SILVA

MEMÓRIAS E DESAFIOS: O TEATRO NA CENA GOIANIENSE

Produto Filme Documentário
apresentado como Trabalho de
Conclusão do Curso de Graduação
em Jornalismo à Pontifícia
Universidade Católica de Goiás,
Escola de Comunicação, sob
orientação da Professora Doutora
Eliani de Fátima Covem Queiroz.

Data de defesa: 01 de dezembro de 2020.

Resultado: _____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Eliani de Fátima Covem Queiroz

Profa. Mestre Carolina Zafino Isidoro

Jornalista Karla Rady

Dedico este trabalho, primeiro a Deus, que me sustentou nos momentos árdus e me orientou para que eu chegasse nesse ponto. A minha mãe que por muitas vezes abdicou de si própria em prol de mim, e a minha família. Aos meus amigos e pessoas essenciais no meu percurso.

AGRADECIMENTOS

Para o bem do processo deste trabalho, estive amparada por minha mãe e minha família, a elas eu agradeço por estarem comigo e me darem todo o suporte necessário nesse período laborioso, e em toda minha jornada de vida e acadêmica.

Também entrego a minha gratidão aos que participaram na elaboração desta tarefa. Sejam eles, os contribuintes técnicos da missão de produzir um filme documentário, ou os que colaboravam discursivamente na construção de *Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense*.

Não poderia deixar de reconhecer a participação dos meus professores na minha trajetória, fornecendo conhecimento necessário para minha formação pessoal, profissional e intelectual. Em especial, agradeço minha orientadora nesse trabalho de conclusão de curso de Jornalismo, Professora Doutora Eliani Covem, por me apoiar, com toda sua paciência, estimulando e permitindo que pudesse alcançar os meus objetivos.

*Teatro só faz sentido quando é uma tribuna
livre onde se podem discutir até as últimas
consequências os problemas do homem.
Plínio Marcos*

RESUMO:

Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense, o documentário, aborda as perspectivas dos agentes da história teatral de Goiânia por meio de seus relatos. No filme, os aspectos do fazer cênico é colocado em face das fatigantes questões acerca do objeto. As dificuldades financeiras por falta de apoio governamental e os empecilhos sociais por conta de uma sociedade conservadora orientam um debate com a estrutura teatral goianiense construída ao longo dos anos. Em síntese, o documentário busca inserir a cena teatral local no contexto social da população e, por meio de reflexão, ampliar os horizontes de toda sua conjuntura.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário, Teatro, grupos de teatro, Goiânia, atores.

ABSTRACT;

Memories and challenges: the theater in the Goianian scene, the documentary, addresses the perspectives of the agents of the theatrical history of Goiânia through their reports. In the film, the aspects of scenic making are placed in the face of stressful questions about the object. Financial difficulties due to lack of government support and social obstacles due to a conservative society guide a debate with the theater structure built in Goiás over the years. In summary, the documentary seeks to insert the local theatrical scene in the social context of the population and, by means of reflection, to broaden the horizons of its entire conjuncture.

Key words: Documentary, Theater, theater groups, Goiânia, actors.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I.....	16
REFERENCIAL TEÓRICO.....	16
1. Documentário.....	16
1.1 Documentário – conceitos e teorias.....	16
1.2 Técnica de produção do documentário.....	17
1.3 História do filme documentário no Brasil.....	20
2. O teatro no Brasil.....	22
2.1 O teatro em Goiás.....	28
2.2 A cena teatral goianiense.....	31
CAPÍTULO II.....	35
MEMORIAL.....	35
Jéssica Moreira Borges da Silva.....	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	39
REFERÊNCIAS.....	40
APÊNDICES.....	44
APÊNDICE I ROTEIRO.....	44
APÊNDICE II AUTORIZAÇÃO PARA REPRODUÇÃO.....	52

INTRODUÇÃO

O filme documentário produto deste trabalho, *Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense*, utiliza como instrumento de propagação do discurso acerca da atividade teatral em Goiânia, depoimentos de importantes agentes dessa história. Assim, as vivências relatadas desempenha a função de trazer o objeto pesquisado à luz da coletividade, partilhando das angústias e os prazeres do fazer teatral numa cidade de 87 anos.

Considerando que uma efetiva história do teatro não pode deixar de evidenciar a sociedade na qual ela emerge¹, as declarações apresentadas no filme contaram com a contextualização social da cidade de Goiânia nos respectivos períodos dos acontecimentos mencionados. Os primórdios da cena teatral e seus agentes, o unânime impasse financeiro, como a falta de incentivo do poder público, as iniciativas diante desse contexto e a resistência de um povo agrário perante a cultura.

Esse panorama é delineado logo no início do documentário, quando Antenor Pinheiro menciona a desvalorização dos artistas locais em benefício dos que vêm de um eixo cultural midiático, Rio-São Paulo. Assim como reafirmado por Mauri de Castro ao explicitar o descrédito empregado aos fazedores de teatro.

Ao longo do produto, vários depoentes ultrapassaram o conceito de crítica para estabelecer um desenho das virtudes teatrais goianas, ainda que mediadas pelo caráter dificultoso das atividades. Nesse sentido, Xexéu concedeu créditos ao pioneiro Otavinho Arantes por façanhas na cena goianiense, enquanto Carlos Moreira relatou suas experiências bem-sucedidas.

No delineamento desse quadro, a primordialidade do método de entrevistas permitiu a reunião de formulações discursivas e históricas imputando à obra o valor documental e atestando a aparente unidade enquanto realidade que o filme de não-ficção é (RODRIGUES, 2010). Por meio disso, segundo Nichols (2010), o documentário reivindica, mesmo que sobriamente, a capacidade de influenciar a maneira como o espectador enxerga e atua no mundo.

As questões elencadas em um documentário são partilhadas por uma mesma comunidade (DA-RIN, 2004), contudo assumem pontos de vista sobre a realidade, que

¹ Para uma história cultural do teatro, de Edélcio Mostaço (2018).

podem gerar muitas outras interpretações (ALTAFINI, 1999). Para Nichols (2010), se essa intervenção acontece é por conta das argumentações, familiaridade com a abordagem e estratégias persuasivas, porque o filme documental não é uma reprodução do real, porém uma representação.

O teatro no Brasil é caracterizado por uma série de transformações que aconteceram ao longo de alguns séculos. Da instauração de um teatro catequizador, no século XVI, passando por uma ascensão da literatura dramática depois de um hiato, a modernização com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o grupo *Os Comediantes*, até a contemporaneidade cênica representada pela efervescência das montagens musicais da Broadway no território nacional.

Na esfera regional, especificamente em Goiânia, o teatro ainda está construindo seus alicerces, dado que o nascimento da cidade não data de muitos anos. Ainda assim, essa incipiente história apresenta acontecimentos e personalidades primorosos, que podem significar uma firmeza na estruturação do cenário teatral goianiense.

O teatro em Goiânia possui tanto agentes regionais, de fora do estado. Entre os locais, Otavinho Arantes, Cici Pinheiro, e no segundo caso, o mineiro João Bennio, assim sendo considerados os três pilares da história do teatro da terra². Assim como os grupos teatrais que também traçam o contexto cênico goianiense, bem simbolizado pelo premiado Teatro Exercício, de Hugo Zorzetti.

Em relação à metodologia empregada para a produção do filme, embora articulando um quadro rico, a história do teatro não somente em Goiânia, mas também em Goiás, apresenta uma bibliografia escassa. Portanto, a pesquisa empregada neste trabalho, quanto ao teatro, se revelou uma garimpagem de teorias e autores devido a essa defasagem de estudos do gênero.

As leituras a respeito dos conceitos, técnicas e história do documentário, propiciou um aprofundamento da execução do filme, dessa forma, sendo aplicada na produção de *Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense* em todas suas etapas, as de filmagem, decupagem, roteirização, e montagem. Nesse sentido, resultado do produto teve grande contribuição da vasta quantidade de estudiosos e historiadores do filme documental.

² Transcrição da entrevista de Mauri de Castro do *documentário Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense* (2020).

A captação, por meio de entrevistas, não configurou apenas elementos constitutivos do filme. O relatos expressados nas gravações ou em *off*, puderam enriquecer o caráter investigativo sobre a temática, contribuindo também para a pesquisa acerca do teatro. No entanto, em outros aspectos, os depoimentos colhidos nas filmagens corroboraram as particularidades encontradas nos estudos e leituras quanto ao tema.

Não foram identificadas resistências significativas por parte dos entrevistados ao exporem suas experiências. A maior restrição por parte desses depoentes, aconteceu em face de questões de saúde ou pelo aspecto preocupante da pandemia da COVID19, que também refletiu na disponibilidade das locações e realização das entrevistas.

Na dimensão técnica, as gravações foram registradas por meio de dispositivos diversos. Uma câmera Nikon D3200 foi o equipamento mais utilizado nas captações de imagens, assim como as de som por meio do microfone de lapela Boya My 1, e algumas imagens de apoio com aparelho celular Redmi Note 8. Os registros contaram com a operação auxiliar de Laís Araújo, sem interferências externas irresolúveis.

As filmagens também puderam ser realizadas por meio de equipamento telefônico móvel Galaxy A50, em uma única entrevista. Alguns registros de depoimentos foram feitos remotamente, contando com os recursos do aplicativo de vídeo chamadas, Zoom, assim gerando problemas técnicos de imagem e som.

As tomadas de decisão na separação de imagens e discursos, decorreram de um ação de desprendimento, ainda que as formulações transmitam a ideia de como o cineasta adota uma posição específica em relação àqueles retratados no filme e àqueles a quem o filme se dirige (NICHOLS, 2010). A partir da decupagem e roteirização da aluna, a técnica de audiovisual, Rayane Richele, efetuou a montagem do material recolhido ao longo de toda produção fílmica de *Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense*, utilizando os programas de edição, Adobe Premiere, Adobe After Effects e Adobe Photoshop.

A produção do filme agregou conhecimento à aluna concluinte do curso de Jornalismo, seja por intermédio da pesquisa, ou da escuta empreendida nas entrevistas. Sendo assim, o documentário *Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense* poderá fortalecer suas experiências, como também a de seus espectadores.

CAPÍTULO I

REFERENCIAL TEÓRICO

1. Documentário

O filme de não-ficção em suas especificidades, sejam elas próprias ou advindas das ficções, compreende um gênero multifacetado do cinema. Em tese, o documentário deriva de uma realidade, que se amplia na dialética sujeito-objeto e se dinamiza na complexidade da realidade cotidiana (JORGE, 2010). Conquanto, partir de uma realidade não significa representá-la de forma fidedigna, dado que não existem marcas explícitas que garantam a presença de um real mais que perfeito, e elevado ao estatuto de verdade absoluta (RODRIGUES, 2010).

Nascido no final do século XIX, a obra cinematográfica documental é concebida mediante a relação entre documentarista e objeto retratado. Segundo Da-Rin (2004), por esse ângulo, o documentário é uma modalidade discursiva. Assim como toda articulação da linguagem tem a clara presença da subjetividade, indissociável aspecto de qualquer arte, mesmo a cinematográfica, e pelo realizador estabelecer um olhar próprio sobre determinado assunto, que um filme nunca é uma reprodução do mundo (RODRIGUES, 2010).

1.1 Documentário – conceitos e teorias

Estabelecido como gênero fílmico a partir do desenvolvimento das produções de imagens em movimento iniciadas com as filmagens de “vistas”³, o documentário é, fundamentalmente, a narração de acontecimentos pré-existentes. Preliminarmente, delimitado como uma categoria antagônica à ficção por retratar eventos reais.

No entanto, teorizar um campo tão abrangente de forma precisa, pode ser relacionado a uma arbitrariedade pretenciosa, já que de acordo com Da-Rin (2004, p 8), “um conjunto tão diverso de manifestações, algo tão vasto, global e multidimensional, dificilmente se poderia prestar a um recorte conceitual que permitisse uma abordagem única”.

3 Da-Rin menciona em Espelho Partido (2004) o termo “vistas”, que se referem as primeiras filmagens realizadas no final do século XIX pelos irmãos Lumière, criadores do cinema, mostrando o cotidiano parisiense.

O conjunto a que se é referido, diz respeito a tudo que pode englobar o filme documentário, não restrito “a um tipo de material fílmico, a uma forma de abordagem ou a um conjunto de técnicas” (DA-RIN, 2004). Essencialmente, o conteúdo registrado somente será sustentado enquanto ideia fílmica, quando estiver integrado a convenções formuladoras das características de um produto cinematográfico, ou seja, a totalidade apresentar um arranjo de cenas sólido, lógico e consistente⁴.

A categoria que representa o cinema de não-ficção, intrinsecamente, não decorre apenas da existência da realidade para sua execução. O documentário resulta de um processo complexo que despende de idealização, observação e registros documentais, logo o objeto requer um manuseio por parte de todos os agentes do regime documental, sejam eles cineastas, produtores e técnicos que participem desse andamento (DA-RIN, 2004). Assim, portanto, o âmago dessa classe cinematográfica não tem, necessariamente, a “finalidade de narrar a verdade da forma mais adequada e não dissimulando-a”, segundo Flaherty (1937, *apud* DA-RIN, 2004, p. 33).

O senso comum que concede ao documentário um conceito escasso, na maioria das vezes, desconsidera que o gênero tem como objetivo, primordialmente, produzir significado por meio de signos. Imagens e sons são aparatos empregados de forma a cumprir a finalidade de reproduzir o mundo real, esse “tratamento criativo da realidade”⁵ passa pelo crivo do documentarista que, naturalmente, tem sua visão sobre determinada realidade, seja uma visão própria ou imposta por determinado mecanismo de poder (RODRIGUES, 2010). Com isso, por ser uma construção discursiva⁶, a obra cinematográfica não-ficcional tende a apresentar um recorte da realidade.

O filme documentário não é superior a outros gêneros por ter uma relação direta com o real. Empregado a ele, sempre esteve uma necessidade de recusar uma comparação ao cinema de ficção. No entanto, como em outras categorias artísticas ou cinematográficas, o documentário apresenta, além de diferenças, semelhanças com a ficção. Para Nichols (2010), uma dessas semelhanças se refere a que ambas seguem um modelo de representação, mesmo que distintos.

