

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
CRISTHIANNE LOPES DO NASCIMENTO

A VOZ NA CENA GOIANIENSE – entre a memória e a identidade:
uma investigação do Teatro Goianiense entre as décadas de 40 a 70.

GOIÂNIA
2012

CRISTHIANNE LOPES DO NASCIMENTO

A VOZ NA CENA GOIANIENSE – entre a memória e a identidade:
uma investigação do Teatro Goianiense entre as décadas de 40 a 70.

Dissertação apresentada ao programa de
Mestrado em História da Pontifícia Universidade
Católica de Goiás – PUC/GO.

Área de concentração: Cultura e Poder.

Linha de pesquisa: Poder e Representações

Orientador: Dr. Eduardo José Reinato –
PUC/GO

Co-Orientador: Dr. Robson Corrêa de Camargo
– UFG/GO

GOIÂNIA
2012

À minha mãe, Elpídia e ao meu pai, Wilson

Ao meus irmãos Leonardo e Wilson Jr.

Às minhas cunhadas, Carolina e Janaína, pelo apoio de sempre.

*A todos os amigos que contribuíram com os questionamentos, com a fundamental
paciência e com o eterno carinho.*

AGRADECIMENTOS

À Deus pelo sopro da vida!

À minha família pelo amor!

Ao Prof. Dr. Eduardo José Reinato por acreditar nesta pesquisa e pelo incentivo.

Ao Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo pelo aceite e conselhos.

À Profa. Dra. Albertina Vicentini que prontamente aceitou participar da banca de qualificação, juntamente com a Profa. Dra. Maria Julia Pascali, e, ambas contribuíram de forma significativa.

Ao mestre Hugo Zorzetti pelo respeito e carinho de sempre.

À Profa. Heloisa Capel por me apresentar a História Cultural e pela amizade.

À amiga Natássia Garcia por você ter ficado na minha vida.

Aos amigos e amigas que contribuíram nesta jornada: Adriana Brito, Luciano Lima, Marlos Pedrosa, Luiz Davi, Thiago Santana, Renato Mello, Michel Mach, Rafael Ribeiro, Onira Pinheiro, Leonardo Flôres, Kárita Garcia, Edlúcia, Nilma Bittencourt, Rubens Rodrigues e Marília Reston.

À amiga Walquiria Pereira Batista pelo o incentivo, companheirismo e exercício da escuta.

Ao amigo Dionísio Bombinha pela confiança e paciência.

Ao André Luiz pelos livros, pelos conselhos e pelas orientações.

À amiga Maria Cristina por estar sempre acreditando em mim. Muito Obrigada!

Aos entrevistados: Annunziata Spenzieri, Glacy Antunes, Deusimar Gonzaga, Adriana Brito, Hugo Zorzetti e Miguel Jorge, vocês foram fundamentais para a realização desta pesquisa.

Ao amigo e parceiro na pesquisa vocal, Prof^o. Dr. Fernando Aleixo, agradeço sinceramente pelo *encontro* e pela generosidade.

Ao amigo Danilo Alencar pelo prazer da arte.

À Profa. Maria José pelo presente.

À Sonia Maria de Araújo, diretora do CEP em Artes Basileu França, pela compreensão e respeito.

Aos grupos *Arte & Fatos* e *Teatro que Roda* pela confiança, carinho e dedicação.

A todos os atores do espetáculo “*Ser tão Grande*”, do grupo *Arte & Fatos*.

A todos os atores do espetáculo “*Macunaíma*”, do grupo *Teatro que Roda*.

A todos os participantes, colaboradores e palestrantes do *Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2007* e do *II Encontro – Universidade de Intercâmbios em cena – “silêncios, sopros e vibrações: a escuta do corpo”*.

O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também a sua qualidade essencial de presente.

Baudelaire.

RESUMO

A presente dissertação “A voz na cena goianiense: entre a memória e a identidade – uma investigação do Teatro Goianiense entre as décadas de 40 a 70” busca compreender as influências estéticas e práticas, na formação vocal dos atores goianienses. Neste trabalho, foi possível perceber que a memória é uma fonte de estudo da historiografia moderna e, portanto, foi aqui utilizada como base metodológica por meio das entrevistas com as testemunhas desse período histórico. Essas vozes foram compostas a partir do olhar de historiadores, escritores e artistas que participaram e/ou presenciaram esse processo de constituição identitária do ator goiano. Desse modo, fez-se necessário compreender os conceitos de voz apresentado por alguns dos principais teóricos na cena teatral das primeiras décadas do século XX. Com base em tais conceitos, pretendo descrever alguns dos elementos componentes na formação e prática dos atores goianienses, especialmente em relação à abordagem do trabalho vocal. Para tanto, serão mencionados alguns grupos do movimento teatral brasileiro moderno, os princípios que impulsionaram as escolas de arte dramática das primeiras décadas do século XX, bem como suas organizações curriculares e fundamentações teóricas do trabalho vocal. Essa reconstituição memorialística nos interliga com as influências estrangeiras ao longo da revolução estética da cena nacional. Logo, os fenômenos culturais serão compreendidos como consolidadores da cena goianiense e de seus processos criativos vocais.

Palavras-chave: Memória, cena goianiense, formação do ator, voz.

ABSTRACT

The present dissertation, "The voice in the Goianiense Scene: between memory and identity - an investigation of the Goianiense Theatre between the decades 40-70" seeks to understand the aesthetic and practical influences in the training vocal of the goianienses actor. In this study we could understand that memory is a source of study of modern historiography, and thus was used here as a methodological basis through interviews with witnesses in this historical period. These voices were composited through the eyes of historians, writers and artists who participated and / or witnessed this process of identity of the actor Goiano actor. However, it became necessary to understand the concepts of voice presented by some of the leading theorists in the theater scene in the early decades of the twentieth century. Based on these concepts, I intend to describe some of the elements in training and practice of the goianienses actors, especially regarding the approach of the vocal work. For this, we mentioned some groups of modern Brazilian theater movement, the principles that drove the drama schools of the first decades of the twentieth century, as well as their theoretical foundations of the vocal work. This memorialistic reconstruction interconnect the foreign influences to us throughout this aesthetic revolution in this national scene. Therefore, cultural phenomena will be understood as consolidators in the goianiense scene and of this creative vocals processes.

Keywords: Memory, scene goianiense, training the actor's,voice.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA I:	Stanislavski no papel de Satin na peça de M. Gorki, <i>No Fundo</i> , 1902.....	35
FIGURA II:	Artaud representando um soldado na peça <i>As Cruzes de Madeira</i> , de R. Bernard, 1932.....	39
FIGURA III:	Ressonadores, por Grotowski.....	45
FIGURA IV:	Teatro Laboratório, direção de Grotowski, representando a peça <i>Akropolis</i> , 1962.....	46
FIGURA V:	A atriz Iben Nagel Rasmussen, do Odin Teatret, representando a peça <i>As Cinzas de Brecht</i> , direção Eugenio Barba, 1982.....	49
FIGURA VI:	O Grupo Odin Teatret em treinamento.....	52
FIGURA VII:	Peça “Vestido de Noiva”, 1943.....	58
FIGURA VIII:	Peça “A Moratória”, 1955.....	61
FIGURA IX:	Peça “Ele não usam Black-Tei”, 1959.....	64
FIGURA X:	Peça “Roda Viva”, 1968.....	69
FIGURA XI:	Peça “Arena Conta Zumbi”, 1965.....	69
FIGURA XII:	Peça “O Rei da Vela”, 1967.....	70
FIGURA XIII:	Proposta Respiratória, 1973.....	82
FIGURA XIV:	Cavidades de Ressonância, 1973.....	83
FIGURA XV:	Peça “Jezabel”, 1954.....	86
FIGURA XVI:	Encarte de um material produzido na década de 70 em comemoração aos 30 anos de experiência do diretor Ziembinski.....	103
FIGURA XVII:	Fachada atual do Teatro Inacabado.....	104
FIGURA XVIII:	Filme “O Diabo Mora no sangue”, 2005.....	108
FIGURA XIX:	Peça “Os inimigos Não Mandam”, 2005.....	114

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A:	Normas para a Língua Falada no Teatro.....	127
ANEXO B:	Exercícios aplicados no processo de construção das personagens no experimento <i>Substantivo.Feminino.Plural</i>	154
ANEXO C:	Entrevista com Annunziata Spenzieri.....	159
ANEXO D:	Entrevista com Glacy Antunes.....	180
ANEXO E:	Entrevista com Deusimar Gonzaga.....	201
ANEXO F:	Entrevista com Miguel Jorge.....	216

SUMÁRIO

RESUMO	7
ABSTRACT	8
LISTA DE FIGURAS	9
LISTA DE ANEXOS	10
1 APRESENTAÇÃO: o ato de recordar... seguindo os vestígios	12
2 INTRODUÇÃO: o trabalho vocal do ator – do ato de falar à arte de comunicar	22
3 A cena contemporânea: princípios orgânicos da voz	28
3.1 Constantin Stanislavski: procedimentos técnicos e expressivos da voz.....	30
3.2 Antonin Artaud e a plasticidade das palavras: a busca por um novo teatro.....	35
3.3 Jerzy Grotowski do corpo-memória ao corpo-vida: princípios dos ressonadores na produção vocal.....	40
3.4 Eugenio Barba: do treinamento vocal ao corpo-em-vida.....	47
4 Formação e técnica: princípios memorialísticos da cena teatral brasileira	54
4.1 Da formação clássica às vanguardas: a origem do declamador no teatro.....	70
4.2 A profissionalização dos atores brasileiros: o papel das escolas de arte dramática nas décadas de 40 a 70.....	78
5 Memória da cena goianiense: uma perspectiva vocal	87
5.1 Otavinho Arantes: entre a técnica e a tradição.....	93
5.2 João Bennio: o teatro tradicionalista e o papel do declamador.....	104
5.3 Cici Pinheiro: uma atriz vanguardista.....	109
5.4 Belkiss Spenziari: as influências do canto na constituição vocal do ator goianiense.....	114
6 CONCLUSÃO : A cena goianiense: vestígios identitários na contemporaneidade	119
REFERÊNCIAS	123

1 APRESENTAÇÃO: O ATO DE RECORDAR... SEGUINDO OS VESTÍGIOS

Início este trabalho pedindo licença para utilizar a primeira pessoa do discurso. A justificativa de tal solicitação será apresentada nas próximas páginas. Para explicar minha aproximação com o objeto de estudo, necessitarei de sua paciência, caro leitor, a fim de narrar alguns fatos da minha história.