4 Foi a descrição dada por Sherwood (1923) ao filme *Nanook of the North* (1922), de Flaherty na crítica *The Best Moving Pictures of 1922-23*, que colocava o filme como essencial para a lista de melhores filmes daquela época.

5 Conceito de documentário criado pelo cineasta inglês John Grierson (ROTHA, 1935, p. 68, *apud* Da-Rin, 2004, p. 37).

6 A expressão equipara o documentário ao filme de ficção ao ser subjetivo e ideológico (FILHO, 2005).

Concordando com Nichols (2010), Metz (1977) considera que um conjunto de signos, constituído de imagens e sons, é uma representação porque transforma e, de certa forma, manipula aquilo que representa, conforme as intenções subjetivas e ideológicas, trazendo um mundo como que metamorfoseado pelo discurso e pela ideologia como se fosse o real, o que pode ser conferido no filme documentário.

Portanto, ao longo do desenvolvimento do cinema, a ficção e a não-ficção sempre tiveram a oportunidade de dialogarem, fosse por meio da influência que uma exercesse sobre a outra, ou, pela condição de confronto, estabelecida por estudiosos, quanto às semelhanças e diferenças entre elas. Esta última, advém da diferente forma de construir o discurso, na esfera ética, na estruturação, nas estratégias e no estilo (NICHOLS, 2010). Por essa particularização, não é ilegítima a ânsia do sistema documentário pela realidade, construída e alimentada historicamente, uma vez que:

Se a realidade pulsa no interior do filme documentário, assim o faz, fundamentalmente, por elementos estéticos tomados como marcas tradicionais de tal gênero, pois historicamente assim foram utilizados e trazem em si a memória dessa história de usos e sentidos. É uma reunião de formulações, discursivas e históricas, que imputa às obras o valor documental e atesta sua aparente unidade enquanto realidade (RODRIGUES, 2010, p. 63).

O filme documentário exige do seu realizador um método, que pode ser construído coletivamente pelas diversas experiências de filmar, ou desenvolvido individualmente, mas que servirá de modelo para outros realizadores. Este método está baseado em técnicas e etapas que, ao serem seguidas, contribuem para o sucesso da produção do filme.

Nichols (2008) classificou o filme documentário em seis modos quanto a forma de produção: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Mais de um modo pode ser usado na produção de um filme documentário. O filme documentário *Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense* foi realizado de acordo com as características dos modos observativo e expositivo.

No modo observativo, a ideia do diretor é mostrar no filme a realidade tal como ela se apresenta. São evitadas quaisquer tipos de interferências que levem à deturpação da realidade. A gravação das imagens e entrevistas são realizadas com o diretor e a equipe técnica tendo um discreto afastamento, nem mesmo são notados. Dessa forma, há pouca movimentação de câmera, trilha sonora quase inexistente e não há narração, já que as cenas se expressam por si mesmas.

No modo expositivo, o filme dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes narradas ou em entrevistas, “que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história” (NICOLS, 2008, P. 142). Nesse sentido, os

documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente, o que costumeiramente é feito com a utilização de entrevista dos personagens.

1.2 Técnica de produção do documentário

O sistema que compõe o método de construção de um documentário foi alterado ao longo do desenvolvimento do cinema. Algumas técnicas foram abolidas, outras aperfeiçoadas. Isto porque, o filme de não-ficção também se adaptou às novas concepções mercadológicas que o fizeram obter autonomia para se fortalecer. Anteriormente, esse gênero estava condicionado aos moldes do cinema de ficção, essa fase diz respeito ao estilo de documentário clássico que, como mencionado por Puccini (2007), teve por muito tempo seu modelo de produção apoiado em roteiro, como o filme ficcional.

Dentre as etapas que constituem a execução de um filme documentário, está o planejamento que, necessariamente, passa por um processo de pesquisa do tema que será retratado. A princípio, a ideia de um documentário pode “ter origem em desejos pessoais de investigação” (PUCCINI 2007, p. 76) de um documentarista. Apesar do idealizador, normalmente, já ter uma ligação com o tema que escolhe, ao decidir realizar um filme de não-ficção, o documentarista terá que passar por um intensivo processo para se aprofundar na temática.

Conhecer profundamente o tema que será abordado no documentário não implica somente em realizar um filme impecável. Para que o projeto seja colocado em prática, o realizador verá a necessidade de buscar um patrocinador que assumirá os custos financeiros do filme. Na esfera cinematográfica, o indivíduo ou instituição que patrocina os trabalhos audiovisuais são chamados de produtores. É nessa relação que o documentarista, ao apresentar o projeto para o produtor, poderá aplicar, novamente, o conhecimento adquirido sobre o tema na pesquisa, porque o desafio maior é justamente o de, por meio de um texto enxuto e objetivo, demonstrar domínio sobre o assunto abordado, como menciona Puccini (2007).

O aspecto testemunhal do filme não-ficcional, passou a sustentar o documentário significativamente a partir do Cinema Novo, no Brasil especificamente, até os dias atuais. Proporcionado pelos avanços tecnológicos, como “a possibilidade de gravação do som

direto, as entrevistas passaram a ser utilizadas desenfreadamente, e a fala do entrevistado passou a ser denominada a voz da experiência” (RODRIGUES, 2010, p. 68).

Daí, posteriormente a um vasto período de investigação, o documentarista atinge a fase de filmagens, que se constitui de captação de imagens, entrevistas, que poderíamos dizer que estão para o documentário assim como a encenação está para o filme de ficção (PUCCINI, 2007), e exposição de personagens. Esse último, ocorrerá por meio de depoimento sobre a história contada, quando o relato trouxer embutido a referência a outros personagens, de acordo com Puccini (2007, p. 94) que ainda destaca que “esses personagens podem assumir formas diversas, não necessariamente se limitarem a personagens sociais, mas se estenderem a entidades abstratas, forças da natureza, espécies biológicas ou de animais como no caso dos documentários naturais”.

A elaboração do filme posterior ao período de contato com os personagens, não segue, necessariamente, uma linha cronológica, pois quanto ao trabalho de roteirização, segundo Puccini (2007), muitos documentários são resolvidos em sua fase de pós-produção. Ao mencionar essa característica, o autor faz referência à produção de estilo direto.

Em *História e desafios: o teatro na cena goianiense*, foi seguida a tendência de roteirizar o filme após a etapa de filmagens. A exemplo do documentário mencionado, os roteiros desenvolvidos na pós-produção, normalmente, exercem a função de orientar a montagem, a edição, expõe Puccini (2007). Porém, anteriormente a esse processo, o documentarista determina de que modo as entrevistas serão reaproveitadas, ou seja, um enxugamento das partes menos essenciais ao filme (PUCCINI, 2007). Conhecido como decupagem, esse procedimento foi explicado por Puccini (2007, p. 189):

Em documentários que se utilizam de entrevistas como recurso para a condução do tema, a transcrição destas no papel é método sempre aconselhável. Essa transcrição pode ser feita de maneira detalhada, palavra por palavra, ou se contentar com a anotação de tópicos que resumam o assunto de cada parte da entrevista.

O conteúdo produzido ao longo das gravações, transcrito e decupado, forma um roteiro técnico, organizando a ordem na qual o material se apresentará no produto definitivo, como esclarece Puccini (2007, p. 175), “A ordenação das sequências, define o texto do filme dando forma final ao seu discurso”. Ainda que o texto descritivo das cenas sugira os cortes a serem feitos, o autor comenta que, a montagem como função chave para o sucesso do filme eleva o editor a coautor do documentário.

Nesse sentido, o filme *Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense*, teve a montagem técnica feita pela editora Rayane Richele, seguindo o roteiro que serviu de guia para este trabalho. Ainda na ilha de edição, em seguida a junção das cenas, ocorre uma última etapa, a finalização. Consoante a Rocha (2012), para que o filme seja efetivado em um estrutura a ser disponibilizada ao público, ao assistir o resultado do primeiro corte surge a necessidade de fazer pequenos ajustes, entre eles a inserção de caracteres, transições, tratamento de imagens e sons, trilhas sonoras e créditos, ponto no qual o documentário se encerra.

1.3 A história do filme documentário no Brasil

A trajetória do documentário em território brasileiro passa antes pela vinda do cinema em 1896 para o país. A princípio, o Rio de Janeiro foi a cidade em que a sétima arte foi ancorada, posteriormente chegando a São Paulo. A inauguração do filme de não-ficção no Brasil aconteceu quando Afonso Segreto filmou a Baía de Guanabara a bordo de um navio. Os registros de imagens em movimento, que iniciava o percurso do filme documentário brasileiro, eram conhecidos como “tomadas de vista” e prevaleceram até 1908 (GONÇALVES, 2006).

Afonso e o irmão, Pascoal Segreto, foram duas figuras importantes para o início de uma nova fase das artes brasileiras, que já eram integradas pelos espetáculos teatrais e cafés-concertos, uma vez que Pascoal era o proprietário da primeira sala de exibição fixa do país, localizada na cidade carioca. Assim como os dois italianos, segundo o autor, a maioria dos realizadores das tomadas eram estrangeiros, principalmente europeus, geralmente fotógrafos que se converteram em cinegrafistas.

O caráter naturalista do filme documentário brasileiro permaneceu desde a filmagem da Baía de Guanabara até os anos 1920, no século XX. Esse formato compunha as imagens em movimentos ora pela excepcionalidade do gênero, ora pela “falta de infraestruturas nas cidades brasileiras” (GONÇALVES, 2006).

As filmagens feitas no território brasileiro retratavam um cenário nacionalista, representado pelos costumes e tradições das diversas regiões do país. Muitas dessas imagens foram registradas por expedidores e antropólogos que viajavam com intuito de pesquisar a cultura nacional da época, entre elas a indígena. Nesse contexto, um dos nomes importantes dessa exploração, major Luiz Thomaz Reis, era quem filmava,

revelava e montava as imagens. Thomaz Reis fazia parte da Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas, conhecida como Comissão Rondon, de onde proveio um dos primeiros filmes etnográficos consagrados, “o filme *Rituais e Festas Bororo*, de 1917, é considerado pela crítica cinematográfica como uma das primeiras experiências de sucesso na montagem cinematográfica do cinema brasileiro, além de um dos primeiros filmes antropológicos do mundo” (GONÇALVES, 2006, p. 81).

Assim como a produção de Reis, que é um dos poucos filmes que resistiram ao tempo, os registros da origem do cinema brasileiro foram financiados por empresários e coronéis da época, e com condição propagandista, pelo Estado. As produções representavam uma imagem exótica do Brasil, por esse motivo despertou interesse do público estrangeiro. No interior do país, conquanto, a preferência pelas exibições nacionais era de demonstrado quadro de incerteza, visto que segundo Rodrigues (2010, p. 65):

As estatísticas relativas aos filmes exibidos nas salas brasileiras constataavam uma porcentagem tão ínfima do produto nacional que esta era negligenciada. Não é nenhuma surpresa que, desde essa época, pouca coisa mudou: os filmes norte-americanos dominavam a cena com cerca de 80% da exibição em território nacional. A pequena fatia restante ficava para os filmes europeus.

O favoritismo dos produtos cinematográficos internacionais, também se infundia às produções ocorridas em terras brasileiras que seguiu, por muitos anos, sem ultrapassar os limites das influências estrangeiras. A geração do documentário mudo criava filmes que assumiam função de divulgação do país, a partir de uma notória inspiração na qual era importada. De acordo com Gonçalves (2006), um exemplo disso foi o clássico longa-metragem *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole*, dos diretores Rudolf Rex Lustig e Adalberto Kemeny, que retratava a crescente urbanização da cidade, e que, nitidamente, foi inspirado pelo filme *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*, de Walther Ruttmann.

Em tese, o documentário brasileiro, ascendido de características norte-americanas e europeias, desempenhou nas primícias de seus desdobramentos, um caráter institucional, servindo ao Estado. A partir desse cenário, foi criado, em 1936, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que teve a incumbência de regular o conteúdo cinematográfico que era produzido. Desta forma, as produções deveriam gerar algum retorno ao governo, ou seja, “o Instituto pretendia mostrar uma imagem positivista do Brasil” (GONÇALVES, 2006, p. 81). O INCE produziu centenas de filmes ao longo dos

anos de sua existência, mas não foi o único órgão a praticar o controle das imagens feitas sobre país:

O DIP também usou o cinema para controle da população, mas com uma propaganda ainda mais direta do regime. Na segunda fase, com o fim do Estado Novo, essa ambição transformadora cedeu lugar a filmes que buscavam o resgate de um Brasil rural, melodioso (RODRIGUES, 2010, p. 66).

O Departamento de Imprensa e Propaganda trazia nos filmes produzidos na época uma perspectiva do governo. As produções nacionais vieram a mudar, somente, com a chegada do cinema moderno por volta da década de 1960. Influenciado por um seminário do documentarista sueco, Arne Sucksdorff, surgiu o Cinema Novo. Segundo Rodrigues (2010), a partir disso, os cineastas brasileiros daquele período puderam experimentar e conhecer a câmera 35mm, gravador Nagra e mesa de montagem, parafernália portátil preciosa até então inexistente por aqui.

Os aparatos tecnológicos permitiram que o cinema brasileiro reformulasse as condições nas quais os filmes eram realizados. Entretanto, não foi, exclusivamente, no aspecto técnico que as modificações aconteceram, visto que a tendência positivista fora preterida em função de uma temática que buscava refletir o subdesenvolvimento do país e a desigualdade social, expõe Gonçalves (2006).

Mesmo que, ainda, inspirado pelo cinema estrangeiro, o documentário brasileiro passou a buscar sua própria identidade. Naquele período, surgiram filmes que se distanciavam do teor educativo-cientificista. Surgiram daí curtas e longas-metragens da fase mais produtiva do cinema verdade, cujos conteúdos abordavam as especificidades e dilemas sociais da época.

O cinema dos anos 1960 ficou por incumbência dos jovens universitários que, por meio dos espaços e movimentos estudantis, confrontaram a era propagandista dos documentários. Os produtos fílmicos realizados por esses cineastas e por organizações como CPC (Centro Popular de Cultura), conseqüentemente, não tiveram a aprovação do governo de tendência opressiva que, segundo Gonçalves (2006, p. 84) interferiu censurando uma variedade de filmes:

Eduardo Coutinho inicia, em 1964, as filmagens de *Cabra Marcado para Morrer*, filme interrompido pelo governo militar, que só seria concluído 20 anos depois, tornando-se um marco do documentarismo brasileiro. Em 1966, João Batista de Andrade realiza *Liberdade de Imprensa*, filme apreendido pelo Exército, em 1968, após duas exibições.

Como exposto pelo autor, os cineastas eram impedidos de realizar documentários contrastantes com o regime do governo vigente. Esse cenário comprometeu o desenvolvimento do cinema nos anos seguintes, embora os documentaristas insistissem na resistência ao autoritarismo.

Um dos mais importantes documentaristas brasileiros, Eduardo Coutinho, atravessou os tempos de enfrentamento político, sendo parte do grupo de cineastas que formariam a equipe de reportagens especiais da TV Globo de São Paulo. Entretanto, foi posteriormente ao período entre o final dos anos 80 e início de 90 no qual o documentário não estava em evidência, que Coutinho se consagrou colaborando para uma fase mais promissora dos filmes documentais brasileiros (GONÇALVES, 2006).

Ainda que uma estagnação impactasse o cinema nacional, contextualmente, o destaque dado as produções de não-ficção nos anos 1990 proporcionou repercussão ao gênero. A extinção da Embrafilme, produtora e distribuidora de cinema estatal não impediu o avanço dos documentários que engajaram grande público ao longo da década, em meio a um advento tecnológico, segundo Lins e Mesquita (2008), já que a prática documental ganhou impulso, primeiramente, com o barateamento e a disseminação do processo de produção dos filmes com o uso das câmeras digitais e, especialmente, da montagem em equipamento não-linear.

Esse desenvolvimento tecnológico dos aparatos de produção cinematográfica possibilitou que inúmeros filmes fossem produzidos de forma independente pelos documentaristas. Nesse cenário, as autoras destacam três documentários repercutidos no final da década de 90. Nós que aqui estamos por vós esperamos, de Marcelo Masagão, com quase 59 mil de espectadores; Santo Forte, de Eduardo Coutinho, se aproximando de 19 mil; e Notícias de uma Guerra Particular, de João Moreira Salles, sendo exibido em vários festivais e em TV a cabo.

Os aspectos do documentário contemporâneo brasileiro foram delimitados tecnicamente em Nós que aqui estamos por vós esperamos e Santo Forte. Conforme esclarecido por Lins e Mesquita (2008), enquanto Masagão utilizou a manipulação de imagens alheias em seu filme, Coutinho recorreu a entrevistas. No último, esse minimalismo que empreende protagonismo ao depoimento de personagens nem sempre foi bem aceito. As autoras descrevem a resistência a esse formato por meio da crítica de Bernardet (2003) de que não se pensa mais em documentário sem entrevista, e o mais das vezes dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático.

Os parâmetros do jornalismo televisivo ancoraram o sistema de entrevistas, contudo, a relação dos filmes de não-ficção com a TV principiou antes da banalização desse formato. O vínculo documentário-televisão converteu as produções documentais em padrões de linguagem midiática, que forneceram os clichês restritivos da mídia, todavia, por outro lado, “se tornou uma das formas mais potentes de reconhecimento e legitimação, onde basta aparecer para existir” (LINS; MESQUITA, 2008, p 6). Essa condição é exemplificada por Gonçalves (2006, p 89):

No ano de 2003 a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, em convênio firmado com a TV Cultura de São Paulo e a Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC), com o apoio da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), lançou o programa de fomento à produção e teledifusão do documentário brasileiro, intitulado DOCTV.

O autor menciona que esse programa incentivou uma regionalização dos documentários, dando visibilidade às produções fora do eixo Rio-São Paulo. Ainda que a iniciativa tenha proporcionado um ganho sem precedentes para o gênero, a necessidade dessa promoção expõe a invisibilidade dos filmes.

A ovação de temáticas popularizadas faz da construção documental uma exploração dessas ideias, e comprova que o pouco triunfo das produções não-ficcionais limita a ressonância das obras pitorescas. Em 2020, o cinema brasileiro foi prestigiado ao ter o documentário *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa, indicado ao Oscar, ainda que, inegavelmente, por mérito, o reconhecimento talvez não fosse o mesmo em produções de questões pouco difundidas.

Em contrapartida, a abordagem de Petra evidencia que o documentário funciona como dispositivo para discursos e análises sociais. Ao contar acontecimentos importantes da democracia brasileira, os desdobramentos do impeachment da primeira presidenta do Brasil, a documentarista expressa a imprescindibilidade dos filmes de não-ficção para narrar fatos historicamente valorosos. *Democracia em Vertigem* não levou o Oscar, que ficou com Julia Reichert e Steven Bogner, diretores de *Indústria Americana*. Mas ficar entre os cinco melhores filmes documentários de 2020, na avaliação da academia americana, deu destaque à produção documental brasileira.

2. O teatro no Brasil

Os primórdios da cena teatral brasileira estão permeados por discussões controversas, posto que os conceitos teóricos da teatralidade não são consensuais. Os questionamentos quanto as primeiras exposições cênicas são intrínsecas ao teor despretensioso das apresentações. De acordo com Neves (2014), José de Anchieta não se mudou para o Brasil para fazer teatro, porém, ele o fez.

O padre e missionário espanhol, José de Anchieta, ergueu os primeiros espetáculos em território brasileiro no século XVI. Em um contexto de colonização portuguesa, os autos escritos por Anchieta tinham o objetivo de catequizar os índios (FARIA, 2000). Ainda que esse caráter religioso, juntamente, com o amadorismo sirva de fundamento para reprovação de alguns historiadores, as montagens do padre jesuíta não deixam de ser um capítulo relevante para a história do teatro no Brasil.

As representações do teatro anchietano, embora colonizadoras, retratavam as ideias jesuítas difundindo aos povos nativos por meio de três línguas inseridas no território brasileiro, o tupi, o português e o espanhol (NEVES, 2014). Além da adaptação da linguagem, as encenações em plena mata atlântica do Brasil colaboraram para um estreitamento entre a cultura lusitana e indígena:

Afrontamento de duas culturas, no palco da selva, ao pio dos pássaros, aos guinchos de macacos e rugidos de bestas, silvos de serpes: de um lado uma religião velha apenas de mil e quinhentos anos, mas sustentada pelo poder das palavras e dos canhões; de outro, o nativo com seus costumes e religiões talvez muito mais antigos – mas nus, e armados apenas de plumas e flechas (HERNANDES, 2001, p. 2).

O teatro de Anchieta, que, habitualmente, “dramatizava a vitória de forças da cristandade sobre os demônios” (BARROS, 2008, p. 2), a exemplo da resistência dos historiadores, também enfrentou a relutância dos indígenas. Visto que consideraram a catequização um processo de aculturação, os índios buscaram preservar a identidade nativa de forma nada amistosa, conforme mencionado por Cafezeiro e Gadelha (1996, p. 11):

Contra isso lutaram os nativos quando perceberam, na lição do padre, quais sapos e pacotes lhe eram impostos. Teatralizaram seus problemas, nas formas de canções tradicionais e, desesperados, sequestraram o próprio Anchieta. Destruíram a Vila da Rainha e por aí foram, aliando-se a amigos e inimigos – todos, porém, opressores.

Apesar disso, as inferências definidas sejam como religiosas, colonizadoras e, até mesmo, pedagógicas, disseminadas pelo padre da Companhia de Jesus foram as primeiras

manifestações cênicas teatrais no Brasil de que se tem notícia. Essa temática jesuíta foi o que prevaleceu no teatro brasileiro por muito tempo, mas até meados do século XVIII conservou-se a predominância de um vazio teatral, posto que, segundo Magaldi (2013, p. 22):

Além da falta de documentos, talvez algumas causas o expliquem: eram novas as condições sociais do país, não cabendo nos centros povoados o teatro catequético dos jesuítas; e os nativos e portugueses precisaram enfrentar os invasores de França e Holanda, modificando-se o panorama calmo e construtivo, propício ao desenvolvimento artístico.

Mesmo que alguns nomes sejam citados, isso ocorre de forma superficial, fazendo da falta de registro um hiato na história teatral da colônia portuguesa. Magaldi (2013, p. 22) faz referência às construções das Casas de Óperas que representaram “um progresso essencial da atividade cênica”. Entretanto, essa inovação se restringia a isso, dado que a nível dramaturgico a única asserção feita pelo autor, e relevantemente documentada, se refere ao texto dramático *O Parnaso obsequioso*, de Cláudio Manuel da Costa.

Nesse sentido, a lacuna da literatura dramática brasileira começou a ser preenchida por volta do século XIX, numa época de ebulição política no país, representada pela Independência do Brasil. Esse acontecimento histórico propiciou ao teatro nacional um rompimento, pelo menos introdutório, com as influências europeias. Assim Magaldi (2013) admite que o país assume a responsabilidade de sua missão histórica, plasmando também o seu teatro, e Faria (2012, p. 7) valida tal alegação:

O teatro brasileiro, entendido como um sistema integrado por escritores, artistas, obras dramáticas e público, constituiu-se apenas no período romântico, quando os nossos poetas, romancistas, dramaturgos e intelectuais, estimulados pela independência pátria e pelo fervor nacionalista, dedicaram-se à criação de uma literatura própria, autônoma em relação a de Portugal.

Os contornos dessa transição foram delimitados com o surgimento da primeira obra teatral encenada com um texto de escritor do país. Em 1838, mais precisamente no dia 13 de março, a tragédia de Gonçalves de Magalhães, *Antônio José ou Poeta e a Inquisição*, subia ao palco do Teatro Constitucional Fluminense, assim era concebida uma noite histórica para o teatro brasileiro (MAGALDI, 2013). No mesmo ano, outro escrito literário do então recente Império estreava na cena do Brasil, no entanto, poucos assinalaram o significado (MAGALDI, 2013) do auto *O juiz de paz na roça*, comédia de Martins Pena, apesar de sua magnitude:

Os contemporâneos do jovem comediógrafo não viram nada de mais na pecinha que complementava o espetáculo da noite e não lhe atribuíram muito valor. Nem sequer desconfiaram de que se iniciava com aquele texto despretenso — que divertia o espectador com a ação centrada na luta de um casal de namorados contra os obstáculos a sua união, ao mesmo tempo que apresentava com sincero realismo o funcionamento precário da justiça na roça — a única tradição forte do teatro brasileiro do século XIX: a da comédia de costumes. (FARIA, 2012, p. 8)

O protagonismo brasileiro não se restringiu aos autores e às temáticas nacionalistas das duas peças. Os dois textos foram representados pelo primeiro grande ator do país. De acordo com Rodrigues (2008), João Caetano em um momento no qual os estrangeiros dominavam a cena, conseguiu formar sua própria companhia de teatro, em 1833. Anteriormente, um público já havia sido constituído pelo hábito de assistir espetáculos dos portugueses, porém o pioneirismo de João Caetano foi o que estimulou o surgimento de autores dramáticos que, conforme explica Faria (2000), ficaram entusiasmados com a possibilidade de terem suas obras encenadas por ele.

Os anos seguintes estabeleceram um encontro entre romantismo e realismo, como explica Cafezeiro e Gadelha (1996). Esse cenário teatral se apresenta mediante a dramas românticos e comédias dramáticas e de costumes. Entre eles, o destaque pode ser dado a vários autores e obras da época, Gonçalves Dias, com o drama *Leonor de Mendonça*; Joaquim Manoel de Macedo, escritor de *O cego*; José de Alencar, *O Guarani* e *O Jesuíta*; França Júnior, e suas comédias de costumes, como *Caiu o Ministério!*, *Maldita Parentela* e *Portugueses às Direitas*; Álvares de Azevedo, em *Macário*⁷. Desses, a Gonçalves Dias restou uma notoriedade tardia, evidencia Magaldi (2013, p. 63):

Ficaremos em hipóteses, ao tentar uma justificativa para o fato de nenhuma das quatro peças de Gonçalves Dias ter sido encenada no Rio ou em São Paulo, enquanto viveu o poeta. *Leonor de Mendonça* passou pelo palco maranhense e surgiu em livro – única experiência editorial do dramaturgo.

Esse contexto seguiu com determinados autores e outros secundários da segunda metade do século XIX, no qual findou com um teatro de entretenimento (FARIA, 2000), até 1922, já no século XX. Na já proclamada República, o período pré-modernista até os

⁷ Principais escritores romancistas e realistas que reverberam em menções de autores importantes, como Sábato Magaldi, em *Panorama do Teatro Brasileiro* (2013); Cafezeiro e Gadelha, no livro *História do Teatro Brasileiro*; bem como nos comentários de João Roberto Faria, em *Um Sólido Panorama do Teatro Brasileiro* (1996).

anos 1930, a cultura não era promovida por nenhuma política pública do Estado, segundo Cafezeiro e Gadelha (1996). Dessa forma, as manifestações artísticas eram voltadas para o gosto e deleite das elites ditas bem-pensantes, ainda que com a inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1908 e a Semana de Arte Moderna em 1922.

O teatro brasileiro moderno não emergiu sob as vistas da Semana de Arte Moderna, dada uma falta de brasilidade nesse episódio. A partir disso, Cafezeiro e Gadelha (1996) questionaram se a ausência de representação no evento fosse por um, suposto baixo grau de amadurecimento da quinta arte no país. Apenas anos mais tarde, dois destaques da primeira fase modernista, Mário e Oswald de Andrade, introduziram-no nesse estilo. Nessa época o Brasil despertou para um desenvolvimento como expressão artística, esclarece Ferreira (2008, p. 132):

Ao contrário da literatura e das artes plásticas, o teatro brasileiro progrediu apenas em meados dos anos 1940 da “comédia de costumes” – uma comédia com personagens e situações tipo – para uma dramaturgia sobre os problemas do Brasil contemporâneo.