Desde criança eu já demonstrava um forte interesse pelas artes cênicas através das brincadeiras de faz de conta - práticas comuns às crianças por volta de 3 a 5 anos - mas o que me diferenciava das demais crianças era a capacidade de imitar as relações cotidianas que me cercavam e as representações teatrais cujas práticas eram deliciadas diante da televisão. O melhor termo para o que ocorria comigo era a imitação, pois o meu único desejo naquele instante era imaginar-me adulto com muitas atribuições a serem resolvidas ou aquela atriz que aparecia na televisão. Essas ideias eram acompanhadas sempre de uma frase que eu dizia a minha mãe apontando o dedo para a televisão: “Eu quero fazer aquilo”; e meus pais não compreendiam de onde surgia tamanho desejo de ser atriz. Até hoje, ao buscar respostas sobre essa pretensão, percebo que elas se amparam em múltiplos desejos e tentativas de realizações.

Diante desse quadro, foi ‘natural’ minha atuação firme e determinante nas ações teatrais, desde a educação infantil até o ensino médio. Estudei por nove anos na escola Educandário José de Anchieta, uma escola que ficava próxima a minha casa. Desse lugar guardo memórias que jamais serão apagadas ou esquecidas. Uma delas está diretamente relacionada ao teatro e à história. Tive um grande incentivo de meus professores e professoras na utilização do teatro como ferramenta para o diálogo no processo ensino-aprendizagem. Digo ferramenta porque estava longe de descobrir o campo da linguagem que a arte teatral buscava galgar dentro das diretrizes do universo pedagógico.

Em todas as formas livres de avaliação propostas pelos professores, eu buscava transformá-las em uma encenação teatral, desde o estudo da literatura, da história até a exploração de jograis com fórmulas matemáticas. As aulas de história e de literatura eram as melhores, pois me proporcionavam a criação de histórias como também toda a ideia de encenação e de personagens. Era fascinante criar todo esse universo de aprendizagem lúdica, bem como encantar meus colegas - parceiros nessa grande aventura. No entanto essa ação educacional não era

suficiente e eu continuava inquieta com a possibilidade de “aprender a fazer teatro de verdade”. Foi então que minha mãe em uma tarde de sábado conversou no bar do meu avô sobre meu desejo de ser atriz com o professor, ator e diretor de teatro Ilson José Araújo¹. Naquele instante, a possibilidade de uma menina de onze anos realmente ser atriz se concretizava, e o desejo ainda primário, marcado talvez em meu ‘eu inconsciente’, encontrava realização.

O meu pai posicionou-se contra tal desejo dizendo que era absurdo ter uma filha atriz, pois isso era “coisa de prostituta”. É isso mesmo, no início dos anos de 1990, um pai ainda apresentava tais ideias acerca de uma profissão, mas minha mãe apoiou-me e assegurou-lhe que me acompanharia em todas as aulas. A partir desse dia então minha ansiedade foi enorme, e com muita expectativa aguardei o primeiro dia de aula no Centro Cultural Martim Cererê².

Lembro-me como se fosse hoje de minha entrada por aqueles portões segurando a mão da minha mãe: ali era o meu lugar, não tive nenhuma dúvida sobre isso. Um vento leve tocava-me a face quando Ilson Araújo apareceu e disse a minha mãe que iria fazer um teste comigo. Jamais vou esquecer daquelas pessoas com idades acima de quinze anos, e eu, ainda uma criança, que olhava para elas assustada sem saber o que era um teste e o que eu deveria fazer. Ilson Araújo entregou-me o texto *A escada do sucesso*, de Maria Casa Blanca, e disse que faríamos a leitura seguindo a roda. Quando os outros atores começaram a ler, percebi que todos trabalhavam a leitura a partir da pontuação e apresentavam uma variação na fala muito interessante. Foi minha primeira percepção acerca do poder da palavra no teatro - começava ali meu elo com a arte teatral.

Foram anos dentro do Centro Cultural Martim Cererê, onde fiz cursos com diferentes diretores - Ilson Araújo, Pedro Zorzetti, Mauri de Castro, Sérgio Bandola - onde também conheci Ranulfo Borges com quem trabalhei um bom tempo. Durante esses anos, continuei atuando de forma determinante nas escolas por onde passei e meus professores continuavam incentivando-me, mas foi o contato com dois professores em especial que me ligaram de maneira entusiasmada à história.

¹ Professor e diretor de teatro, ator do grupo Teatro Exercício há mais de trinta anos.

² O Centro Cultural Martim Cererê é um espaço teatral construído na década de 1980 pelo governo do estado de Goiás. Em suas dependências há dois teatros de aproximadamente 300 lugares - o Ygua e o Pygua - e um teatro de arena - o Ytagua. O espaço fica localizado no setor Sul em Goiânia/GO.

Primeiramente Ana Cláudia Beze Leite³ do Colégio Professor Pardal, local em que estudei por apenas um ano, foi a professora responsável por me fazer apaixonar pela história através de sua dedicação e de seu amor pela docência e por me apresentar o trabalho do grupo *Arte & Fatos* da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC), na época Universidade Católica de Goiás (UCG). A professora Ana Cláudia participava do elenco do espetáculo *Herdeiros de Zumbi* e convidou-me para assisti-lo; fiquei encantada com o trabalho do grupo. Assim, desde o dia do espetáculo, fiquei obstinada a trabalhar com história e teatro. A segunda pessoa responsável por me colocar de vez no campo da história foi o professor Rodrigo dos Santos, chamado por todos de Rodriguinho. Rodriguinho indicou-me o Colégio DJ onde cursei meu terceiro ano do ensino médio no ano de 1998. Lá conheci o diretor de teatro Danilo Alencar, responsável pelo Grupo *Arte & Fatos* da PUC/GO, portanto foi nessa época que eu entrei para o grupo onde trabalho até hoje.

Ainda nesse contexto, o contato com o Grupo *Arte & Fatos* proporcionou que eu aprendesse muito sobre o universo de conhecimento da história através de sua ligação com o Departamento de História, Geografia e Sociologia (DHGS) da UCG/GO e com a produção de seus espetáculos: *Opereta do Cerrado*, *Herdeiros de Zumbi*, *Canudos*, *Toca*, *Mariles! Uma História da Ditadura Militar* e tantos outros. Isso num período de mais de quinze anos de atuação no grupo. Aqui eu chego ao momento em que posso esclarecer para você, leitor, o outro lado do meu objeto: a minha relação com o trabalho vocal de ator.

Por alguns anos, trabalhei em mais de um grupo de teatro e também ministrava aulas em um estudo dirigido para alunos que precisavam de reforço em várias disciplinas. Essa jornada tripla acarretou-me uma patologia nas cordas vocais⁴; fui diagnosticada com ‘fenda triangular médio-posterior’⁵, que significa uma abertura na passagem do ar durante a emissão vocal tornando a qualidade vocal constantemente soprosa, rouca e sem qualquer precisão articulatória. Para esclarecer como adquiri tal patologia, preciso contar outra breve história.

³ Graduada em História, pela Universidade Católica de Goiás (atualmente PUC/GO). Atualmente coordenadora do Ânima: Instituto de Educação em Goiânia.

⁴ “Na laringe, a dobra direita ou esquerda, que limitam a rima da glote. Ambas são revestidas por mucosa, sustentada, anteriormente, por um ligamento vocal e, posteriormente, pelo processo vocal de uma cartilagem aritenóide [responsável pela produção vocal]” (BLAKISTON, 1974, p. 265).

⁵ A fenda médio-posterior é uma disfonia vocal, frequentemente está associada à alteração vocal, queixa de fadiga e, geralmente, à presença de nódulos. Essas fendas são comuns em mulheres e crianças devido ao padrão laríngeo que elas possuem (BEHLAU e PONTES, 1995, p. 154).

Durante alguns anos, entre 1998 e 2001, atuei em três companhias e ainda trabalhava como professora de reforço. Fazia as aulas com o professor Mauri de Castro e também ensaiávamos uma peça para o encerramento do curso; atuava na companhia *Troupetrês*, com direção de Ranulfo Borges e também no Grupo *Arte & Fatos*, com direção do Danilo Alencar, onde estávamos apresentando uma peça e ensaiando outra. Então, com uma atividade tão intensa, não desenvolvíamos uma rotina de preparação vocal e, na maioria das vezes, não existia aquecimento e nunca desaquecimento vocal. Logo eu estava desenvolvendo várias atividades em que o abuso vocal tornou-se ação completamente natural.

A realidade é que, ao longo dessa minha formação, não tive uma prática voltada à percepção e à conscientização da importância de se adquirir um treinamento vocal. Hoje percebo que o trabalho vocal está muito além de um conhecimento tecnicista, pertence ao universo orgânico e natural de nosso corpo, sendo que essa corporeidade também não era respeitada. Realizávamos apresentações em lugares alternativos onde a função dos atores era disputar espaço com os barulhos sonoros que invadiam o tempo todo o espaço de encenação. O quadro desse modo não poderia ser diferente: as características vocais dos personagens eram pautadas em gritos, tensões musculares e má respiração. Todo esse abuso vocal, acompanhado de uma má higiene, bem como de maus hábitos e uma rotina acelerada que me impossibilitava ter noites de sono tranquilas me levaram a essa patologia.

Consequentemente a consciência sobre essa situação só ocorreu quando comecei a fazer a montagem do espetáculo *Herdeiros de Zumbi*. Na realidade já estávamos com um processo bem adiantado e o diretor Danilo Alencar questionou-me acerca da minha rouquidão constante, assim como procedeu a fonoaudióloga que acompanhava nossos ensaios - Lilian de Moura Borges Cintra⁶. Essa fonoaudióloga solicitou-me um exame, chamado videolaringoscopia, para visualizar as cordas vocais a fim de assegurar que eu não tinha nada mais sério. Então procurei um médico otorrinolaringologista para realizar o exame que detectou 'fenda triangular médio-posterior'. Nesse ano de 1999 começou o meu esforço para regredir essa fenda e normalizar minha qualidade vocal. Foram mais de quatro anos

⁶ Mestre em Ciências Ambientais e Saúde pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC/GO. Fonoaudióloga Especialista em Voz. Orientadora Vocal dos Grupos de Criação e Produção do CAC/PROEX da PUC/GO. Coordenadora do Programa de Acessibilidade da PUC/GO. Coordenadora de Estágio e de Monitoria da PUC/GO. (Informações disponíveis na plataforma lattes: lattes.cnpq.br).

de tratamento fonoterápico (terapia vocal). A cada seis meses, eu repetia o exame e avaliava as qualidades de minhas cordas vocais. Ao final desse período, consegui eliminar por completo quaisquer disfonias⁷ em minha emissão vocal e o resultado dos exames até hoje estão normalizados.

Mas infelizmente minha preocupação vocal não acabava aqui. Ao ingressar na primeira turma do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG/GO) no ano de 2000, eu ainda estava imbuída do sonho daquela menina de onze anos que adentraria os portões da arte teatral para ser uma atriz profissional. Em função desse desejo, alguns degraus já haviam sido alcançados, mas ainda faltava alçar voos mais altos que viriam com a diplomação - o universo de possibilidades e conhecimentos que eu ainda não tinha ideia do que seria ao dar esse passo.