Os grupos amadores simbolizaram essa modernização, que teve como nome mais importante o imigrante polaco Zbigniew Ziembinski, fundador do grupo *Os Comediantes*, numa fase em que, politicamente, o país era regido pelo Estado Novo, e vários dispositivos controlavam as produções culturais, como o Serviço Nacional de Teatro. O Teatro de Brinquedo, de Eugênia e Álvaro Moreyra, se aproximou “dos cânones proclamados pelo modernismo” (MAGALDI, 2013), mas conforme Ferreira (2008), é atribuído a Ziembinski o mérito de ter modernizado o teatro brasileiro através de técnicas de representações inovadoras, que resultavam dos seus conhecimentos quanto as vertentes artísticas europeias, dentre elas a valorização do encenador.

Magaldi (2013) elucida que passava a conferir ao ator principal o protagonismo das apresentações cênicas, assegurando o prestígio popular, independentemente do texto, do resto do elenco e dos acessórios. Nesse sentido, o divisor de águas nessa reformulação estética do teatro brasileiro, foi a encenação da obra de Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva*, pelo grupo *Os Comediantes*. A imprescindibilidade do texto e do escritor para o teatro nacional é expressada por Magaldi (2013, p. 201):

Nelson Rodrigues conheceu de súbito a glória teatral e a repercussão transcendeu os limites do palco, irmanando-se ele às outras artes. Talvez, em toda história do teatro brasileiro, nenhuma outra peça tenha inspirado tantos artigos, tantos elogios, um pronunciamento maciço dos escritores e dos

intelectuais. Após a estreia de *Os Comediantes*, em 1943, cada poeta, jornalista ou curioso se sentia no dever de expressar o seu testemunho sobre uma obra que igualava o teatro à nossa melhor literatura, conferindo-lhe cidadania universal.

Na contramão do engrandecimento das obras de Nelson Rodrigues, no entanto, estava o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que era guiado por uma bem-pensante corrosão anouilhiana (MAGALDI, 2013). De acordo com o autor, quando o TBC foi criado, em 1948, a sua formação era por amadores, mas o grupo logo se profissionalizou. Assim, mesmo que as atividades fossem realizadas, principalmente, no Rio de Janeiro, também colocou São Paulo no mapa, além de participar na modernização da prática de encenação (FERREIRA, 2008).

O conjunto teatral formado por encenadores estrangeiros, um polaco, seis italianos e um belga (FERREIRA, 2008), mantinha um estilo baseado na sobriedade, requinte e sutileza, tipicamente europeia. Segundo expõe Magaldi (2013), isso permitiu que o teatro brasileiro pudesse competir em elegância e justeza com o melhor do europeu, no entanto, essa internacionalização cênica no país recebeu críticas, como contrapõe Rodrigues (2008, p. 67):

A despeito de críticas feitas à prática de importação dos textos estrangeiros e das hipóteses de que o TBC nada havia feito pela dramaturgia brasileira, nos cabe chamar atenção para a relevância da inserção da dramaturgia internacional para o fortalecimento do teatro brasileiro e para o florescimento de autores nacionais.

Em contrapartida as traduções de peças estrangeiras feitas pelo TBC, no período que compreendia a pré-ditadura, já estavam sendo implantadas as temáticas nacionalistas. Nesse movimento, surgiram espetáculos de dramaturgos relevantes para a continuidade da modernização teatral brasileira, entre esses *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, encenado em 1958 no Teatro de Arena, e que permaneceu doze meses em cartaz (MAGALDI, 2013), assim como as obras de Ariano Suassuna, evidenciada pelo *Auto da Compadecida* que, segundo Magaldi (2013), sem dúvida é o texto mais popular do moderno teatro brasileiro.

Diante da ditadura militar expandiu-se a efervescência do nacionalismo, introduzindo o sistema de teatro brasileiro nas novas demandas da sociedade, e com as temáticas de reivindicação a um engajamento político maior, até mesmo o TBC sofreu modificações ideológicas e artísticas (RODRIGUES, 2008). O empenho da cena

brasileira estava vinculado ao cerceamento tantos dos direitos civis, quanto políticos da época, que se tornou mais opressora com a implementação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), descreve Figueiredo (2015, p. 8):

Os palcos tornaram-se verdadeiras trincheiras de resistência e embate na luta contra o regime de exceção. Diversas peças foram censuradas, assim como, muitos atores e diretores sofreram os revezes da prisão e do arbítrio, em virtude de serem protagonistas além dos palcos, da luta de fato contra ditadura. O discurso da classe artística neste período em tela conjugava além da representação de cena, também, a dor, a luta, o sofrimento e a resistência contra o arbítrio militar.

Os tempos de arbitrariedade militar duraram vinte um anos, apesar disso, durante esse período, segundo Magaldi (2013), o despontamento do teatro contemporâneo brasileiro aconteceu por meio da adaptação de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, bem como do fim do AI-5, em 1978. A partir daí, o teatro, que era um expoente desse processo, dado que se tornara um palanque político natural para denunciar os arbítrios (FIGUEIREDO, 2015), começou a sofrer um declínio no Brasil que, lentamente, se desvencilhava do regime. Em face ao inevitável vazio teatral pós-ditadura, Magaldi (2013) explica que a derrocada dramaturgica no anos 1980, demandou dos autores um tempo razoável para se reabastecerem com novos materiais de interesse do público.

A renovação do teatro brasileiro após a crise estabelecida na redemocratização inaugurou, em meados de 1990, um novo modelo de trabalho grupal que dirigiu sua atenção para espaços de experimentação, de acordo com Carreira (2008). O autor especifica essa caracterização do movimento do teatro de grupo:

Os grupos *Galpão* de Belo Horizonte, *Oi Nós Aquí Travéis* de Porto Alegre, a *Companhia do Latão* de São Paulo, *Lume* de Campinas, Teatro da Vertigem cumpriram um papel central neste período discutindo questões relacionadas com o ator e com as formas do trabalho grupal. Delimitar o trabalho dentro do campo do teatro de grupo significou para estas agrupações definir um âmbito particular no contexto teatral, e assim, estabelecer novas relações com os padrões hegemônicos, construindo mecanismos de sobrevivência e uma nova situação no quadro da cultura nacional (CARREIRA, 2008, p 1173).

Entretanto, para Magaldi (2013), o momento mais promissor dessa reconstrução cênica ofereceu uma reavaliação positiva do dramaturgo, com montagens de *A falecida*, por Gabriel Villela; *Anjo Negro*, por Ulisses Cruz; *Senhora dos Afogados*, por Aderbal Freire-Filho; e *Vestido de Noiva*, por Eduardo Tolentino de Araújo. Além dessa

renovação do interesse nas peças de Nelson Rodrigues, as encenações de José Celso retomaram a revolução artística da época de 1960⁸.

Conforme Ferreira (2008), toda a trajetória cênica brasileira da década de 1990, compreendida em diversidades de vertentes, estilos e temas, estimulou um complexo e interessante panorama teatral para o século XXI. No Brasil, no início dos anos 2000, houve uma desvalorização do teatro amador, uma decadência do fazer teatral em detrimento do mercado de arte como tendência predominante (ANDRAUS; MELO, 2015). Esse aspecto fica exemplificado pelo teatro musical:

Esse setor de musicais é considerado amplo e engloba não só os profissionais dedicados ao espetáculo em si, mas também mantém na ativa toda uma indústria que gravita em torno dos musicais, tais como: promoção de eventos, venda de patrocínios, manutenção do teatro (ou casa de espetáculo), operação de bilheteria, venda de produtos e *souvenires* relacionados ao título do musical. (CARDOSO; FERNANDES; FILHO, 2016, p. 30)

No país, o gênero surgiu em 1859, mas no início desse século empenhou-se nas temáticas provenientes de West End e da Broadway, segundo Cardoso, Fernandes e Filho (2016). Os autores mencionam que em 2001, o musical *Les Misérables*, por Claudio Botelho, marcou o início de um momento novo para o Teatro Musical Brasileiro, prosseguindo com várias contribuições de Miguel Falabella, responsável por sucessos como, *Os Produtores* (2008), *Hairspray* (2009), *Cabaret* (2011), *A madrinha embriagada* (2013), *O homem De La Mancha* (2013), *Chaplin – O musical* (2015).

Contrariamente a um contexto de adaptações, eclodiu musicais afeitos a retratar ícones da cultura brasileira, como Elis Regina, Cassia Eller, Wilson Simonal, Rita Lee, Chacrinha, Cazuza, Luiz Gonzaga, a partir de 2010 (CARDOSO; FERNANDES; FILHO, 2016). Ainda dentre esses, Tim Maia, no musical *Vale Tudo* foi um fenômeno com mais de 200 mil espectadores desde sua estreia, destacam Cardoso, Fernandes e Filho (2016). Atualmente, divergentes do gênero comercial, permanecem o fazer cênico clássico de grandes grupos teatrais como *O Tablado*, *Nós do Morro – reveladores de atores da mídia* –, e também os pequenos e populares, como os de rua.

2.1 O Teatro em Goiás

⁸ Marcelo Coelho (1997) fez um balanço do que marcou o teatro brasileiro na década de 1990 (FERREIRA, 2008)

Os primórdios do teatro goiano em seus registros se apresentam de modo deficiente, ao considerar que, além de ser uma história em seu momento inicial de escrita (TEIXEIRA, 2011), a documentação da cena em Goiás ainda é escassa, sem vestígios significativos para delinear seus capítulos. Debruçado nessa problemática, Zorzetti (2014) assinalou uma crítica, considerando que há uma lamentável lacuna na estante do teatro do estado, em consequência da inexistência de interesse na temática por parte de alguém “mais competente” (2014, p. 14).

Para Zorzetti (2014), a aurora da cena teatral goiana aconteceu em Pirenópolis, por volta de 1860, no século XIX. Esse dado parte de uma série de fatores, desde registros em uma literatura memorialista até depoimentos testemunhais, entre eles o autor menciona o apreço das famílias Pompeu de Pina e Jayme pelas artes e o teatro, pois “foram eles responsáveis por uma substancial produção intelectual e artística, não obstante as adversidades originadas do comodismo e da alienação encontradas em uma cidade do interior” (ZORZETTI, 2014, p. 242).

Além disso, contribuindo para a documentação da história que se iniciava em Pirenópolis, Jarbas Jayme (1971)⁹, esclarece que o primeiro teatro da cidade, construído em 1860, pelo comendador Manuel Barbo de Siqueira, já não existe mais. Ao remontar esse e outros aspectos, Zorzetti (2014) conclui que a região dos Pirineus é o berço do teatro em Goiás. No entanto, recuando em um ponto mais atrás na história, Moura (1992) apresenta registros das primeiras manifestações teatrais no estado, em 1773, no século XVIII, tal descoberta decorre de documentação, na Seção de Manuscritos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, na qual encontrou-se diários de viagens do então governador e capitão-geral da *Capitania de Goyáz*, escritos pelo Sargento-mor Tomás de Sousa.

Devido a sua superficialidade, o referido arquivo não é memorado pelos estudiosos dessa incipiente cena teatral. Zorzetti (2014) considera que a ausência de aprofundamento, atribuí resistência ao teatro goiano. Retomando os aspectos cênicos da historicidade goiana em Pirenópolis, o autor responsabiliza Sebastião Pompeu de Pina pela difusão da arte teatral, ao construir o Teatro Pompêo de Pina, o segundo da cidade. Porém, anterior ao nascimento desse espaço, ele encenou em barracões improvisados

⁹ Jarbas Jayme (1971) descreveu informações sobre a edificação do primeiro teatro de pirenopolino no livro *Esboço histórico de Pirenópolis* (ZORZETTI, 2014).

peças em que era o ator principal, como *Inconfidência Mineira*, *Artaxerxis*, *Demofonte*, *Lágrimas de Maria*, entre outras¹⁰.

Além da cena em Pirenópolis, também se tem notícias de encenações datadas do século XIX, em Anápolis. Na época, a cidade que se chamava Santana das Antas experimentou uma efetiva realização cênica, em 1893, como parte da programação da Festa de Nossa Senhora de Santana, padroeira do povoado (ZORZETTI, 2014). Inerente ao contexto teatral em Goiás, evidências de outras encenações em Santana das Antas reapareceram, apenas em 1914, com uma paródia de *Romeu e Julieta* feita por um grupo de amadores, *Jumeu e Rulieta*, segundo Zorzetti (2014).

A escrita da história do teatro em Goiás permaneceu sendo realizada pelas encenações no interior do Estado. O encaminhamento da cena passou a figurar não somente com os autos, mas também por meio do surgimento de entidades representantes do setor. Entre elas, a Sociedade Dramática e Literária de Morrinhos que, a partir de 1918, foi responsável por toda a arte que rompia o cotidiano insofrito da província (ZORZETTI, 2014), contudo, essa experiência não se sustentou de maneira duradoura, segundo Teixeira (2011).

Outro importante episódio para localizar Goiás na história do teatro, a construção do Cineteatro Goiânia desempenhou papel essencial no Batismo Cultural da cidade que, apesar de ter sido fundada em 1933, só teve sua inauguração oficial em 1942 com a realizações culturais que atraíram várias personalidades¹¹. Num segundo momento, em 1978, o cineteatro passou por uma reforma, inaugurada com a bailarina Margot Fonteyn, e se transformou em um casa de espetáculos elitista da qual fora resistente ao artistas da terra (ZORZETTI, 2014).

Contudo, em sua fase de cineteatro, ainda que relevante na história do jovem município, a casa tinha algumas carências estruturais, relata Zorzetti (2014, p. 99):

As poucas atracagens de companhias teatrais com nomes famosos no elenco, na capital, resultavam sempre em constrangedoras críticas por parte dos artistas desconfortados. Paulo Autran, na primeira vez que pôs os pés sobre um tablado goiano, interpretando Molière no velho cineteatro de cortinas ensebadas e poltronas, as poucas que sobravam de pé, imprestáveis ao uso, amargou enorme desconforto.

¹⁰ O relato quanto as peças de Sebastião Pompeu de Pina foi feito pelo filho desse pioneiro, Sebastião Pompeu de Pina Junior (1979), em seu discurso ele também discorre sobre a trajetória artística de seu pai (ZORZETTI, 2014)

¹¹ A reportagem especial: *75 anos do Batismo Cultural de Goiânia*, de Gyovana Carneiro (2017) relata a participação do Teatro Goiânia no evento.

Nessa mesma época, em que os encenadores não tinham grandes alternativas, próximo a capital, especificamente, em Trindade, iniciavam as experiências teatrais de Otavinho Arantes, que cursava o primário e ajudava nas missas como coroinha (ZORZETTI, 2014). Assim, por intermédio do padre Pelágio Sauter, o trindadense encenou peças, como *Branca de Neve e os sete anões* e *Joãozinho e Margaridinha*, para um público de fiéis de Igreja (ZORZETTI, 2014).

No entanto, foi na capital que Otavinho empreendeu em expandir a cena teatral local. Na época, conforme Borges (2018), o estudante fez nascer nos corredores do colégio Liceu de Goiânia montagens feitas com outros colegas, e por conta de uma necessidade de exercitar a arte com liberdade, pouco dinheiro e muita vontade, que ele fundou a Agremiação Goiana de Teatro (AGT). O viés dificultoso da vida teatral de Otavinho Arantes, perpassou por toda sua jornada com a insistência na construção de um teatro que, até hoje, enfrenta intempéries, e foi pelo Teatro Inacabado que ele morreu em 1991, quando foi atropelado em Brasília, onde estava atrás de verbas (BORGES, 2018)¹².

Para Zorzetti (2014), Otavinho Arantes, João Bennio e Cici Pinheiro foram as três mais importantes personagens do teatro feito em Goiás da década de 1940 a 1960. Otavinho com a AGT, Bennio com sua companhia e a direção do Teatro Emergência e Cici Pinheiro com a tentativa de erguer um teatro popular simbolizaram uma época de muitos esforços. Mas a efervescência das apresentações começaram adiante, os movimentos estudantis tiveram contribuição significativa para essa atividade cultural de Goiânia (ZORZETTI, 2014).

O regime ditatorial estava em pleno vigor no Brasil, diante desse cenário, as manifestações artísticas faziam frente à ditadura militar de forma resistente. Em Goiás, a cena se ressentia em relação aos grandes centros de produção artística brasileiros, assim como era impossível montar textos conhecidos nacionalmente pelo fato da censura dificultar a circulação de tais obras (ZORZETTI, 2014). Cabia ao teatro local apostar em sua própria dramaturgia, e o grupo Teatro Experimental do Estudante Secundarista (Tese) representou esse contexto ao desafiar a censura com a peça *Acerca do absolutamente* (ZORZETTI, 2014).

Segundo o líder do grupo, Hugo Zorzetti (2014), algumas camuflagens necessárias à sobrevivência das manifestações artísticas engajadas da época, fez o grupo Tese se

¹² Reportagem sobre os 80 anos de Otavinho Arantes no *O Popular*, por Rogério Borges (2018).

transformar em uma outra companhia, com novas estratégias imprescindíveis para a expansão do contexto cênico goiano, o Teatro Exercício¹³. De acordo com Dallago (2016), a formação do grupo proveio, também, após a ida de vários membros, dentre eles o próprio Hugo Zorzetti, o ator Mauri de Castro e o ator e iluminador Ilson Araújo, a um excursão, em 1976, ao Teatro Guaíra, em Curitiba, na qual os integrantes da companhia fariam uma espécie de intercâmbio e retornariam o território goiano para administrar o Teatro Goiânia.

As montagens do Teatro Exercício, dirigidas pelo teatrólogo Hugo Zorzetti, deu ao teatro goiano maior evidência perante a cena nacional. Ao vencer um prêmio nacional de dramaturgia com o espetáculo *A Barbearia* (DALLAGO, 2007), Zorzetti sustentou a sua contribuição para a arte teatral em Goiás. O Exercício encenou outras peças que permitiram ao grupo um reconhecimento, dentre elas *A Barricada*, que inclusive fazia duras críticas ao desprezo dos ditadores pela cultura artísticas, e *Êta Goiás*, que segundo o ator e dramaturgo Mauri de Castro (2020)¹⁴, honrou Hugo Zorzetti com um prêmio:

Em São Paulo, em São José do Rio Preto, que hoje é festival internacional, um jurado com Denise Stoklos, Eudósia Acuña, que é grande fonoaudióloga dos atores em São Paulo, Renata Pallotini, que é uma das maiores dramaturgas, Mário Prata. Eenfim, e vários diretores da USP, de São Paulo, como Ulysses Cruz, que trabalhava com Antunes Filho, que era o maior diretor de teatro na época. Esse jurado criou depois que a gente apresentou *Êta Goiás*, que era um espetáculo, uma comédia falando dos nossos costumes, aqui de Goiás, e da nossa relação com os outros brasileiros, os outros estados. O corpo de jurados criou um prêmio especial para Hugo Zorzetti, sabe que prêmio foi? O melhor comediógrafo vivo do Brasil.

Além de mencionar Zorzetti, Castro (2020) reconhece o surgimento de alguns grupos na década de 1980, como sendo significativo para o teatro goiano, incluídos nesses, o da antiga Escola Técnica Federal, dirigido por Sandro de Lima; o Grupo Terra; o Grupo Espantalho; Teatro Laboratório, de Carlos Fernando; entre outros. Nesse período, essas companhias da capital que também viajavam pelo interior de Goiás, tiveram a colaboração do Instituto Goiano de Teatro (IGT) na luta pela abertura das portas do Teatro Goiânia para artistas locais. Daí nasceu as Terças Populares, projeto em que

¹³ Hugo Zorzetti integrante e fundador dos dois grupos, Tese e Teatro Exercício, publicou uma série de três livros contando a história do teatro em Goiás, assim como suas experiências. Na edição 3, *Memória do teatro goiano: A cena na ditadura* (2014), foram narradas as atividades dos dois grupos.

¹⁴ Transcrição da entrevista de Mauri de Castro do *documentário Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense* (2020).

nas terças-feiras, o Teatro Goiânia seria palco de programação alternativa de fácil acesso do grande público (ZORZETTI, 2014).

Concomitantemente à emergência de grupos na cena teatral goianiense, de acordo com Zorzetti (2014), nos anos 1980, uma inquieta geração de encenadores viria mudar o rumo do teatro em Anápolis, com os primeiros festivais promovidos na cidade. Assim como em Inhumas, onde um evento cênico católico reuniu, em meados de 1990, um grande número de espectadores com a encenação dos últimos momentos de Jesus na Terra (BATISTA; GONÇALVES; SILVA, 2017).

No século XXI, segundo Antunes (2005), Hugo Zorzetti realizou significativo trabalho para o teatro em Goiás, com a criação do muito esperado Curso de Arte Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG), em 2000, e com a direção do Curso Profissionalizante de Teatro do Centro de Educação Profissional Basileu França (Veiga Valle), em 2002. Para Castro (2020), a criação do curso da UFG, por Zorzetti e Glacy Antunes trouxe uma reflexão mais profunda para o contexto cênico no Estado, apesar disso, ele acredita que o teatro goiano não tenha tido tamanha efervescência como nos anos 1980.

Atualmente, a Federação de Teatro de Goiás (FETEG), entidade fundada em 1976, orienta a atividade teatral goiana, agregando 35 grupos de teatro e filiações individuais, de atores a técnicos, com o intuito de representá-los (BERBARI, 2020)¹⁵. Hoje, a instituição é presidida por Thiago Moura, e em sua vice-presidência o ator Norval Berbari, que realiza trabalhos teatrais desde 1987 em grupos de teatro, como o Arte e Fatos da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUCGO), dirigida pelo premiado Danilo Alencar¹⁶.

Em 2020, com a condição pandêmica, a Federação realiza o festival virtual e gratuito Ocupa FETEG, estreando com a peça Luas e Luas do Grupo Zabriskie, que é atuante na cena goiana há 27 anos¹⁷, segundo Guimarães (2020)¹⁸. Anteriormente, a FETEG já idealizava e realizava festivais em Goiânia e no interior do Estado, mas a

¹⁵ Transcrição da entrevista de Norval Berbari do *documentário Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense* (2020).

¹⁶ Transcrição da entrevista de Danilo Alencar do *documentário Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense* (2020).

¹⁷ Transcrição da entrevista de Ana Cristina Evangelista do *documentário Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense* (2020).

¹⁸ Informações referenciadas pela jornalista Luísa Guimarães (2020) em reportagem do *O Popular* sobre o festival Ocupa FETEG.

adaptação do formato presencial para o ambiente on-line foi necessária por conta da pandemia, e para que a cena não deixasse de ser movimentada (GUIMARÃES, 2020).

2.2 A cena teatral goianiense

Em 24 de outubro de 1933, nascia Goiânia como nova capital do Estado de Goiás, contudo, memórias das manifestações teatrais consideráveis no tenro município tem seu início por volta da década de 1940. Segundo Zorzetti (2014), um ponto crucial na marcha teatral goianiense, o segundo aniversário do Batismo Cultural contou com a participação do amador Otavinho Arantes, na peça *Goiânia*, de Vasco dos Reis, na qual o jovem trindadense figurava numa cena sobre a construção da cidade.

Considerado o pai do teatro em Goiás¹⁹, em suas primeiras experiências cênicas, Otavinho subiu ao palco pelas mão do padre Pelágio Sauter em Trindade (ZORZETTI, 2014). Mas suas revoluções teatrais se iniciaram quando o estudante veio para Goiânia e matriculou-se no colégio Lyceu de Goiânia, onde fundou, em 1946, um grupo fundamental para a história do teatro goianiense, a Agremiação Goiana de Teatro (AGT)

O pioneirismo de Otavinho Arantes eclodiu por meio da AGT, onde tentou dar às suas produções um toque menos amador, conforme Zorzetti (2014). Apesar de suas inovações, o trindadense não se considerava precursor: “costumam me chamar de pioneiro. Eu não sou um pioneiro. Eu não acho que sou pioneiro. Acho que fui mais persistente. Se vocês querem saber, todo minuto meu é trabalhando pelo teatro”.

Zorzetti (2014) concorda com a asserção de Otavinho, porque antes, outros pioneiros já faziam teatro em Goiânia. Para o autor, nos anos 1940, Sebastião Costa, o Costinha, foi um dos entusiasmados que movimentaram os palcos da capital, com a marcante peça *O hóspede do quarto número 12*, com participação, inclusive, do estudante trindadense. Assim como o paulista Noé Sandino, figura expressiva do teatro local na década de 1950 e 1960, com a iniciativa de fundar o Teatro Experimental da Universidade de Goiás, cujo estreou com a peça *O diabo outra vez*, de Alejandro Casona, em 1963²⁰:

Revestiu-se de absoluto sucesso a primeira apresentação do Teatro Experimental da Universidade de Goiás que encenou a farsa espanhola de

¹⁹ Transcrição da entrevista de Hamilton Amorim realizada para o *documentário Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense* (2020).

²⁰ Imprensa da época de 1963, O quarto poder, relatou a estreia do Teatro Experimental da Universidade de Goiás, com a peça dirigida por Noé Sandino, *O diabo outra vez* (ZORZETTI, 2014, p. 28)

Alejandro Casona, “O Diabo Outra Vez”. A direção esteve a cargo de Noé Sandino, jovem teatrólogo de comprovada eficiência de possuidor de Curso de Formação de Diretores Teatrais. [...] Os integrantes do elenco eram na sua maioria inteiramente inexperientes. Com exceção de José Luiz, Heleno Godói, Aldair Aires e Anphilófilo de Alencar que já possuem relativa experiência de palco.

Conquanto, segundo Ferreira (2010), foi em 1955 que uma atriz fundamental para a história do teatro goianiense, Cici Pinheiro, encenou a peça *Deslumbramento*, levando à cena o marco do primeiro beijo nos palcos goiano. A atriz, roteirista e diretora iniciou sua carreira na AGT, de Otavinho Arantes, juntamente com sua irmã, Florami Pinheiro (CASTRO; MARTINS, 2020). No entanto, Cici, que trabalhava para deixar sua marca, teve de deixar Goiás para realizar-se como artista (ZORZETTI, 2014), fato confirmado quando ela passa em um dos principais concursos para atriz em São Paulo²¹:

Uma comissão de jurados de primeiro time, dentre eles Ziembinski, Zbigniew. Ela passa em primeiro lugar no concurso do Teatro Brasileiro de Comédia. Então isso lhe permite a inserção em várias peças de teatro de nomes importantíssimos da literatura no Brasil, dentre eles Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, que se tornaram, inclusive, amigos pessoais dela. (PINHEIRO, 2020)

Cici Pinheiro, por meio de sua companhia de teatro, foi responsável por lançar o ator mineiro, João Bennio, na cena goiana (FERREIRA, 2010). De acordo com Zorzetti (2014), Bennio provocava grande fascínio na sociedade goiana da época. Entre seu feitos, Zorzetti (2014) considera a construção do Teatro Emergência um marco dele, que buscou recursos para a construção da casa de espetáculos, assim abrindo o local com a peça *A raposa e as uvas*, de Guilherme Figueiredo, em 1960.

Por suas realizações na cena teatral goianiense, Otavinho Arantes considerava-se o principal merecedor da ajuda governamental, por isso a erguida do Teatro Emergência, ideia de Bennio, o fez se sentir humilhado, posto que ele também tinha a mesma proposta (ZORZETTI, 2014). O Teatro Inacabado, projeto de Otavinho, só foi inaugurado anos depois, quando a partir de um lote ganhado do estado, começou a ser erguido aos trancos e barrancos (ZORZETTI, 2014), e com auxílio de outras pessoas²²: “Um grupo de jovens,

²¹ Transcrição da entrevista de Antenor Pinheiro do *documentário Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense* (2020).

²² Transcrição da entrevista de Hamilton Amorim do *documentário Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense* (2020).

liderados por Otavinho, têm a ousadia de construir um teatro, e construiu de forma comunitária, de uma maneira bonita”.