A magia de estar em um curso universitário em teatro foi indescritível. Por isso não me atrevo a tentar descrever essas emoções em breves palavras, mas tenho certeza que você, caro leitor, conseguirá imaginá-las. Apesar das dificuldades de uma primeira turma e das responsabilidades de uma ação desbravadora para o estado de Goiás, o saldo foi totalmente positivo, resultando inclusive nesta pesquisa de mestrado. O desejo de desvendar o trabalho vocal do ator confirmava-se nos primeiros anos de faculdade. Portanto vou ater-me aqui a minha relação com a disciplina de Voz - foco desta pesquisa.

No primeiro ano do curso, tivemos a disciplina *Técnicas e recursos da voz* com a professora Dra. Marília Álvares⁸. Essa disciplina tinha como objetivo discutir os aspectos anatômicos e fisiológicos da respiração e do aparelho fonador, bem como suas aplicações na utilização da palavra⁹. Além desse conhecimento técnico do funcionamento do aparelho fonador, outro ponto que me marcou profundamente foi apresentação dos fatores que influenciam a produção vocal de cada indivíduo: o

⁷ As cordas vocais apresentam em seu estado normal um movimento vibratório durante a fonação. Desse modo, quaisquer enrijecimentos, “processos inflamatórios, tumorais ou cicatriciais, há um comprometimento correspondente do seu padrão vibratório caracterizado clinicamente por disфония” (COSTA; CRUZ; OLIVEIRA, 1994, p. 436).

⁸ Doutora em Artes Musicais pela University of Nebraska, USA (2008), mestre em Música, Performance Vocal pela University Of Wyoming (1999), bacharel em Canto pela UFG (1990) e graduada em Enfermagem e Obstetrícia pela Universidade Católica de Goiás (1987). É professora adjunto da UFG. Atua como recitalista e concertista dando ênfase à Canção de Câmara Brasileira; é constantemente requisitada para lecionar *masterclasses* e *workshops* em Técnica Vocal e Interpretação do Repertório Lírico. Na UFG tem atuado principalmente nas áreas de canto, fisiologia da voz, dicção, música de câmara e técnica vocal para atores. (Informações disponíveis na plataforma lattes: lattes.cnpq.br).

⁹ Dados retirados do plano de curso apresentado pela professora.

físico, o psicoemocional e o cultural. Esses fatores marcaram-me porque apesar de eu ainda estar tratando minha disфонia às vezes eu apresentava as mesmas qualidades vocais de quando a patologia não estava sendo tratada. O resultado dos exames mostrava que não havia nenhuma patologia, mas as características de uma voz rouca e soprosa persistiam. Situação que revelava que eu mantinha o mesmo registro vocal de quando existia a ‘fenda-meso-posterior’.

Tal informação confirmou-se nos dois próximos anos de curso com a disciplina *Voz e Movimento*, ministrada pela professora Dra. Ângela Barra da Veiga Jardim¹⁰. Essa disciplina tinha como objetivo trabalhar a voz em movimento e também a musicalização. Foi um período extremamente difícil e desafiador, pois eu apresentava uma insegurança enorme para trabalhar canto. Eu tinha uma ideia de que nunca poderia cantar por ter tido uma patologia e por isso criei a imagem de que eu tinha uma voz inapropriada para o teatro. Mesmo com tantas dificuldades, eu continuava com a fonoaudióloga, com os trabalhos com o Grupo *Arte & Fatos* e com o curso.

Logo as novas descobertas em relação a minha voz vieram das aulas de canto com a professora Dra. Ângela Barra. Com paciência e metodologia, essa professora ajudou-me a reconhecer o valor de minha voz. Lembro-me perfeitamente de uma aula individual, na sala 08, no campus I da UFG/GO, em que ela me fez ouvir minha própria voz. Quando eu me abri para o exercício de solfejo que ela aplicava, pude atingir as notas propagadas pelo piano e ouvi uma voz que não trazia marcas de rouquidão ou mesmo que se apresentava soprosa. Disse a professora: “Ouviu? Esta é sua voz!”. A partir desse dia, busquei acostumar a ouvir minha voz com características completamente diferentes: tom agudo, articulação clara nos finais de frase, valorização durante a emissão de cada palavra; e a refletir acerca do fato de eu, em determinados momentos, reproduzir aquele registro de quando ainda tinha a patologia: tom grave marcado pela rouquidão, articulação imprecisa ao final das palavras e falta de controle do ar tornando a voz soprosa. Logo veio a resposta: eu tinha criado uma identidade vocal e fixado aquele registro tanto no meu corpo quanto na minha percepção auditiva. A partir daquele instante, percebi que era urgente a necessidade de desconstruir essa percepção.

¹⁰ Doutora em Musica - Indiana University (2006). Tem experiência na área de Artes com ênfase em música, atuando principalmente nos seguintes temas: música brasileira vocal, espetáculo operístico, música de câmara, recital de canto e cantata sacra e oratória (Informações disponíveis na plataforma lattes: lattes.cnpq.br).

Outro acontecimento marcante que me fez decidir pela busca de uma melhor compreensão acerca do trabalho vocal do ator foi em uma aula de Interpretação em que o professor Dr. Robson Corrêa de Camargo¹¹ também questionou minhas qualidades expressivas vocais. Foi a partir dessa aula que comecei a trajetória a qual me trouxe até aqui. Assim o primeiro passo foi a participação em *workshops* em todos os congressos, festivais e encontros teatrais que eu tinha oportunidade de frequentar.

Entre tantos cursos, um teve uma contribuição muito especial em minha formação, pois me despertou para uma nova percepção vocal para o treinamento dos atores: foi o curso intitulado *Voz e Ação Cênica* ministrado pela professora Mônica Montenegro¹² e concretizado aqui na cidade de Goiânia. Esse curso foi proporcionado pelo projeto *Oficinas*, realizado pela Arte Brasil Eventos, no período de 05 a 07 de setembro de 2005. Ao final do curso, e devido à grande procura que ele teve, percebi que ainda havia um caminho longo de pesquisa no campo da voz para ser desbravado no teatro goiano. Desse modo aqui começa minha busca e tentativa de contribuição para o início desta ação desbravadora. O próximo passo foi a inscrição na Funarte de um projeto de pesquisa intitulado *A voz na arte de conduzir o corpo: uma metodologia para construção da personagem*, aprovado no Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz em 2007. Com esse prêmio, busquei investir na compra de livros que abordavam conceitos técnicos de prática vocal, na realização de mais cursos com pesquisadores atuantes na área teatral e na experimentação de uma *performance*¹³ construída a partir dos estímulos vocais, apresentada como resultado final da pesquisa realizada por mim durante o projeto Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz.

Todos os cursos que fiz foram disponibilizados a toda classe artística, aos alunos dos cursos de teatro das oficinas da Coordenação de Arte e Cultura (CAC) da PUC/GO e aos alunos do Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França (CEPABF), no qual sou professora e coordenadora da área de teatro. Os

¹¹ Coordenador do Programa de Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais. Diretor e crítico de teatro. Encenador e Crítico Teatral. Coordena a Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais, financiamentos CNPQ, FAPEG, CAPES, FUNAPE. Doutor em Artes Cênicas pela ECA/USP. Participa dos Conselhos editoriais: Editora Anthem Press - Serie de Livros sobre Performances e Teatro (Inglaterra), Revistas Karpa (California State), Moringa (UFPB), Fênix - Revista de História e Estudos Culturais (UFU) e Rebento Revista de Artes do Espetáculo (UNESP). (Informações disponíveis na plataforma lattes: lattes.cnpq.br).

¹² Fonoaudióloga e Terapeuta Vocal. Professora da Escola de Arte Dramática (EAD/SP) da Universidade de São Paulo – USP/SP.

¹³ Um trecho desta *performance* encontra-se no DVD *Mosaico de Vozes* que acompanha esta dissertação.

cursos foram: *Interpretação*, com o ator e professor Lee Thaylor do Centro de Pesquisas Teatrais (CPT) de São Paulo e direção de Antunes Filho no mês de novembro de 2007; *Técnica Vocal e Interpretação para Canto Popular*, com Gisela Caixêta - professora de *Performance* para Canto do CEPABF/GO - ao longo do mês de janeiro de 2008; *Corpo/Voz/Texto – A Interrelação dos Movimentos*, com a professora da Escola de Arte Dramática (EAD/USP – SP), Mônica Montenegro, nos dias 3 e 4 de janeiro de 2008 e *Yoga para atores*, com o mestre Swami Gangotri Saraswati (Francisco José Contrucci Tozoni) do Espaço para Saúde/GO, no período de 11 a 13 de janeiro de 2008. O último curso foi *A voz cantada e a voz falada* realizado no período de 20 a 24 de fevereiro de 2008, com Sabine Uitz¹⁴, do Centro di Produzione VIA ROSSE na Itália¹⁵. Esse curso fez parte do VI Festival – Festival Internacional de Teatro de Campinas.

Ao finalizar o projeto de pesquisa *A voz na arte de conduzir o corpo: uma metodologia para construção da personagem*, resolvi aprofundar as abordagens aplicadas por Sabine Uitz e fui para o VIA ROSSE na Itália participar de um curso, no período de 17 a 30 de agosto de 2009, no *IV Encontro Pedagógico Internacional VOCIS MOTUS*. Quando retornei da Itália me inscrevi no Curso de Mestrado com o objetivo de estudar e investigar melhor as origens das práticas vocais no teatro goianiense, de tentar reconstituir essa memória nas práticas dos grupos e cursos da capital.

A partir dessas descobertas, continuo minha caminhada com alguns grupos e instituições parceiras para me auxiliarem no aprofundamento teórico-prático acerca da pedagogia vocal para os atores goianienses. Então, para finalizar essa narrativa, fundamental para a justificativa das escolhas apresentadas nesta dissertação, compartilho a parte prática que acompanhou esta pesquisa memorialística e que com certeza possibilitará o início das investigações do doutorado. Além de alguns cursos como: *Do silêncio à palavra*, realizado com o diretor colombiano Boris Villar, entre os dias 27 e 28 de agosto de 2010, dentro do Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília (FITB/DF); *Processos Orgânicos da Voz*,

¹⁴ Atriz, diretora e pedagoga. Fundadora do *Centro di Produzione Teatrale Via Rosse* na Itália.