Estreado com a peça *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, apesar de problemas como cadeiras emprestadas e telhado de zinco, o Teatro da AGT era mais um espaço cultural da cidade, além do Teatro Goiânia, Emergência e outros (ZORZETTI, 2014). Esse empreendimento de Otavinho Arantes, o fez enfrentar labutas, como quando o local foi destruído por um incêndio, enquanto eram assentadas novas telhas (ZORZETTI, 2014).

Na década de 1970, o principal local de apresentações Goiânia passou por reformas e se transformou em casa de espetáculos²³. Inaugurado em 1942, no Batismo Cultural da capital, depois de sua reinauguração, o Teatro Goiânia adentrou em um período de elitismo, no qual a casa estava reservada apenas para os grandes espetáculos, assim o antigo cineteatro impôs restrições aos grupos locais (ZORZETTI, 2014). Nesse sentido, idealizado pelo Instituto Goiano de Teatro (IGT), um projeto tinha a intenção de popularizar o acesso à maior casa de espetáculos da cidade²⁴:

Foi criado o Instituto Goiano de Teatro. O Instituto Goiano de Teatro desenvolvia projetos maravilhosos, como o Terça Popular. Terça Popular era um projeto aqui no Teatro Goiânia, toda terça-feira tinha teatro a preços simbólicos. (CASTRO, 2020)

O programa de democratização teatral, Terça Popular, foi iniciado com a apresentação do grupo Teatro Exercício (ZORZETTI, 2014). Segundo Dallago (2016), para a formação profissional do grupo foi essencial uma excursão ao Teatro Guaíra, em Curitiba, na qual artistas e técnicos teatrais goianos faziam um estágio de um ano nas diversas áreas das artes cênicas em um dos maiores teatros do Brasil (ZORZETTI, 2014). Elemento fundamental nesse convênio do Estado de Goiás com a Fundação do Teatro curitibano, Aldair Aires teve atuação memorável ao ocupar o cargo de superintendente de Cultura da época, de acordo com Zorzetti (2014).

Posteriormente à ida para Curitiba, os integrantes do Exercício potencializavam toda sua força criativa em prol da popularização da arte teatral em Goiânia (DALLAGO, 2007). Dessa forma, o grupo e seu líder, Hugo Zorzetti, influenciaram a efervescência da

²³ Transcrição da entrevista de Mauri de Castro do *documentário Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense* (2020).

²⁴ Transcrição da entrevista de Mauri de Castro do *documentário Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense* (2020).

cena teatral goianiense daquele período, proporcionado um câmbio entre as outras companhias, dentre elas a do Teatro Universitário, onde seus estudantes iam para o espaço de ensaios do Exercício para receber condições técnicas e teóricas para desenvolverem trabalhos relacionados à arte teatral, menciona Dallago (2007).

Além desses, outros grupos faziam parte da cena teatral goianiense, como Grupo Espantalho, dirigido por Antônio Carlos dos Santos²⁵; Teatro Laboratório, de Carlos Fernando Magalhães, personagem de extrema relevância para a cultura cênica goiana²⁶; grupo da Escola Técnica Federal, de Sandro Ramos de Lima²⁷.

A partir desse cenário, surgiram outros projetos importantes para o teatro na capital. Idealizado pelo Instituto Goiano de Teatro, o projeto caixa d'água, que visava transformar um espaço abandonado e ocupado por cúpulas de água da empresa de Saneamento de Goiás (Saneago) em um teatro (ZORZETTI, 2014), só aconteceu no final da década de 1980, quando Henrique Santillo assumiu o governo do estado e trouxe do Rio de Janeiro, o ator, diretor e psicólogo, Marcos Fayad, para gerir o programa teatral chamado Martim Cererê, segundo Teixeira (2020):

O grupo de teatro criado por Fayad contava com financiamento do governo para montagens das peças, com isso vários artistas tiveram a oportunidade de ter o desenvolvimento de um trabalho contínuo, com ensaios frequentes e constante criação de espetáculos.

Saindo desse período, onde o teatro era de resistência por conta da ditadura militar, entre a década de 1960 e 1980, começaram a despontar grupos de linguagem menos contestadora, voltados para o lazer. Carlos Moreira (2020)²⁸ fundador da companhia teatral que leva seu nome, explica que mudou radicalmente para a linha dos espetáculos da Broadway, direcionando suas produções para peças infantis. Assim como o de Moreira, em 1993 nasceu outro grupo importante para história do teatro em Goiânia, Zabriskie, fundamentado por Ana Cristina Evangelista²⁹.

²⁵ Transcrição da entrevista de Carlos Moreira do *documentário Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense* (2020).

²⁶ Menção no livro *Memória do teatro goiano: a cena na capital*, de Hugo Zorzetti (2014).

²⁷ Referência no livro *Memória do teatro goiano: a cena na ditadura*, de Hugo Zorzetti (2014).

²⁸ Transcrição da entrevista de Carlos Moreira do *documentário Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense* (2020).

²⁹ Transcrição da entrevista de Ana Cristina Evangelista do *documentário Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense* (2020).

Conforme Evangelista (2020), depois do Zabriskie já inserido no panorama teatral de Goiânia e de Goiás, os artistas começaram movimentos de luta por políticas públicas culturais, desse modo houve a aprovação da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, que só começou a funcionar alguns anos depois.

Bem como a criação de leis para cultura, nesse século, outros acontecimentos marcaram a cena teatral goianiense, entre eles a transformação do Cine Ouro em Centro Municipal de Cultura Goiânia Ouro e reabertura do Teatro Inacabado (BATISTA, 2010), que ofereceu oficinas de teatro até o ano de 2012, por meio da Fundação Otavinho Arantes, mas que, atualmente, serve de espaço para a banda da Guarda Municipal de Goiânia³⁰.

CAPÍTULO II

MEMORIAL

Jéssica Moreira Borges da Silva

O processo de idealização de um produto que desembocaria no encerramento de um ciclo, não foi efêmero pra mim. Por vezes, eu esperei por uma clareza que me direcionasse, e essa decisão ocorreu durante as aulas de audiovisual em que eu assisti diversas produções fílmicas, a partir daí fora despertado meu desejo de conceber um documentário como forma de transmitir todo meu aprendizado e minha perspectiva de algo.

Um outro *insight* importante para eu cessar uma fase vacilante na qual eu acreditava não haver qualquer coisa da minha identidade que pudesse ser, honrosamente, retratada, o surgimento da palavra “teatro” nos meus devaneios, mas não por acaso. As lembranças de outrora, quando aos meus quinze anos de idade eu tive meu primeiro contato com um palco, episódio primordial para que eu despertasse para aspectos desconhecidos de mim e do mundo.

³⁰ Transcrição da entrevista de Carlos Moreira do documentário *Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense* (2020).

O tablado do qual eu me referi não poderia deixar de fazer parte da minha finda jornada na academia. Os importantes relatos contidos no filme realizado por mim com a contribuição de outras pessoas, permitiram que eu me recordasse do exercício de linguagem corporal feito sob orientação de Hamilton Amorim, no Teatro Inacabado, anos atrás. Nesse aprendizado, eu pude perceber o quão teatro é comunicação.

A partir das pesquisas nas quais eu pude me aprofundar na historicidade do teatro em Goiânia, eu fiquei mais instigada a ir em busca de fontes e iniciar tão logo a criação do que eu já vislumbrava. Ao que me parece, as dificuldades começaram surgir em seguida a minha empolgação.

Primeiro, o fatídico princípio pandêmico, com a pandemia do COVID19, dissipou os traços de entusiasmo empreendidos no meu ser, daí vieram as dificuldades em romper os entraves do primeiro passo para escrever uma linha, para gravar a primeira entrevista, para plasmar algo. Essas características da procrastinação vieram juntamente aos bloqueios criativos em todas as vezes em que eu decidia assumir a produção.

Apesar de todos esses obstáculos, quando eu me permiti transpô-los, as ideias ficaram mais claras. No entanto, um segundo ato árduo viria a seguir. Na semana em que estava marcada a primeira entrevista do documentário, minha avó foi diagnosticada com a COVID19, veio a internação e eu fui junto como acompanhante, enquanto ela estivesse lá, eu estaria lá, mas não foi como eu gostaria. Alguns dias se seguiram e ela foi pra UTI, e eu tive que voltar pra casa. Se era difícil produzir dentro de um hospital, a preocupação com o estado de saúde da matriarca da minha família tornara isso impossível mesmo fora dele.

Não conseguir executar um projeto como planejado não diminuiu o meu ímpeto de atingir meu objetivo. Com a minha avó em casa, retomei a minha vibração perante ao meu trabalho. Eu estava com o prazo reduzido e teria que realizar entrevistas em tempo recorde, e também me deparei com a indisponibilidade, legítima, de algumas fontes em frente a uma pandemia. Ainda assim, não abandonei a cautela nas abordagens, na contínua pesquisa, seja garimpando o escasso material encontrado ou me aprofundando no que eu já conhecia.

No processo de construção do meu filme, ir a campo tendo como ponto de partida o Teatro Inacabado não foi simples, apesar disso, encontrei fontes que expandiram o meu olhar com seus relatos densos, me dando o norte necessário para elaborar um produto que contribuísse para a cena teatral local, dado que a temática não tem a visibilidade aqui dentro do Estado de Goiás, menos ainda no âmbito nacional.

Eu estou satisfeita em ter realizado um trabalho prazeroso como esse, mas ficarei ainda mais se, com ele, as pessoas serem estimuladas a ter um panorama mais elevado da importância do teatro, assim como da cultura para o desenvolvimento humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de um filme documentário permite a ampliação da temática abordada, tanto por parte de seus idealizadores, quanto a modificação do objeto retratado. A designação de uma abordagem fílmica para representação de determinadas ideias, fornece ao meio social um aprofundamento reflexivo da realidade, mas, mais ainda, abastece o espectador com conhecimento por intermédio da reverberação que o gênero documentário pode proporcionar.

Nesse sentido, a documentação da cena teatral goianiense pôde estabelecer um vínculo com a realidade, ainda que por recorte. Nesse sentido, a tangibilidade da problemática envolvendo o teatro goiano e goianiense, vai além do conservadorismo social e da falta de políticas culturais identificados nos discursos do filme *Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense*.

A incipiência da capital goiana sugestiona a permanência no marasmo dos estudos acerca da atividade teatral local, dessa maneira as obras existentes têm a intensão de relatos e registros de vivências mais do que de realizar que uma profunda reflexão sobre os processos envolvidos nessas vivências (TEIXEIRA, 2012). No que se refere às

publicações, poucas ultrapassam o alcance de um público restrito, a maioria em arquivos acadêmicos.

Por consequência, a escassez de pesquisas que busquem evidenciar as questões em torno do teatro em Goiânia, corrompe o desenvolvimento desse quadro cênico, porém não revoga seus predicados ancoradas na resistência de existir ainda que a espreita.

Para que as barreiras da superficialidade no tratamento da teatralidade goiana sejam rompidas, devem ser preservados os anais dos que contribuem e dos que contribuíram com ela. Por isso, a estima pelos feitores cênicos explicitada em *Memórias e desafios: o teatro na cena goianiense* poderá fomentar um protagonismo do exercício teatral da terra, de Goiás, de Goiânia.

REFERÊNCIAS:

- ALTAFINI, Thiago. *Cinema Documentário Brasileiro: Evolução Histórica da Linguagem*. 2018. Disponível em: <https://hosting.iar.unicamp.br/cepecidoc/cinema-documentario-brasileiro-evolucao-da-linguagem/> Acesso em: 21 set. 2020.
- ANDRAUS, Mariana Baruco Machado; MELO, Elderson Melo. *Amador e profissional no teatro brasileiro: motivações ideológicas e aspectos econômicos na identidade de grupos teatrais no início do século XXI*. Concept, Campinas, v. 4, n. 1, p. 95-110, jan./jun. 2015.
- ANTUNES, Glacy. Apresentação. In: ZORZETTI, Hugo. *Memória do teatro goiano: A cena na capital*. Goiânia: UFG, 2014.
- BARROS, Kauiza Araujo. *Teatro Jesuítico: Um Instrumento da Pedagogia Jesuítica*. In: Travessias, v. 2, n. 1. Dissertação (Mestrado em História da Educação) – Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, 2008. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2924>
- BATISTA, Walquiria Pereira. *O fazer teatral em Goiânia: prenúncios de um novo milênio*. In: VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2010. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/teatrobrasileiro/Walquiria%20Pereira%20Batista%20-0de%20um%20novo%20mil%EAnio.pdf>. Acesso em: 02 set. 2020.
- BATISTA, Walquiria Pereira; GONÇALVES, Anderson Cavalcante; SILVA, Luana Leles de Amorim. *O Teatro no Interior Goiano: Manifestações Teatrais nas Cidades de Inhumas e Nova Veneza*. Mediação, Pires do Rio, v. 12, n. 1, p. 203-227, jan./dez. 2017.
- BORGES, Rogério. *80 anos, Otavinho Arantes: Eterno Sonhador*. Jornal O Popular, Goiânia, 28 de março de 2018.
- CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; FUNARTE; 1996.
- CARDOSO, Adriana Barea; FERNANDES, Angelo José; FILHO, Cassio Cardoso. *Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos*. Revista Música Hodie, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 29-44, 2016.
- CARNEIRO, Gyovana. *75 anos do Batismo Cultural de Goiânia*. O Popular, (revista Ludovica) Goiânia, 07 de julho de 2017.
- CARREIRA, André. *Teatro de Grupo: Reconstruindo o Teatro?* DA Pesquisa, v. 3, n. 5, Florianópolis, 2008, p. 1168-1174. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15828/10375>
- CASTRO, Helena Maria; MARTINS, Alice Fátima. *Cici Pinheiro: entre as cenas dos palcos e do audiovisual*. In: 2º Congresso Ibero-americano sobre Ecologia dos Meios -

Mulher e Gênero no Ecosistema Midiático, 2020. Disponível em: <http://www.meistudies.org/index.php/cia/2cia/paper/view/634>. Acesso em: 11 out. 2020

DALLAGO, Saulo. *A Palavra e o Ato: Memórias Teatrais em Goiânia*. 2007. Dissertação (Pós-Graduação em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp039676.pdf>

DALLAGO, Saulo. *Dramaturgia, Memória e Mito: A Cena do Teatrólogo Hugo Zorzetti*. In: IX Congresso da Abrace: Poéticas e estéticas descoloniais – Artes Cênicas em Campo Expandido, 11-15., 2016, Uberlândia, Minas Gerais. Anais eletrônicos... Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1759/1890>

DA-RIN, S. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

FARIA, João Roberto. *Um Sólido Panorama do Teatro Brasileiro*. In: Revista USP, n. 44, p. 342-346. São Paulo: 2000.

FARIA, João Roberto. Introdução. In: MATE, Alexandre; SCHWARCZ, Pedro Moritz (Org.). *Antologia do Teatro Brasileiro: século XIX – comédia*. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2012.

FERREIRA, Carolin Overhoff. *Uma Breve História do Teatro Brasileiro Moderno*. Revista Nuestra América, n. 5, p. 131-143, jan./jul. 2008.

FERREIRA, Belisa Monteiro Dias. *Cici Pinheiro: Vida, História e Arte – Uma Grande Atriz do Teatro Goiano*. 2010. Disponível em: https://enap2010.files.wordpress.com/2010/03/belisa_monteiro.pdf. Acesso em: 12 out. 2020.

FIGUEIREDO, César Alessandro. *A Ditadura Militar no Brasil e o Teatro: Memória e Resistência da Classe Artística*. Revista Eletrônica de Ciência Política, Curitiba, v. 6, n. 2, p. 7-27, 2015.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. *Panorama do Documentário no Brasil*. Revista Digital de Cinema Documentário, 2006, p. 76-91 Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/buscador/documentos?query=Dismax.DOCUMENTAL_TODO=panorama+do+documentario+no+brasil

GUIMARÃES, Luísa. *Ocupa Feteg leva espetáculos em formato virtual e gratuito para o público até dezembro*. Jornal O Popular, Magazine, Goiânia, 12 de outubro de 2020.

HERNANDES, Paulo Romualdo. *O Teatro de José Anchieta: Arte e Pedagogia no Brasil Colônia*. 2001. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/251229/1/Hernandes_PauloRomualdo_M.pdf

JORGE, Luiz Eduardo. *Cinema Documental e Realidade Social*. Iluminuras, V. 11, N. 26, 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/18328> . Acesso em: 22 set. 2020.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo*. (1999-2007). Cinema mundial contemporâneo. Campinas: Papius, 2008.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 1. ed. digital. São Paulo: Global, 2013.

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MOSTAÇO, Edélcio. *Para uma história cultural do teatro*. In: *Incursões & Excursões: a cena no regime estético*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018.

MOURA, Carlos Francisco. *O Teatro em Goiás no Século XVIII*. Revista da Universidade de Coimbra, Coimbra, v. 37, p. 471-485, 1992.

NEVES, Larissa de Oliveira. *José de Anchieta: origens do teatro brasileiro?* In: *ABRACE*, v. 15, n. 1. Campinas: Unicamp, 2014. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1987>

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papius, 2009.

REZENDE FILHO, Luiz Augusto. *Documentário e Representação: Desnaturalizando uma evidência*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 28., 2005, Rio de Janeiro, CD-ROM. Disponível em: http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/42359162_146143510868085820752908927414.pdf

ROCHA, Patrício Alves Miranda. *Voz e Representação do Real: Montagem e Construção da Narrativa no Documentário Brasileiro Contemporâneo*. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-graduação em Comunicação) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

RODRIGUES, Aline. *TBC: O Lugar da Tradução na Evolução do Teatro no Brasil*. Monografia (Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês) – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008. Disponível em: <https://www.ufjf.br/bachareladotradingles/files/2011/02/Aline-Paula.pdf>

RODRIGUES, Flávia Lima. *Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro*. CES Revista, v. 24, Juiz de Fora - MG, 2010.

SHERWOOD, Robert E. *Nanook of the North*. In: *The Best Moving Pictures of 1922-23*. Boston: Small, Maynard & Company, 1923, p. 3-8. Disponível em: http://www.swansea.ac.uk/visualanthropology/projects/005_Flaherty/Resources/Sherwood%20on%20Film.doc

TEIXEIRA, Ana Paula. *O Ciclo da Lua do Grupo de Teatro Zabriskie: Luas e Luas em Goiânia, 1995-2011*. Dissertação (Pós-Graduação em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/16403/1/Diss%20Ana.pdf>

TEIXEIRA, Ana Paula. *O Estado das Pesquisas Sobre o Teatro em Goiás*. In: Anais do VII Congresso da ABRACE, Porto Alegre, out. 2012 Disponível em: http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/teorias/Ana_Paula%20TEIXEIRA_O_ESTADO_DAS_PESQUISAS SOBRE TEATRO EM GOIÁS..pdf. Acesso em: 12 out. 2020.

TEIXEIRA, Ana Paula. *Teatro Goiano: identidades que se constroem nas práticas do teatro de grupo*. 2020. Disponível em: <https://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/4c7369cf-6b68-421d-be1a-aa2576fdcabc/Teatro+Goiano+Ana+Paula+Teixeira.pdf-be1a-aa2576fdcabc> Acesso em: 01 set. 2020.

ZORZETTI, Hugo. *Memória do teatro goiano: A cena na capital*. 1. ed. Goiânia: UFG, 2014.

ZORZETTI, Hugo. *Memória do teatro goiano: A cena no interior*. 2. ed. Goiânia: UFG, 2014.

ZORZETTI, Hugo. *Memória do teatro goiano: A cena na ditadura*. 3. ed. Goiânia: UFG, 2014.

APÊNDICES
APÊNDICE I – ROTEIRO

<p>Imagens Cena 1 – Antenor Pinheiro Fala 1</p>	<p>Áudio Eu vou porque eu vou olhar de perto esse ator global. Aí a pessoa se veste, põe o perfume francês, e vai lá pro Teatro Goiânia pra assistir, tipo: “eu agora conheci a encenação dessa grande atriz...”, sendo que aqui tinha pessoas do naipe de Cici Pinheiro, que merecia o respeito de todos esses, guardadas as diferenças de gerações, né?!</p>
<p>Cena 2 – Nome do Filme</p>	<p>Memórias e Desafios: o Teatro na Cena Goianiense</p>
<p>Cena 3 – Carlos Moreira Fala 1</p>	<p>Goiânia ainda não acredita no seu artista de teatro, por que? Porque a gente tem aquela coisa de que se você se sente muito qualificado você vai embora daqui, aí parece que os bons estão sempre fora. E não é verdade isso, não é! É que alguns lugares lá fora oferece condição melhor pro artista viver do que Goiânia. Exatamente, porque Goiânia ainda não despertou pra qualidade do teatro que a gente tem.</p>
<p>Cena 4 – Norval Berbari Fala 1</p>	<p>Esses trabalhos são sempre muito bacanas, personagens são sempre muito cativantes. Mas um trabalho que eu fiz que ainda me marca muito, que eu trago isso pra mim até hoje, que eu fiz Antônio Conselheiro, na história do Antônio Conselheiro dei vida àquela personagem, um homem muito forte, que fez um trabalho social muito grande ali no nordeste brasileiro. Depois eu fiz também o Joca Ramiro, pai de Adorinda do Grande Sertão Veredas, um espetáculo muito lindo, um texto muito bacana do Guimarães Rosa, então também marcou muito a minha vida. E claro, o primeiro também que a gente nunca esquece, que é um espetáculo, uma comédia besteiro que eu fiz que chama As Tias, então fazia rir muito gratuitamente, mas assim,</p>

	<p>muito interessante. E por último agora eu tô com um espetáculo também que tá em cartaz desde 2013, tá no repertório da minha companhia que se chama Distrito Zero.</p>
Cena 5 – Peça Distrito Zero	<p>O teu desejo está seguíntado a algo que ambiciosa a fome pelos prazeres não pode identificar com sucesso. Estás tomando frente ao anseio que não pode assumir as consequências.</p>
Cena 6 – Norval Berbari Fala 2	<p>Voltando pra faculdade, obviamente, lá um placa lá nos corredores convidando as pessoas pra compor um grupo de teatro pra montar um espetáculo do grupo Arte e Fatos, onde eu faço trabalho até hoje, inclusive, há 32 anos. E comecei ali, fazendo trabalhos com Danilo Alencar e outras pessoas, outros alunos, todos éramos alunos, era um grupo gigantesco de trinta e tantos, mais os capoeiristas, mais o coral. Quando a gente viajava assim pra alguma apresentação fora, um festival, era dois ônibus, duas vans, era uma turma bem grande. Então dali, eu continuei até hoje, de onde eu faço trabalho com Danilo Alencar, ali dos Arte e Fatos, por mais de 32 anos. E com ele eu fiz muitos trabalhos, quase que um por ano.</p>
Cena 7 – Danilo Alencar Fala 1	<p>Todas elas me trouxeram um aprendizado muito grande, que foi a convivência com os atores e com as equipes técnicas, eu até acredito que eu aprendi mais com eles, do que eles comigo. Agora, tem um espetáculo particular, que ele trouxe muitas fronteiras para o Estado de Goiás e pra o Brasil, que é um espetáculo que eu fiz do Plínio Marcos, um santista já falecido, que chama <i>Balada de Um Palhaço</i>. <i>Balada de Um Palhaço</i> completa agora doze anos, a gente deve tá retomando pra um projeto no SESC. E o <i>Balada</i>, ele pode não ter sido o espetáculo que mais me deu prazer ou outra avaliação, mas ele, sem dúvida, foi o meu maior aprendizado na trajetória do fazer artístico.</p>

Cena 8 – Ana Cristina Evangelista Fala 1	Eu preciso dizer que o Alexandre Augusto, que formou comigo a dupla Juca Mole e Ana Banana durante muitos anos, também é uma pessoa que como artista que é excelente, sensível e que junto comigo criamos muitas coisas, e todas que já estavam criadas foram melhoradas nessa relação profissional. É alguém, realmente, que tem que ser lembrado.
Cena 9 – Ana Cristina Evangelista Fala 2	Nós temos um quadro de artistas de teatro que é um quadro muito, muito, muito rico.
Cena 10 – Antenor Pinheiro Fala 2	Cici foi completa, né? Atriz, produtora, roteirista, dramaturga, ela escrevia, né?
Cena 11 – Carlos Moreira Fala 2	Quando a Cici Pinheiro, uma grande atriz nos convidou para fazer um espetáculo e eu fui...ensaiei até onde a gente podia, o espetáculo que foi muito difícil de fazer por falta de condição financeira. Mas na estreia eu já não estava mais no elenco, mas acompanhei, e naquela oportunidade eu assisti uma tragédia acontecendo no palco. O ator principal, que fazia o Gimba, que a peça era <i>Gimba, presidente dos valentes</i> , contracenava com um policial, que era militar de carreira, e usava uma munição de festim, e ele disparou essa munição num confronto cênico e isso cegou o ator em cena, sabe? Foi um negócio pra mim, na minha cabeça, até hoje difícil de entender, no Teatro Goiânia.
Cena 12 – Antenor Pinheiro Fala 3	Infelizmente, foi curta a duração, ficou mais ou menos três, quatro, cinco dias ao alcance do público goianiense. E foi muito pouco o número de apresentações em razão do que foi investido, a cenografia era muita complexa e muito cara, né? Era o desenho de uma favela dentro do palco, e são dezenas de atores e figurantes, então de alta complexidade. E ela montou <i>Gimba</i> , a exemplo do que foi feito lá na década de 60, ela montou aqui, foi uma das três produtoras do Brasil, que montou essa peça de Gianfrancesco Guarnieri.

Cena 13 – Carlos Moreira Fala 3	A Cici Pinheiro no Instituto Goiano de Teatro, chegamos a ensaiar um tempo, é muito importante. Cici Pinheiro, que eu não quero...não dá nem pra em alguns segundos falar da importância dela pro teatro goiano.
Cena 14 – Antenor Pinheiro Fala 4	Ela passa num dos principais concursos para atriz de teatro, na cidade de São Paulo. Um a comissão de jurados, assim, de primeiro time, dentre Ziembinski, Zbigniew, Ziembinski foi um dos julgadores. Ela passa em primeiro lugar no concurso do Teatro Brasileiro de Comédia, né? Então isso lhe permite a inserção em várias peças de teatro de nomes importantíssimos da literatura cênica no Brasil, dentre eles Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, que se tornaram, inclusive amigos pessoais dela.
Cena 15 – Ana Cristina Evangelista Fala 3	Outras pessoas da história do teatro em Goiânia, eles são pessoas valiosíssimas e que deixaram um legado muito importante, como Hugo Zorzetti, dramaturgo, diretor, também teatro-educador, formador de plateia e de pessoas.
Cena 16 – Mauri de Castro Fala 1	Denise Stoklos, Eudósia Acuña, que é grande fonoaudióloga dos atores em São Paulo, Renata Pallotini, que é uma das maiores dramaturgas, Mário Prata, enfim, e vários diretores da USP, de São Paulo, como Ulysses Cruz, que trabalhava com Antunes Filho, que era o maior diretor de teatro na época, Ulysses Cruz. Esse jurado criou depois que a gente apresentou <i>Êta Goiás</i> , que era um espetáculo, uma comédia falando dos nossos costumes, aqui de Goiás, e da nossa relação com os outros brasileiros, os outros Estados. O corpo de jurados criou um prêmio especial para Hugo Zorzetti, sabe que prêmio foi? O melhor comediógrafo vivo do Brasil.
Cena 17 – Carlos Moreira Fala 4	O Hugo deixou um legado impagável, tanto nos textos que ele escreveu, tanto no que ele escreveu, como no que ele criou. Tipo o curso da Universidade Federal, tipo o Basileu e outras... Muitos grupos do interior tiveram origem nas oficinas que o Hugo saiu por esse estado ministrando.