¹⁵ Uma proposta de exercícios para a construção de personagens a partir da produção sonora e do treinamento vocal elaborado a partir do Projeto aprovado no Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz encontra-se em anexo.

realizado com a professora mexicana Pamela Jiménez Draguicevic¹⁶, entre 11 a 15 de novembro de 2009, durante a Mostra Internacional de Teatro de Porangatu (TENPO - no interior de Goiás); *O texto no teatro*, realizado com o diretor Antônio Gilberto, de 15 a 17 de junho de 2010, dentro do 23º Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau (FURB); *Viewpoints: A Postmodern Approach to Actor Training*, concretizado com a diretora e atriz Tanya Kane-Parry, em 13 de julho de 2010, dentro do 23º Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau (FURB), busquei compartilhar minhas investigações com dois grupos de teatro da capital onde realizei a preparação vocal de seus espetáculos: Grupo *Arte & Fatos* da PUC com o espetáculo *Ser tão Grande* e Grupo *Teatro Que Roda* com o espetáculo *Makunaíma na Terra de Pindorama*. Foram dois espetáculos que apresentaram propostas bem diferenciadas: o primeiro foi realizado no palco italiano; o segundo teve como palco a rua¹⁷.

E como contribuição para consolidar esses processos artístico-pedagógicos, a última ação que me colocou diante dessas páginas foi a decisão de realizar um encontro onde eu poderia proporcionar uma discussão acerca do trabalho vocal para atores na realidade atual. Tal proposta foi realizada a partir de uma parceria com a professora Msa. Natássia Garcia do curso de Artes Cênicas da UFG/GO e com a aluna Mônica Poli, nós três éramos membros do grupo de pesquisa *SoloS de Baco* – Grupo Interdisciplinar de Estudos, Pesquisas e Criações Cênicas da UFG/GO. A edição do *II Encontro - Universidade de Intercâmbios em cena – silêncios, sopros e vibrações: a escuta do corpo*, realizada no período de 27 de abril a 06 de maio de 2011, contou com a participação de profissionais que enriqueceram cada minuto do encontro com *workshops*, aulas abertas, mesas redondas, experimentações e espetáculos. Foram eles: Fernando Aleixo¹⁸, Morena Nascimento¹⁹, Marcelo Poletto²⁰ e Renato Ferracini²¹. Esse encontro foi resultado de inquietações acerca de questões pouco visitadas e/ou questionadas sobre o trabalho vocal do ator e após

¹⁶ Mestre em Arte: Estudios de Arte Moderno y Contemporáneo. Licenciada em Actuación, pela Escuela de Arte Teatral. É atriz e professora da área de Artes Cênicas, é especialista no uso da voz falada e cantada para a cena e para interpretação de atores.

¹⁷ Trechos desses espetáculos encontram-se no DVD *Mosaico de Vozes* que acompanha esta dissertação.

¹⁸ Ator, pesquisador do Grupo República Cênica e professor de teatro da Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

¹⁹ Bailarina, coreógrafa e integrante do Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.

²⁰ Artista plástico, músico e integrante do coletivo Freegideira.

²¹ Ator, pesquisador e colaborador do LUME – Grupo Interdisciplinar da UNICAMP/SP.

muitas reflexões, discussões e experiências houve um resultado prático decorrente do texto *Como é*, do dramaturgo irlandês Samuel Beckett.²²

Pretendi com essas palavras explicar o olhar historiográfico-memorialístico que me levou a confrontar o passado e o presente que, com certeza, atingirá o futuro. Esclareço quem é esta atriz-pesquisadora que se apropria do papel do historiador para recordar tais fatos, com quais razões e intenções; alguns fatos serão lembrados, retirados do ato do esquecimento, mas como toda ação memorialística outros acontecimentos serão esquecidos.

Despeço-me para nos reencontrarmos logo adiante com as palavras do historiador Fernando Catroga (2001, p. 46): “A memória é uma representação afetiva, ou melhor, uma re-presentificação feita a partir do presente e dentro da tensão tridimensional do tempo”. Essas palavras impulsionaram o *II Encontro – Universidade de Intercâmbios em cena – silêncios, sopros e vibrações: a escuta do corpo*:

A escuta do corpo e os pequenos hábitos

De ouvir e ouvir-se

De sentir e sentir-se

De olhar e olhar-se

De dançar e dançar-se

De cantar e (en)cantar-se!

Gritos *Gargalhadas*

Sussurros *Ventos*

Silêncios *Choro*

Sopros *Ondas*

Tempo *Espaço*

Corpo

Vibrações

²² Um fragmento desse resultado encontra-se no DVD *Mosaico de Vozes* que acompanha esta dissertação.

2 INTRODUÇÃO: O TRABALHO VOCAL DO ATOR – DO ATO DE FALAR À ARTE DE COMUNICAR

O ato de escrever é sempre um grande desafio, pois é uma arte que requer técnica para organizar leituras, refletir sobre ideias e correlacioná-las a teóricos que já abordaram o tema para, posteriormente, sistematizar o pensamento acerca do objeto de estudo escolhido. E o lugar de discussão sobre o trabalho vocal do ator é vertiginoso, complexo e instigante.

Falar do trabalho vocal do ator requer percorrer os campos fisiológicos e anatômicos de cada indivíduo, bem como abordar questões relacionadas ao corpo, à palavra, à fala e à linguagem. Deve-se desenvolver um olhar sobre/com o corpo em seus aspectos biológico, filosófico, cultural, social e, no mesmo patamar de importância, explorar a voz como um corpo que dialoga, transita e (se) transforma nesses vários contextos.

A relação entre voz e linguagem é um campo polêmico e delicado. Por isso exige um transitar entre concepções e fronteiras distintas ou às vezes incompatíveis. No entanto esse não é o foco desta pesquisa, mas é importante esclarecer, de forma breve, o conceito de linguagem aqui explorado, pois tal conceito norteia as escolhas dos teóricos aqui elencados. A ação direta do processo da linguagem se dá a partir da relação entre o campo de percepção do corpo e da voz, que cria uma tensão objetiva com a dimensão orgânica e simbólica presente na natureza humana durante o ato de falar. Isso torna o pensamento capaz de elaborar um sistema de signos e de investigar uma organização nos códigos para o exercício da comunicação.

A comunicação é entendida desse modo como função da linguagem, uma potência incondicional, é ela, pois, condição para a estruturação do humano. A linguagem está relacionada ao jogo simbólico que engendra os processos singulares de cada indivíduo. O deslocamento do conceito de comunicação, que deixa de ser entendido como simples recepção e emissão de mensagem onde a linguagem é apenas o meio de expressão, coloca em evidência a dimensão ativa da linguagem no campo da arte teatral. Isso significa que linguagem e voz se misturam por ser resultado das sensações que engendram e mobilizam o corpo em sua dimensão orgânica e simbólica simultaneamente.

Sabemos, pois, que o teatro pertence ao campo das representações simbólicas da natureza humana e articula uma série de recursos literários, vocais,

gestuais, musicais, sonoros, pausas, silêncios... capaz, muitas vezes, de produzir um jogo de sentidos a partir da interação movimento corporal (pesando a voz também como integrante desse movimento) e palavra e fala, afetando de forma substancial a relação ator e público no tocante aos limites da linguagem. Assim abre-se um campo de articulação que está localizado em duas esferas “voz, corpo e linguagem: instâncias que se tocam mas não se confundem; e uma outra, que é trama entre planos (afetivos e representativos), que desdobra, *do/no* corpo, voz e palavra, sentido e forma verbal” (SOUZA, 2005, p. 37). Esse desdobramento pode também nos deslocar para o campo do pensamento e da codificação simbólica pertencente ao universo poético do trabalho vocal do ator.

Desse modo esta pesquisa entende a voz como corpo, como ação e materialização desse universo afetivo, cognitivo, poético e representativo do/no corpo do ator no ato de se comunicar, ou seja, desde suas relações cotidianas até o seu processo criativo. Compreende-se o trabalho vocal também vinculado aos princípios da singularidade e pluralidade da voz, do corpo, da corporeidade²³ e da organicidade²⁴. Para Luís Otávio Burnier, a corporeidade antecede a *fisicidade*²⁵ e é o “uso particular e específico que se faz do corpo, a maneira como ele age, como ele intervém no espaço e no tempo, a dinâmica e o ritmo de suas ações físicas e vocais” (2001, p. 184).

Os conceitos de corporeidade e organicidade são fundamentais para entendermos as abordagens vocais apresentadas pelos principais teóricos do início do século XX acerca do treinamento do ator. O conceito de corporeidade, em geral, é utilizado para definir o que é do corpo, mas na perspectiva de que todo o

²³ A *corporeidade* é, portanto, a maneira como informações de ordem diversas referentes à pessoa *operacionalizam-se* e articulam-se por meio do corpo, ou seja, como essas informações se *somatizam*. Ela pode ser considerada a primeira resultante física do processo de dinamização das distintas qualidades de energia que se encontram em estado potencial no indivíduo; está muito próxima do que podemos chamar de qualidades de vibração, situando-se entre essas energias potenciais e *fisicidades*. A corporeidade é parte das ações físicas e vocais, pois é por meio delas que temos acesso a tais informações (BURNIER, 2001, p. 185 - grifo do autor).

²⁴ As vertentes de estudo do conceito de *organicidade* normalmente estão presentes nas abordagens fenomenológicas e, no caso específico da pedagogia teatral, em teóricos como Jerzy Grotowski e Eugenio Barba. Ambos desenvolvem a ideia de que o ator deve buscar transpor a dimensão física do corpo para assim adquirir uma unidade corpórea, bem como atingir uma inteligência que opera na essência da natureza espiritual (BARBA; SAVARESE, 1995) (GROTOWSKI, 1992).

²⁵ Burnier entende *fisicidade* como “um aspecto puramente físico e mecânico da ação física; é a espacialidade física deste corpo, ou seja, ele é gordo ou magro [...] A *fisicidade* de uma ação é para nós a forma dada do corpo, o puro itinerário de uma ação. Já a *corporeidade*, além da *fisicidade*, é a forma do corpo habitado pela pessoa. Assim, a corporeidade envolve também as *qualidades de vibrações* que emanam deste corpo, as *cores* que ele, por meio de suas ações físicas, irradia” (BURNIER, 2001, p. 184-185, grifo do autor).

conhecimento do corpo está em estado relacional com o mundo. Isso quer dizer que a corporeidade está relacionada também às singularidades do modo de agir e articular do corpo em diferentes meios e a partir de diferentes estados, os quais se dão no ato de transposição do corpo físico para o corpo espiritual, ou seja, é adquirir uma inteligência corpórea que transcenda o mero ato de pensar com o corpo; é atingir, através da organicidade, expressões extracotidianas.

Entende-se, portanto, que “a voz é ação para o ator” (GAYOTTO, 2002, p. 49). A voz como movimento é associada a uma atitude do corpo, do olhar e da respiração. É, pois, trabalhar com a consciência do corpo por meio da respiração e dos espaços corpóreos, com a percepção de ressonância e não com o projetar – lançar para fora do corpo (a palavra, o som, o ruído...). É pensar o estado de pertencimento da voz ao caráter objetivo e subjetivo do indivíduo. É perceber sua relação com a organização das elaborações mentais das sensações da Sensibilidade, da Consciência, da Intencionalidade, da Potencialidade, da Imaginação e dos *Afetos* (eróticos, emocionais, cognitivos, psicológicos, simbólicos).