Cena 18 – Xexéu Fala 1	Ah! O Hugo Zorzetti é uma figura incrível, né? Um cara com tanta sabedoria, um cara que detinha toda uma educação, na área, principalmente, do teatro. E ao mesmo tempo de uma generosidade muito grande. Então, o Hugo Zorzetti, ele deu a mão, ele levou adiante, pra frente, muitos, diversos atores, atrizes, grupos de teatro, né? Tanta gente, que hoje tá aí fazendo sucesso, e totalmente na ativa, miram ou se miraram no trabalho, na sapiência do Hugo Zorzetti.
Cena 19 – Mauri de Castro Fala 2	Além do Hugo Zorzetti, eu tive o privilégio, pra caramba, me lembro de contracenar com João Bennio, a Cici Pinheiro, com Otavinho Arantes, que são os três pilares da história, os percussores do teatro em Goiás.
Cena 20 – Hamilton Amorim Fala 1	Eu tive o privilégio de conhecer o Otavinho em vida na minha adolescência, no início da década 80. Várias mostras de teatro aconteciam lá no Inacabado, e ele era uma figura, né? Uma figura apaixonada, uma figura dedicada, a vida dele realmente era o teatro. Ele vinha de uma longa trajetória, de muitas produções, sempre teve muito cuidado com as suas produções, eram espetáculos muito bem produzidos, muito bem feito. O falecimento dele foi em Brasília, ele estava lá procurando recursos pra adequar e modernizar a iluminação do próprio teatro.
Cena 21 – Xexéu Fala 2	O Otavinho Arantes, se ele não é conhecido pela população brasileira, ele é não só conhecido, mas reverenciado pelo teatro nacional.
Cena 22 – Carlos Moreira Fala 5	Antes de ir pro exército, eu tinha criado uma companhia de teatro, que era resultado de um curso de teatro, que nós fizemos no Teatro Inacabado, com o grande diretor de teatro, isso no começo dos anos 80, que era um grande diretor de teatro chamado Otavinho Arantes.

Cena 23 – Mauri de Castro Fala 3	Otavin era um guerreiro, custoso, mas era um guerreiro. Tenho passagem com o Otavinho maravilhosa, mas que eu não vou citar aqui, de confronto. Ele tinha muito ciúme, porque ele construiu o Teatro Inacabado carregando, não é brincadeira, não é lenda, ele carregava tijolo na garupa da bicicleta.
Cena 24 – Xexéu Fala 3	A dor e a dificuldade do Otavinho, é a dor e a dificuldade minha, que vivo há 40 anos de arte em Goiânia, então a gente não joga a toalha nunca, porque nós somos incansáveis.
Cena 25 – Ana Cristina Evangelista Fala 4	Eu vou dizer que foi surpreendente onde eu cheguei, porque apesar das dificuldades todas, eu não desisti no meio do caminho, eu não me curvei às enormes dificuldades financeiras, políticas, pessoais.
Cena 26 – Mauri de Castro Fala 4	Ficar refém da grana das leis de incentivo, eu acho um desperdício ao talento e a criatividade artística. Nós nunca tivemos isso, na década de 80, a gente fazia, é de seda, a gente faz de estopa. É de não sei o que, a gente faz de papelão, mas faz.
Cena 27 – Norval Berbari Fala 3	No início as pessoas, eu penso que as pessoas faziam mais por paixão, mais por gostar, por querer fazer, por querer ver o resultado, querer impactar as pessoas.
Cena 28 – Carlos Moreira Fala 6	A mudança foi radical. Primeiro, uma mudança de proposta, nós tínhamos na época uma movimento de teatro muito forte, mas era um movimento de teatro voltado pras discussões políticas da época, né?
Cena 29 – Mauri de Castro Fala 5	Eu sempre utilizei o teatro como instrumento de transformação social, que é possível, devagarzinho, mas é possível. Principalmente, a transformação do próprio ator. Eu também fui transformado, porque com o teatro exercício, nós fazíamos muito teatro político, o palco pra nós era nossa tribuna, onde a gente fazia todas as críticas cabíveis. E olha que enfrentamos a censura.
Cena 30 – Carlos Moreira Fala 7	Os meus espetáculos, que a gente criava junto com as demais áreas de atuação artísticas, elas dava pra gente uma manifestação da juventude mesmo, ser contra o regime, aquela coisa toda. E aí eu fui fortalecendo, fortalecendo no teatro que se fazia lá na comunidade, até procurar os grupos de teatro

	<p>amador da cidade, que na época era um movimento muito efervescente, ali no início dos anos 80. Nós tínhamos aqui o Grupo Terra de teatro, o Grupo Espantalho, nós tínhamos o Grupo Exercício, Teatro Laboratório, o Boca em Boca. Enfim, o estado tinha uma manifestação teatral muito bacana, e eu consegui inserir bem. Nessa época veio o movimento de luta da classe artística, né?</p>
Cena 31 – Mauri de Castro Fala 6	<p>Por que, como se fazia teatro na época da censura? Era o seguinte você montava o espetáculo, mas quinze dias antes você tinha que levar o texto para a censura federal. A censura lia, cortava todas as partes, vinha assistir no dia da estreia o ensaio geral, ela com texto na mão, porque se a gente falasse alguma palavra que eles tinha cortado, eles vetavam os espetáculo.</p>
Cena 32 – Xexéu Fala 4	<p>Os atores vinham para o Teatro Inacabado, os convidados entravam, mas a gente ficava com olheiros lá do lado de fora, pra ver se aparecia alguém do DOPS pra fiscalizar ou, às vezes, até mesmo pra interditar o espaço. Porque, com certeza, aquela época a gente falava, sim, de liberdade, a gente falava, sim, de luta, a gente falava, sim, de democracia.</p>
Cena 33 – Carlos Moreira Fala 8	<p>Naquela época, nós militávamos dentro da Federação de Teatro e aquilo continuou por muito tempo. Naquela época eu montei alguns espetáculos que pra mim foi muito importante, né? Eu montei com Antônio Carlos dos Santos, um grande diretor de teatro, no Grupo Espantalho, nós montamos <i>A conquista do Planeta Vermelho</i> que era um espetáculo infantil que marcou muito a minha vida, porque era um espetáculo que falava do momento político que a gente vivia na época.</p>
Cena 34 – Xexéu Fala 5	<p>O Teatro Inacabado, com certeza, ele faz parte e se entrelaça, sim, com a história de Goiânia. Com todas as duas histórias de luta, desde a década de 50, passando pela década de 60, pegando toda a ditadura militar.</p>

Cena 35 – Hamilton José Fala 2	Surgia o Teatro Brasileiro de Comédia, o Teatro Arena, em São Paulo. Vários grupos efervescendo, né, no teatro, principalmente no eixo Rio-São Paulo. E aqui em Goiás, em pleno cerrado, imagina. Na década de 50, um grupo de jovens, liderados pelo Otavinho, têm a ousadia de construir um teatro, e construiu de uma maneira comunitária, de uma maneira bonita. E construindo e ao mesmo tempo acontecendo os espetáculos lá dentro.
Cena 36 – Xexéu Fala 6	O meu amor, carinho, afeto pelo Teatro Inacabado vem desde sempre. A minha história com o Teatro Inacabado começou em 2000 para 2001, quando uma turma fantástica, de profissionais de diversas áreas, entenderam que o Teatro Inacabado, que a época estava servindo de moradia para diversas pessoas, dezenas de pessoas em situação de rua, principalmente, crianças e adolescentes. E estes profissionais entenderam que essas pessoas, essas crianças e esses adolescentes estavam dando um grito.
Cena 37 – Carlos Moreira Fala 9	O teatro estava ocupado pelos meninos em situação de rua, e a prostituição que envolvia aquela área, a prostituição, a distribuição de drogas, tal, incomodavam os vizinhos queriam na época derrubar o teatro. E eu era o presidente da Federação, se o teatro é derrubado na minha gestão, eu sentiria extremamente acabado.
Cena 38 – Xexéu Fala 7	Desfilaram por esse palco, os maiores e melhores artistas do Brasil, na década de 50, 60, 70. Do naipe de Fernanda Montenegro, de Eva Wilma, de Marília Pêra, de Paulo Autran, de Procópio Ferreira com sua filha Bibi Ferreira. Fernanda Montenegro fala muito do Teatro Inacabado
Cena 39 – Fernanda Montenegro Fala 1	O Teatro Inacabado é sinal de luz e vida, vamos terminá-lo. O Teatro Inacabado não pode acabar.

Cena 40 – Xexéu Fala 8	A época do Teatro Inacabado, que o Otavinho começou a construir aqui com a rural dele, pegando tijolos, material de construção doados por um e por outro, etc, já havia o Teatro Goiânia.
Cena 41 – Mauri de Castro Fala 7	Ele foi construído como Cineteatro Goiânia, depois em 70, na década de 70 foi feita uma reforma, né? No governo do Irapuan Costa Junior e o Aldair Aires era o superintendente de cultura, e ele convenceu a primeira-dama de reformar o Teatro Goiânia pra virar, realmente, uma casa de espetáculo, um teatro.
Cena 42 – Norval Berbari Fala 4	É um teatro que traz a história Art Déco, inclusive, de Goiânia. Criado e construído desde a época da fundação da capital, mas traz uma série de problemas que precisam, realmente, ser revisto, precisa ser pensado pelos governantes pra cuidar melhor daquele espaço ali, que é um charme.
Cena 43 – Mauri de Castro Fala 8	Tem um túnel antiaéreo que liga o porão do teatro até o centro aqui da Avenida Tocantins com a Anhanguera, que tem um salão. Há um mito que o túnel vai até a Praça Cívica, lá no Palácio, mas isso é como eu disse, lenda mesmo.
Cena 44 – Mauri de Castro Fala 9	O Teatro Goiânia é uma identidade nossa. É muito importante, uma das melhores acústicas do Brasil.
Cena 45 - Carlos Moreira Fala 10	E agora, o teatro precisa mudar sua filosofia de entendimento, porque o teatro não tá ali pra construir receita, se nós falarmos de teatros comerciais aí, tudo bem. Como o Teatro Rio Vermelho, que embora do estado, mas terceirizado, o Teatro Madre Esperança. Mas o Teatro Goiânia precisa se concentrar muito mais em desenvolver projetos que fortaleçam o movimento, do que buscar bilheteria. Então é preciso que...já teve muitas iniciativas aí.
Cena 46 – Mauri de Castro Fala 10	O Instituto Goiano de Teatro promovia projetos maravilhosos, como Terça Popular. Terça Popular era um projeto aqui no Teatro Goiânia, toda terça-feira tinha teatro a preços simbólicos.

Cena 47 – Norval Berbari Fala 5	Essa coisa do acesso lá, de governo pra governo muda um pouco, mas, assim, então a taxa que se cobra é muito alta pra realidade dos trabalhos daqui, diferentemente os trabalhos do eixo Rio-São Paulo que vem, ou então de projetos escolas que realmente lotam, tem uma bilheteria garantida.
Cena 48 – Ana Cristina Evangelista Fala 5	Eles já vem com uma garantia de bilheteria farta, porque já estão bem conhecidos, e seus trabalhos de uma certa forma são subprodutos televisivos ou a repetição daquilo que fazem na internet.
Cena 50 – Norval Berbari Fala 6	Quando se depende de política pública, e política pública sem recurso financeiro, acaba não sendo política pública, né? Nós temos as leis, seja a Lei Municipal aqui de Goiânia, temos a Lei e programa Goyazes para já há, praticamente, dois anos. Tem o Fundo Estadual de Cultura que também está parado com, inclusive, pagamento do governo anterior pra serem pagos. Ou seja, muitos projetos que poderiam tá sendo executados pra melhorar a vida desses artistas, trabalhadores da cultura de todas as linguagens.
Cena 51 – Carlos Moreira Fala 11	Espetáculo é muito vinculado a condição financeira, você precisa de um cenário, pra você ter um bom cenário você precisa de material de qualidade, precisa de um bom cenógrafo, você precisa de um figurino bom. Enfim, você precisa de uma capacidade de qualidade acima do que o teatro pode pagar. Então, esse é um desafio: o sonho contra o feijão.
Cena 52 – Mauri de Castro Fala 11	E até hoje as pessoas têm resistência com quem é artista de teatro.
Cena 53 – Antenor Pinheiro Fala 3	Cici Pinheiro é de vanguarda, né? Sempre foi uma mulher adiante do seu tempo. Tanto que ao cometer o primeiro beijo em cena, ela cria todo um debate na sociedade goianiense. Um sociedade, essencialmente, agrária, até hoje ela é. Uma sociedade conservadora, com valores muitos rigorosos, valores morais.

Cena 54 – João Bennio Fala 1	Há a necessidade de educar o povo pra isso. Olha, na área cultural, na parte teatral, por exemplo, nós temos que voltar a fazer público em Goiânia.
Cena 55 – Danilo Alencar Fala 2	Mas nenhuma dessas dificuldades é maior do que o teatro traz como contribuição pra melhoria do ser humano. Então tudo que eu fiz, eu faço e faria de novo, tendo essa compreensão. Eu sou muito agradecido ao teatro, o teatro, ele entrou no meu sangue, entrou na minha vida como uma forma de vitalizar, de me fazer um ser melhor.
Cena 56 – Antenor Pinheiro Fala 4	O teatro é uma linguagem universal, ela é uma possibilidade de comunicação ativa, quente.
Cena 57 – Xexéu Fala 9	É Teatro Inacabado, porque inacabado somos todos nós. Nós estamos sempre em processo de evolução, e eu tenho certeza absoluta que o teatro inacabado foi, é, e pode ser, futuramente, com fé em Deus, este instrumento de evolução humana. De mostrar pra comunidade, que arte, a cultura é primordial para o crescimento do ser humano.
Cena 58 – créditos finais	

APÊNDICE II
AUTORIZAÇÃO PARA PRODUÇÃO

A aluna, Jéssica Moreira Borges da Silva, concluinte do curso de Jornalismo da Escola de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Goiás em 2020, autoriza a reprodução por parte da Universidade da obra feita para o trabalho de conclusão de curso.