Assim, a partir dessa abordagem do conceito de voz e tendo como eixo metodológico os princípios de organicidade e corporeidade para uma análise do treinamento dos atores no campo vocal, é que foi estruturado o primeiro capítulo desta dissertação. *A cena contemporânea: princípios orgânicos da voz* tem como objetivo destacar o olhar de teóricos, como Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, no que tange aos processos técnicos e expressivos da voz na arte teatral. A escolha desses quatro diretores-pesquisadores se deve ao objetivo de investigação desta pesquisa: compreender quais as influências no trabalho vocal dos atores goianienses. Para responder tal pergunta, fez-se necessário analisar a cena teatral goianiense entre as décadas de 1940 a 1970. E, ao analisar o movimento teatral da época na capital goiana, percebe-se uma forte influência das tendências europeias e das bibliografias mais visitadas e de mais fácil acesso nesse recorte histórico.

Essas tendências e fontes bibliográficas chegaram ao estado de Goiás através de companhias, grupos teatrais e artistas de renome do cenário brasileiro desse período em análise. Portanto, o segundo capítulo pretende apresentar as filosofias, práticas e influências desses grupos e companhias no cenário teatral brasileiro entre as décadas de 1940 a 1970. Percebe-se a influência portuguesa, francesa e italiana tanto nas escolas quanto nas companhias devido à chegada dos

diretores estrangeiros que escolhem o Brasil como segunda pátria durante o período de entreguerras e, conseqüentemente, de crise econômica em tais países. Destaca-se, nesse capítulo, além do papel das companhias na formação do ator brasileiro, as escolas de arte dramática que impulsionaram a profissionalização no campo artístico através também da sistematização e organização teórica da arte teatral. Vale ressaltar o Serviço Nacional de Teatro (SNT) que produziu na década de 1970 várias *Cartilhas de Teatro*, sendo que uma em especial foi fundamental para esta pesquisa: o *Manual de Voz e Dicção*, elaborado pela fonoaudióloga Lilia Nunes, publicado no ano de 1973.

Pode-se pensar esse manual a partir da seguinte estrutura: primeiramente é discutida a evolução da linguagem tendo como base os princípios de singularidade de cada indivíduo e sua evolução histórica, bem como o timbre, a dicção, a anatomia e a fisiologia respiratória e ao final é apresentada uma proposta de exercícios respiratórios tendo como fundamento ainda o reconhecimento anatômico e fisiológico, conceitua-se o aparelho fonador e exercícios são propostos para flexibilizar os órgãos bucais. Posteriormente outra parte do manual está voltada para o campo da expressividade que se inicia com a exploração das cavidades de ressonância, percepções das qualidades do som vocal e de sua extensão, práticas de relaxamento e vasto reconhecimento do valor das vogais, dos ditongos, dos tritongos e dos hiatos, a partir de exercícios propostos para articulações das consoantes, dos acentos, dos sotaques e das estruturas de pontuação, pausas, inflexões e demais recursos utilizados para a elaboração de uma dinâmica verbal. São apresentadas também técnicas para o choro, o riso, o trabalho com o coro grego, com a eloquência, a imaginação, as onomatopeias e a variedade de possibilidades expressivas para a dicção por meio de exercícios com obras clássicas do teatro e poemas representativos da literatura brasileira e mundial. Para finalizar o manual traz uma discussão acerca do gesto como complemento da palavra em que a autora propõe três linguagens para se atingir a *arte de dizer*: “a voz, a mímica e o gesto” (NUNES, 1973, p. 156). O entrosamento entre essas três linguagens promove a plena articulação dos sentimentos, sendo que o *sentir*, o *olhar* e o *escutar* devem ser os impulsos geradores de uma boa improvisação para os exercícios, segundo a autora. Ao concluir, Nunes (1973) defende que para falar bem o intérprete deve ter em mente os exercícios respiratórios e a técnica vocal, somente assim conseguirá manter sua carreira artística. Para garantir esse domínio vocal dos atores foi

aprovado no Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, ocorrido em Salvador/BA, entre 5 e 12 de setembro de 1956, as Normas para a Língua Falada no Teatro²⁶.

Após a estruturação de algumas das bases técnicas das companhias de teatro que tiveram destaque no cenário brasileiro, e principalmente de elencar a organização e influência metodológica das escolas de teatro da época, especificamente das disciplinas de Voz, o terceiro e o último capítulos propõem promover uma reflexão sobre os princípios técnicos e expressivos de alguns diretores que foram importantes para a consolidação da cena goianiense, tais quais: Otávio Zaldivar Arantes, responsável pela criação do Teatro Inacabado, sua ação valorizou o Teatro Amador no estado e foi desbravadora frente aos órgãos públicos, pois reivindicou uma política pública de cultura; João Bennio Baptista, mineiro que trouxe para a capital Goiânia um desejo de profissionalização e de ligação com o eixo Rio-São Paulo, criou o Teatro de Emergência com o apoio do governo estadual da época e era um ator de qualidades orgânicas e de uma técnica que merece com certeza destaque; Floracy Alves Pinheiro, mulher à frente de seu tempo, atriz magnífica que atuou em grandes companhias em São Paulo e no Rio de Janeiro, ao retornar para Goiás cria a Companhia Cici Pinheiro nos enriquecendo com seu profissionalismo e vanguarda e, por fim, Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça, grande musicista, engajada com as questões culturais também decide ficar no estado e cria o Conservatório de Música que foi fundamental na formação de alguns atores goianienses através de cursos temporários de *Declamação Lírica*, ministrados por Edmar Ferreti, atriz formada no ano de 1971 pela Escola de Arte Dramática – EAD, em São Paulo.

Nesta pesquisa foi possível perceber que a memória é fonte de estudo da historiografia moderna e, portanto, foi aqui utilizada como base metodológica por meio das entrevistas com as testemunhas desse período histórico. Essas vozes foram compostas a partir do olhar de historiadores, escritores e artistas que participaram e/ou presenciaram o processo de constituição identitária do ator goiano. Vale destacar ainda que durante esta investigação o grande desafio consistiu-se na falta de acervo ou na inviabilidade de acesso ao material ainda existente desses artistas goianienses que tanto contribuíram para a estruturação do teatro em Goiás,

²⁶ Essas normas estão ao final desta dissertação como forma de assegurar sua preservação e seu valor histórico.

bem como problemas de conservação de alguns arquivos das escolas e espaços teatrais no eixo Rio-São Paulo e na capital de Goiás Goiânia.

A preservação da memória cultural gera um risco ao exercício do poder de muitos governantes. Por isso escolas de tradição e de ações desbravadores acabam caindo no esquecimento e são diretamente combatidas durante períodos políticos de grande repressão como a Ditadura Militar, que censurou e destruiu muito da memória de grupos e de escolas brasileiras entre as décadas de 1960 e 1970, como também a ausência de estruturas físicas e de pessoal capacitado em gestão cultural na esfera pública estadual gera a deterioração de muitos acervos por instalações inadequadas e, por fim, acidentes como incêndios e alagamentos destroem esses lugares de memória. No primeiro caso, a destruição pelo fogo atingiu por duas vezes o Teatro Inacabado em Goiânia e o acervo da Escola de Arte Dramática em São Paulo. No segundo, o alagamento destruiu o acervo da Escola Dramática Martins Pena no Rio de Janeiro.

Assim sendo esta dissertação propõe contribuir para a preservação da memória do Teatro Goiano e, por conseguinte, com a do Teatro Brasileiro. Para alcançar esse objetivo foi produzido o DVD *Mosaico de Vozes*²⁷ com alguns espetáculos aqui citados da cena teatral brasileira, fotos de espetáculos da cena teatral goianiense, vídeos e imagens de atividades desenvolvidas ao longo desta pesquisa que contribuíram significativamente para delimitar e conceituar o trabalho vocal do ator em pleno século XXI, a partir da escuta de vozes que impulsionaram a prática vocal na arte teatral.

²⁷ Este DVD não deve ser publicado ou reproduzido de forma indevida, sua função é exclusivamente para fins pedagógicos e didáticos.

3 A CENA CONTEMPORÂNEA: PRINCÍPIOS ORGÂNICOS DA VOZ

A voz é o corpo invisível que opera no espaço. Não existem dualidades, subdivisões: voz e corpo. Existem apenas ações e reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade. (Eugenio Barba)

Compreendendo a voz como corpo e como possível campo de conhecimento a ser explorado e conhecido no teatro, neste capítulo vamos explorar alguns teóricos do século XX, que contribuíram de forma decisiva na elaboração dos conceitos vocais para o treinamento do ator.

Tentamos aqui realizar um aporte teórico tendo com base uma dimensão orgânica para o trabalho do ator e tão logo a delimitação da voz como corpo. Apresentamos como esse instrumento de trabalho do ator está inserido em um universo subjetivo de sentimentos, sensações, emoções, que estão diretamente relacionados à dimensão interior, física e mecânica, ou seja, com o plano interior e exterior do ator (BARBA, 1995 e STANISLAVSKI, 1984). Para tanto discorreremos acerca de conceitos fundamentais do trabalho de voz no teatro, tais como respiração, apoio e ressonância (percepção e apropriação da espacialidade interna do corpo), sistematizados por esses teóricos.

Percebemos que o processo de desenvolvimento técnico vocal do ator estrutura-se em fundamentos fisiológicos, culturais e poéticos. Este capítulo, portanto, não deixa de ser uma tentativa de compreender esses fundamentos a fim de construir um lugar de discussão sobre a voz, sem perder a consciência desse trânsito ao mesmo tempo inovador e complexo.

Trânsito que deve levar em consideração as singularidades e as pluralidades da voz, bem como seus elementos expressivos para assim conseguirmos solidificar algumas formas de conscientização e potencialização dos possíveis recursos expressivos do corpo e a provável compreensão de técnicas que poderão ser propostas como descoberta para auxiliar na composição orgânica da voz na cena goianiense. Esse processo de organicidade a que propomos pertence aos aspectos musculares e de ossatura, aos sentidos, à afetividade, à memória, à respiração e à cinestesia, embasado a partir dos teóricos estudados: Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba.

O primeiro ponto a ser discutido nesse capítulo é que a proposta stanislavskiana da voz tenta adentrar na sensibilidade cênica geral da vida humana e da realidade, bem como busca compreender seus aspectos psicofísicos que se originam, segundo o diretor russo, em nossa própria natureza. O autor demonstra também que o desafio do ator é recriar essa organicidade em cena a cada noite de apresentação, correlacionando essa recriação com o trabalho, o estudo e a técnica apreendida na sala de treinamento. Entretanto é interesse deste estudo apenas a discussão sobre voz no ‘sistema stanislavskiano’.

Outra matriz geradora de um pensamento vocal para o ator do século XX é a do francês Antonin Artaud, que evidencia em seu trabalho outros elementos da encenação, assim amplia a possibilidade de significação do ator. Seu desejo é de ressuscitar a ideia de um ‘espetáculo total’, assim como faz o maestro, compositor e diretor de teatro alemão Richard Wagner (BONFITTO, 2002), resultado de uma forte influência das estéticas orientais em que o autor francês passa a não estabelecer nenhuma hierarquia entre os meios de expressão. O processo de construção da palavra na dimensão artaudiana passa pela necessidade de uma metaforização alicerçada nas imagens geradas e na execução dessas imagens, requalificando-as. “[A]quilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento do espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade” (ARTAUD, 2006, p. 102), portanto, trata-se da fala como uma nova linguagem que o teatro precisa ainda desvendar. Em momento posterior, para atingir os objetivos apresentados por Artaud, vamos refletir e descrever elementos fundamentais na atuação delimitada ao longo de suas investigações: a respiração e o gesto (ARTAUD, 2006).

Os conceitos apresentados por Artaud comungam a proposta de Jerzy Grotowski e Eugenio Barba sobre organicidade da voz. Grotowski (1992) centraliza suas pesquisas no trabalho do ator sobre si mesmo e por isso apresenta uma ligação com o ‘sistema’ de Stanislavski (BONFITTO, 2002). A abordagem de um Teatro Laboratório, defendida por Grotowski, tangencia o pensamento de que “o teatro é uma combinação de matérias [percorrendo] investigações do relacionamento entre ator e platéia. Isto é, *consideramos a técnica cênica e pessoal do ator como essência da arte teatral*” (GROTOWSKI, 1992, p. 13-14 - grifo do autor). Para a construção dessa técnica pessoal e delimitação da relação cênica entre ator e plateia, o diretor polonês investigou com seus atores o uso de ressonares para o

treinamento vocal. Esse treinamento é pautado nos princípios de Hatha Yoga, do taoísmo, do budismo e demais filosofias orientais, além da Ópera Chinesa, e visava uma revolução estética para a época que gerasse, enquanto recepção, um efeito mágico.

Essa proposta pode ser correlacionada à defesa de Eugenio Barba que propõe uma técnica do ator passeada em três princípios básicos: técnica cotidiana, extracotidiana e de integração. Esses princípios estão relacionados ao equilíbrio do corpo em uma esfera extracotidiana e a uma oposição da direção dos movimentos e dos impulsos. Por último a ação do ator levada ao extremo pode ser observada e executada considerando a energia no espaço e no tempo (BARBA, 1995). Nessa perspectiva, exploraremos nesse capítulo a relação entre o treinamento, o universo poético e expressivo do trabalho vocal do ator e suas fundamentações pedagógicas a partir dos teóricos aqui elencados que apresentam o conceito de voz consolidado na mesma fundamentação – *organicidade e corporeidade*.

3.1 Constantin Stanislavski: procedimentos técnicos e expressivos da voz

A arte não está no geral, mas no detalhe.
(Constantin Stanislavski)

As palavras faladas com ressonância e extensão têm mais “efeito” (STANISLAVSKI, 1997). O olhar stanislavskiano da palavra demonstra a importância da expressão vocal nos estudos desse diretor russo. O ator, a partir do sistema de Stanislavski, carece de um bom treinamento vocal e de um excelente reconhecimento e apropriação dos elementos constituintes da fala: a suavidade, a ressonância, a fluidez, bem como a rapidez, a leveza e a vivacidade na pronúncia das palavras. Um dos importantes recursos vocais utilizados pelo autor para atingir tal objetivo é a cadência rítmica. Esta auxilia a formação da própria linha individual de velocidade ou de compassos nas expressões orais, nos movimentos e na experiência emocional do ator no processo de construção da personagem. Desse modo, na proposta de formação do ator apresentada por Stanislavski, existe um grande caminho a ser percorrido através dos procedimentos técnicos e do desenvolvimento expressivo da voz. Esse treinamento e essa expressividade estão

diretamente relacionados, para o autor, com a descoberta da medida adequada das sílabas, das palavras e das ações concomitantes ao domínio do ritmo.

O ritmo e suas possibilidades de variação são de profundo significado para o ator trabalhar o texto dramático, logo, trabalhar com as palavras. Para tanto, Stanislavski propunha a seus atores um estudo detalhado do bom funcionamento do aparelho vocal a partir de elementos como o tempo-ritmo, a dicção, a eloquência, o canto e as entonações, para que assim eles pudessem atingir a cadência rítmica necessária à construção da fala da personagem e também para que o ator pudesse adquirir propriedade sobre seus recursos vocais e conseqüentemente ampliar a dimensão expressiva dos papéis a serem interpretados. Todos esses elementos - tempo-ritmo, dicção, eloquência, canto – constituem, para o autor russo, a musicalidade das palavras.

Fala é música. O texto de um papel ou uma peça é uma melodia, uma ópera ou uma sinfonia. A pronúncia no palco é uma arte tão difícil como cantar, exige treino e técnica raiando pela virtuosidade. Quando um ator de voz bem trabalhada e magnífica técnica vocal diz as palavras de seu papel, sou completamente transportado por sua suprema arte. Se ele for rítmico, sou involuntariamente envolvido pelo ritmo e tom de sua fala, ele me comove. Se ele próprio penetra fundo na alma das palavras do seu papel, carrega-me com ele aos lugares secretos da composição do dramaturgo, bem como aos da sua própria alma. Quando um ator acrescenta o vívido ornamento do som àquele conteúdo vivo das palavras, faz-me vislumbrar com uma visão interior as imagens que amoldou com sua própria imaginação criadora (STANISLAVSKI, 2000, p. 100).

Assim podemos relacionar os estudos da musicalidade das palavras propostos por Stanislavski com os conceitos apresentados no universo da organicidade da voz. Ou seja, a comoção que o ritmo e o tom da fala podem proporcionar, segundo a citação mencionada, nos aproxima da capacidade que as palavras possuem de afetar o espectador não somente através do trabalho com o texto, mas também da construção da escuta²⁸ em cena. Essa característica de atingir o público está relacionada à ligação entre cadência rítmica e disposição interior do ator, a qual inclui: memória emocional e visual e imagens geradas pela sua imaginação (STANISLAVSKI, 1997).

²⁸ O conceito de escuta aqui abordado é definido por José Martins (2005, p. 11) como: “A escuta cultiva a qualidade da observação, convocando-se os sentidos – visão, audição, olfato, paladar e tato, no sentido de si, do outro e do espaço”. Para o autor, o estado de escuta está diretamente relacionado ao estado de afinação, em que afinar é acordar, entrar em acordo consigo e com o outro, ação exploratória que exige do ator (diferentes) habilidade de navegar no (pelo) desconhecido. Afinar é também refinar, apurar, lapidar ações extremamente desejáveis como estímulos ao trabalho do ator no teatro, frequentemente apoiado na repetição (MARTINS, 2005, p. 12).

Não basta que o próprio ator sinta prazer com o som de sua fala, ele deve também tornar possível ao público presente no teatro ouvir e compreender o que quer que mereça sua atenção. As palavras e a entonação das palavras devem chegar aos seus ouvidos sem esforço. Isso requer muita habilidade. Quando a adquiri, compreendi o que *chamamos a sensação das palavras* (STANISLAVSKI, 2000, p. 100 - grifo do autor).

Para que a entonação das palavras do texto atinja o estado de escuta para o espectador, Stanislavski nos esclarece sobre os signos da pontuação. Os signos da pontuação requerem entonações vocais especiais que geram imagens e sons interiores - como uma corrente interna de imagens projetadas durante a conexão com as circunstâncias e situações dadas pelo texto. Essa projeção imagética contribui para o processo de criação do ator. O mesmo ocorre quando estamos trabalhando com os sons, pois podemos ouvir também ruídos imaginários com nosso ouvido interior (STANISLAVSKI, 1997). Assim:

O ponto final, a vírgula, os sinais de exclamação e de interrogação e os outros, têm suas próprias conotações essenciais, peculiares a cada um deles. Sem essas inflexões eles não preenchem suas funções. Tire o ponto final o arremate da queda de voz, e o ouvinte não perceberá que a sentença terminou e que não vem mais nada. Tire da interrogação o seu toque fonético típico e o ouvinte não saberá que lhe foi feita uma pergunta para a qual se espera dele uma resposta. [...] o símbolo fonético de uma interrogação requer uma resposta; o ponto de exclamação pede compaixão, aprovação ou protesto; dois pontos pedem uma consideração atenta daquilo que se lhes segue; e assim por diante. [...] O que a natureza de uma vírgula tem mesmo de notável é que possui uma quantidade miraculosa. A sua curva, quase como o aviso de um erguer de mão, faz com que os ouvintes aguardem com paciência o fim da sentença inacabada (STANISLAVSKI, 2000, p. 149-150).

A proposta do sistema stanislavskiano para trabalhar com essa corrente interna gerada pelo trabalho com a entonação e intenção do texto está no recurso da pontuação, seus aspectos linguísticos, mas o recurso da pausa recebe um destaque, sendo por ele classificada em dois tipos: lógica e psicológica. A pausa lógica contribui para a inteligibilidade do texto e a pausa psicológica adiciona vida aos pensamentos (STANISLAVSKI, 1997), transformando o trabalho meticuloso das pontuações em algo extremamente orgânico, como relatado na abertura desse capítulo sobre a importância do trabalho a partir do universo afetivo do ator. Isso faz com que seja possível perceber o jogo fonético das consoantes para a criação das emoções da personagem. Como destaca o diretor russo:

Enquanto a pausa lógica modela mecanicamente as medidas, frases inteiras de um texto, contribuindo assim para que elas se tornem compreensíveis, a pausa psicológica dá vida aos pensamentos, frases, orações. Ajuda a transmitir o conteúdo subtextual das palavras. Se a linguagem sem a pausa lógica é ininteligível, sem a pausa psicológica não

tem vida. Todos dão corpo às palavras. A pausa, muitas vezes, transmite aquela porção do subtexto que é originária não só do nosso consciente mas também do subconsciente e não se presta com facilidade à expressão concreta, a exposição do subtexto de seu papel, por meio de palavras. [...] Por si mesmas, as entonações e as pausas têm o poder de causar um forte efeito emocional no ouvinte (STANISLAVSKI, 2000, p.157-159).

Desse modo, outro conceito fundamental para se atingir um forte efeito emocional no ouvinte é a relação entre silêncio e imagem na produção de sentido do texto, e que deve orientar a criação interior do papel do ator. Para Stanislavski (2000), um bom ator, no falar, se apropria do silêncio através da maestria da pausa psicológica. O seu uso é, para ele, um silêncio eloquente, pois a técnica da linguagem aplicada ao texto dramático deve apropriar-se da naturalidade e da espontaneidade da palavra no plano exterior ao corpo. A palavra exterior nos princípios stanislavskianos por meio da entonação afeta nossa emoção, nossa memória e nosso sentimento. Esse afetar-se²⁹ é proporcionado pela ação vocal³⁰. O prolongar das pausas, o tempo das vírgulas e a escuta do silêncio permitem sondar a fundo o sentido da construção da fala que passa dentro de cada ator, de suas experiências plenas de sensações. Para isso Stanislavski propõe alguns exercícios.

Experimente trocar o lugar das pausas e das acentuações e conseguirá um número cada vez maior de significações. Paradas curtas, combinadas com acentuações destacam nitidamente a palavra-chave e a apresentam [sic] diferente das outras. Pausas maiores, sem sons, permitem impregnar as palavras com um novo conteúdo interior. [...] Cabe ao ator compor a música dos seus sentimentos para o texto do seu papel e aprender como cantar em palavras esses sentimentos. [...] Ouvir é ver aquilo de que se fala; falar é desenhar imagens visuais. Para o ator uma palavra não é apenas um som, é uma evocação de imagens (STANISLAVSKI, 2000, p. 101-136).

Logo concluímos que falar é agir. E essa ação nos determina um objetivo: sugerir ao espectador os sentimentos e as imagens das palavras (STANISLAVSKI, 2000), desenhando no espaço que se constitui entre ator e espectador pausas e inflexões ascendentes e descendentes características de cada cadência necessária para atingir a emoção. Ao final dessa trajetória, o intuito é afetar os ouvidos do

²⁹ O conceito de afetar utilizado nesta dissertação é definido a partir da abordagem de Spinoza apresentada por Luiz Augusto de Paula Souza: "O quê pode um corpo? - pergunta Spinoza (1989). A resposta do filósofo é simples e direta: afetar e ser afetado. Essa é a potência própria a um corpo vivo. Ora, qualquer vivo afeta e é afetado, e isto define o modo como age, reage, sente e 'lida' com seus processos vitais" (SOUZA, 2005, p. 36 – grifo do autor).

³⁰ O conceito de ação vocal é aplicado como possibilidade de afetar e tocar o outro por meio da voz. Como nos apresenta Burnier: "A ação vocal, como o próprio texto diz, é a ação da voz. Se considerarmos a voz como um prolongamento do corpo, da mesma maneira como Decroux considerava os braços prolongamentos da coluna vertebral, a voz seria como um 'braço do corpo' [...] a ação vocal é a ação que a voz faz no espaço e no tempo" (BURNIER, 2001, p. 56-57 - grifo do autor).

público. É importante ressaltar que isso nada tem a ver com realismo ou naturalismo, mas está em prol da dinâmica vocal da cena, do efeito direto proporcionado a nossa mente pelas palavras, pelo texto e o próprio pensamento que despertam considerações.

[...] na linguagem do ator, conhecer é sinônimo de sentir, ele, na primeira leitura de uma peça, deve dar rédeas soltas às suas emoções criadoras. Quanto maior calor afetivo tiver, quanto mais palpitante e viva for a emoção que possa instilar numa peça ao primeiro contato, tanto maior será a atração exercida pelas secas palavras do texto sobre seus sentidos, sua vontade criadora, sua mente, sua memória. [...] A imaginação do ator adorna o texto do autor com fantasiosos desenhos e cores de sua própria paleta visível. [...] É mesmo muita sorte quando o ator pode captar instantaneamente a peça com todo o seu ser, com seu cérebro e seus sentimentos. Em tais circunstâncias, felizes mas muito raras, é melhor esquecer todas as regras e métodos, e entregar-se totalmente ao poder da natureza criadora. [...] Em arte, o sentimento é que cria, e não o cérebro. O papel principal e a iniciativa, em arte, pertencem ao sentimento. [...] A análise do ator é sobretudo a de sentimento, e é executada pelo sentimento. [...] Por meio do consciente, atingir o inconsciente – eis o lema de nossa arte e de nossa técnica (STANISLAVSKI, 2005, p. 23-27).

Para atingir o lema proposto para sua arte e sua técnica, Stanislavski estrutura seu 'sistema' a partir das ações físicas e seus elementos constituintes: o se, as circunstâncias dadas, a imaginação, a concentração da atenção, a memória emotiva, os objetivos e as unidades, a adaptação, a comunhão, a fé e o sentimento da verdade. Um desses elementos em questão nos interessa para a afirmação do pertencimento da voz no corpo: a memória emotiva. O trabalho do diretor era evocar diferentes memórias, ou seja, ele não se refere somente à memória das emoções, mas principalmente à memória das sensações sustentada pelos cinco sentidos já que é composta pelas experiências vividas. Portanto as memórias das emoções e dos sentidos é uma memória física, corporal e está diretamente relacionada à qualidade vocal, pois a voz é orgânica e pertence ao universo sensível do ator.



Figura I: “Stanislavski no papel de Satin na peça de M. Gorki, *No Fundo*, em 1902”³¹.

3.2 Antonin Artaud e a plasticidade das palavras: a busca por um novo teatro

O teatro é a encenação, muito mais que a peça escrita e falada. (Antonin Artaud)

Antonin Artaud (1896-1948) propõe em suas pesquisas o Teatro da Crueldade³². Esse conceito de teatro é pautado na encenação mais do que na

³¹BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor – as ações físicas como eixo: Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 35). Imagens de Stanislavski atuando. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=czAQIHJTFA>. Acesso em: 06 jan. 2013.

palavra. Um teatro que desperte atenção geral e permita uma expressão no espaço através da magia da arte, bem como da palavra que se constitui em sua organicidade e totalidade exercendo uma renovação no conceito de encenação. Essa renovação se dá antes da ação cênica devolver ao teatro sua categoria de linguagem.

O Teatro da Crueldade traz como essência uma ausência de privilégios nos meios de expressão que compõem a encenação. Desse modo, Artaud é contrário à supremacia da palavra no teatro. Por isso ele defende “as possibilidades de significação do teatro: o ator, com seu corpo e sua voz; a iluminação; as sonoridades da música e da palavra; o figurino; e o espaço” (BONFITTO, 2002, p. 55). A partir da valorização do ‘todo’ da encenação, o trabalho vocal precisa se distanciar do teatro ocidental, que para ele atrofiou a voz, e seus atores passaram a não saber como utilizar a garganta reduzindo a palavra à simples veículo de sentimentos e ideias (ROUBINE, 1995).

Seu teatro propõe uma metafísica³³ da palavra, bem como do gesto, da expressão, da música, da atitude e do cenário gerando assim uma dinâmica psicológica e humana. A tentativa é criar uma metaforização sob a ótica teatral e conseqüentemente encontrar uma relação entre o tempo e o movimento para assim romper com as estagnações e limitações existentes em muitas encenações francesas. O objetivo é proporcionar uma tensão, uma atmosfera de plenitude física pautadas em um poder muito maior do que a simples comunicação, portanto, distante do enunciar de ideia ou mensagem. É, pois, nesses princípios que se constitui a teatralidade artaudiana.

³² É imprescindível esclarecermos o conceito de Teatro da Crueldade: “[...] “teatro da crueldade” quer dizer teatro difícil e cruel antes de mais nada para mim mesmo. E, no plano da representação, não se trata da crueldade que podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutuamente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais ou, como certos imperadores assírios, enviando-nos pelo correio sacos de orelhas humanas, de narizes ou narinas bem cortadas, mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso” (ARTAUD, 2006, p. 89, grifo do autor). No link abaixo o próprio A. Artaud define, de forma breve, o conceito da crueldade: https://www.youtube.com/watch?v=tgy9Jb4B_WA. Acesso em: 06 jan. 2013.

³³ Artaud discorre no capítulo “A encenação e a metafísica” sobre metafísica da linguagem. Para ele, “Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa; é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do *Encantamento*” (ARTAUD, 2006, p. 46-47 - grifo do autor).

[...] essa linguagem objetiva e concreta do teatro serve para cercar, encerrar órgãos. Ela circula na sensibilidade. Abandonando as utilizações ocidentais da palavra, ela faz das palavras encantações. Ela impele a voz. Utiliza vibrações e qualidades de voz. Faz ritmos baterem loucamente. Martela sons. Visa exaltar, exacerbar, encantar, deter a sensibilidade. Destaca um novo lirismo do gesto, que, por sua precipitação ou sua amplitude no ar, acaba por suprir o lirismo das palavras (ARTAUD, 2006, p. 103).

A proposta de Artaud não é eliminar o 'discurso articulado', mas colocar as palavras em uma espécie de linguagem única, um caminho entre o gesto e o pensamento. Uma linguagem física, nova, estruturada nos signos e não apenas nas palavras e influenciada principalmente pelas estéticas orientais o Teatro de Bali (ARTAUD, 2006). Segundo esses ideais, Artaud questiona se o teatro não teria uma linguagem própria, autônoma e independente como outras artes. A concepção de palavra que ele defende funde-se aos aspectos da encenação que compõem essa linguagem: a materialização visual e plástica da palavra. A linguagem significa além da palavra, do espaço e dos demais elementos que podem atingi-la e transformá-la. Relacionar o teatro com a plasticidade, as formas, as cores, os ruídos é, para o autor francês, reenquadrá-lo ao religioso, ao metafísico, ao universo.

Nesse sentido, é preciso esclarecer que o teatro artaudiano não é psicológico, mas plástico e físico. Trata-se de um teatro diretamente movido pela sensibilidade que propõe qualidades vibratórias e sonoras absolutamente incomuns, as quais acompanham os instrumentos musicais e as palavras. Essas qualidades devem produzir sons diferenciados, lancinantes, combinações especiais e inovadoras. E a respiração é um elemento fundamental nesse processo de organicidade e corporeidade. O ator possui, para ele,

[...] uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos. O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo, e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não aja no mesmo plano. O ator é como um atleta do coração. Também para ele vale a divisão do homem total em três mundos; e a esfera afetiva lhe pertence propriamente. Os movimentos musculares do esforço duplo, e que nos movimentos do jogo dramático se localizam nos mesmos pontos. Enquanto o atleta se apoia para correr, o ator se apoia para lançar uma imprecação espasmódica, mas cujo curso é jogado para o interior (ARTAUD, 2006, p. 151-152).

Nota-se, portanto, que para Artaud a cada sentimento, movimento do espírito, e a cada alteração da afetividade uma respiração adequada é exigida. Para tal consciência rítmica da respiração, ele delimita a ação respiratória a partir dos

conceitos da Cabala³⁴. Mas para apropriar-se da afetividade, o ator deve impor imagens e formas de sua sensibilidade, modelando sua grande memória. Isso significa que, para o autor, o ator deve tomar consciência desse mundo afetivo duplo atribuindo-lhe imagens que materializam sensações. Logo:

A crença em uma materialidade fluída da alma é indispensável ao ofício do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões um domínio que amplia nossa soberania. [...] Assim tive a idéia de empregar o conhecimento da respiração não apenas no trabalho do ator, mas também na preparação ao ofício do ator. – Pois, se o conhecimento da respiração ilumina a cor da alma, com maior razão pode provocar a alma, facilitar seu desenvolvimento. [...] O que a respiração voluntária provoca é uma reparação espontânea da vida. [...] Assim, pela acuidade aguçada da respiração o ator cava sua personalidade. Pois a respiração que alimenta a vida permite galgar as etapas degrau por degrau. E através da respiração o ator pode penetrar num sentimento que ele não tem, sob a condição de combinar judiciosamente seus efeitos; [...] A respiração acompanha o sentido e pode-se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminar, entre as respirações, aquela que convém a esse sentimento (ARTAUD, 2006, p. 154-156).

Assim é possível o ator perceber o pensamento afetivo através do esforço gerado em nosso corpo pela vontade respiratória, perceber a respiração como elemento da ação vocal e responsável pelos processos exteriores e interiores da criação da personagem, bem como perceber a função do gesto que está longe de traduzir as palavras. Desse modo, a partir desse conhecimento físico, o ator amplia sua densidade interior e seus sentimentos traduzindo-os de forma orgânica.

As palavras do texto devem revelar seus aspectos excepcionais. Para tal revelação, o ator não deve se ater apenas ao significado na condução e utilização das palavras, mas perceber seu nível de significante. Nesse sentido, significado e significante passam a ser responsáveis pela produção das “entonações e [das] sonoridades – timbres, extensão vocal, alturas, intensidades, ritmo – que Artaud reconhece como possível a construção de uma nova palavra para a cena. Uma palavra presente em toda sua materialidade, que desencadeia emanações sensíveis, as quais atuam diretamente sobre a percepção do espectador” (BONFITTO, 2002, p. 56). Artaud considera a voz, portanto, um instrumento musical a serviço de um novo teatro. A voz deve, por meio de qualidades e vibrações de sons não habituais e dissonantes, comunicar à sensibilidade do espectador, afetá-lo, pois a

³⁴ Para Artaud (2006, p. 132;154), a respiração humana possui três tempos que encontra suas figuras correspondentes e se apoia em combinações das tríades cabalísticas. O tempo teatral também se apoia na respiração e conseqüentemente na relação entre: gesto, respiração e evocação, porém, o ator não deve fixar nenhuma lei e sim garantir a vida energética do teatro. Para tanto, o autor utiliza como base a divisão respiratória da Cabala: Andrógino, Equilibrado, Neutro, Macho, Expansivo, Positivo, Fêmea, Atrativo, Negativo.

cena é um lugar físico e concreto que necessita ser preenchido com linguagem concreta: o ator como atleta afetivo e o teatro para deleite do espírito.



Figura II: Artaud representando um soldado na peça *As Cruzes de Madeira*, de R. Bernard, em 1932

³⁵

³⁵ BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor – as ações físicas como eixo: Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 57). Áudio de uma peça radiofônica de A. Artaud e algumas imagens de suas atuações. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tgy9Jb4B_WA. Acesso em: 06 jan. 2013.

3.3 Jerzy Grotowski do corpo-memória ao corpo-vida: princípios dos ressonadores na produção vocal

Creio que na formação dos atores a maior parte dos erros se cometam no âmbito dos exercícios vocais. Os mal-entendidos começam com o problema da respiração. (Jerzy Grotowski)

Jerzy Grotowski (1933 – 1999) foi diretor e pesquisador polonês do século XX, responsável por propagar conceitos e fundamentos do Teatro Laboratório. Suas pesquisas teatrais estão diretamente relacionadas à busca de si mesmo pela espiritualidade e seus aspectos ritualísticos. Tais propósitos tinham como objetivo primeiramente atingir um teatro de resistência ao comunismo polonês da época, tornando-o eco de uma nova sociedade. Sua intenção comunga com a de A. Artaud: ambos desejavam escrever um novo teatro - um teatro autônomo que não fosse escravo do texto dramático. Para alcançar tais propósitos, Grotowski propunha um teatro pautado no trabalho do ator sobre si mesmo, em que o ator procurava alcançar sua essência absoluta. Ideais que se distanciavam do materialismo da época. O trabalho do ator sobre si mesmo o aproximava dos propósitos do diretor russo C. Stanislavski. Todavia, para Grotowski, os impulsos geradores das ações na cena eram construídos do interior para o exterior.

Assim como outros pesquisadores do início do século XX, Grotowski sofreu forte influência das filosofias e das práticas orientais. Um dos objetivos desse pesquisador foi o de projetar um teatro pautado em indagações acerca das técnicas do ator e propor uma nova discussão entre a relação do ator com o público, intervindo de forma efetiva no campo da recepção. Tal ação era materializada através da construção de partituras cênicas criadas dentro do desconhecido para ator e público e construía-se durante horas de treinamento de partituras corpóreo-vocais passeadas primeiramente na Hatha Yoga. No início de tal trabalho, eram utilizados mantras yoguês que auxiliavam na relação entre respiração e ações físicas dos atores, pois tudo deveria ser orgânico. Desse modo, os textos iam sendo construídos e desconstruídos durante o processo laboratorial do ator consigo mesmo.

Em sua obra traduzida para o português e mais divulgada até hoje, *Em busca de um teatro pobre*, Grotowski dedica uma boa parte dela aos estudos acerca de

exercícios respiratórios. Ele defendia a respiração como um processo orgânico e totalmente espontâneo. A respiração não deveria estar submetida a exercícios de controle restritivo e carregado de tensões. Desse modo, a respiração deveria ser o elemento de enorme atenção na estrutura dos cursos de formação em teatro, bem como da prática dos atores.

A respiração total é a mais eficaz para o ator. [...] É necessário acostumar-se à respiração total. Isto é, devemos ser capazes de controlar o funcionamento dos órgãos respiratórios. É do conhecimento de todos que as diferentes escolas de ioga – inclusive a Hatha Yoga – exigem uma prática diária das técnicas respiratórias, a fim de controlar e explorar a função biológica da respiração, que se torna automática (GROTOWSKI, 1992, p. 121-122).

A partir da prática da Hatha Yoga com seus atores, o autor percebe que ensinar a respirar conduz a certa artificialidade na atuação, pois não é possível ensinar um ator a respirar. Por isso alerta quanto algumas afirmações acerca da respiração praticada nas escolas de teatro: a capacidade de controlarmos a respiração, a imposição de uma única respiração para todos e de uma mesma respiração para posições e ações diferentes. Em seu trabalho empírico, ele percebeu que não é sempre que devemos intervir no processo respiratório do ator. É necessário observarmos o processo individual de cada um deles. No entanto, se houver bloqueios na respiração esse trabalho deve ser efetivado.

[...] Para o treinamento dos atores, as diversas escolas teatrais ensinam a respiração abdominal, entendida no sentido estatístico. Os instrutores fizeram estudos clínicos sobre a existência de um tipo de respiração que é a “correta” ou “normal” e querem aplicar, em geral, esse tipo de respiração a todos. [...] todo jovem ator é obrigado a usar um tipo de respiração que não é o seu e aí começam as dificuldades. A respiração é um assunto delicado. Podemos observá-la, examiná-la e inclusive controlá-la, é uma questão de vontade. Mas quando estamos totalmente envolvidos em uma ação, não podemos controlar a nossa respiração, é o próprio organismo que respira. Por isso qualquer intervenção cria obstáculos ao processo orgânico. Nesse caso, talvez seja preferível não interferir. Vocês deveriam observar o que acontece: se o ator não tem dificuldade com o ar, se inspira uma quantidade suficiente de ar quando age, vocês não deveriam se intrometer, mesmo se, do ponto de vista de todas as teorias, o ator respira mal. Se ele começa a interferir em seu processo orgânico, então começam os problemas. O axioma que se segue é fundamental: se não funciona, intervenham; se funciona, não intervenham. Tenham confiança na natureza. Esse é o primeiro ponto (GROTOWSKI, 2007, p. 138-139 - grifo do autor).

O segundo ponto apresentado por Grotowski é em relação ao fechamento da laringe. Ao realizarem exercícios de tempo fonatório, ou seja, exercícios para obtenção de longos períodos de inspiração e expiração, os atores cometem um grave erro. No esforço inconsciente por controlar o ar, eles acabam bloqueando a laringe. Os exercícios de dicção também são responsáveis por fechar a laringe.

Esse fechamento ocorre durante esse exercício decorrente do fato de acentuarmos as consoantes. Para tanto, nos esclarece o autor (GROTOWSKI, 2007, p. 139 - grifo do autor): “na verdade, a laringe pode estar aberta somente se acentuam as vogais. Se o acento é sobre as consoantes, a laringe está fechada. Por outro lado, para uma correta articulação, vocês devem exercitar-se colocando uma vogal antes e depois da consoante ‘ata’ e não ‘tttt’.”

Logo o tempo das ações e o tempo respiratório deverão estar dentro do processo orgânico da natureza de cada ator e da necessidade de cada movimento, de cada ação e reação. O princípio apresentado pelo diretor polonês é de que o ator deve conhecer seus bloqueios e resistências e trabalhá-los. Cabem às escolas de teatro orientar sobre a consciência do fluxo respiratório de cada indivíduo. “A respiração é – sem dúvida – um problema individual. Para cada ator os bloqueios são diferentes” (GROTOWSKI, 2007, p. 142).

Ao longo do processo de treinamento³⁶ com seus atores, Grotowski (2007) percebeu a necessidade de trabalhar com os bloqueios, de evitar que todos façam os mesmos exercícios repedindo-os diariamente. Surge, então, uma nova forma de trabalho alicerçada nas bases da ‘via negativa’. Essa terminologia mística é decorrente da relação direta do teatro laboratório com a busca pela espiritualidade. Tais princípios estão pautados em romper estereótipos, fazendo com que o ator desnude-se tanto no âmbito místico quanto técnico, buscando transcender do corpo físico para o espiritual. O ator passa a oferecer o que tem de mais precioso. E o trabalho vocal segue esta mesma linha, em que se torna fundamental encontrar uma disciplina espontânea para cada ator.

Nesse processo de busca por uma disciplina orgânica de trabalho é que o autor percebe a necessidade de trabalhar com a memória corporal. Tal princípio está estruturado em liberarmos impulsos interiores de nosso corpo geradores de ações. Esses impulsos são responsáveis por conduzirem a voz. Assim o autor esclarece que diferentes associações de imagem liberam diferentes vozes, pois elas estão diretamente relacionadas à esfera mais íntima e pessoal de cada ator.

As associações que liberam os impulsos do corpo têm um vasto campo de ampliação por meio de imagens de animais e de natureza, de plantas, e imagens quase fantásticas como: “Você está se tornando longo, pequeno,

³⁶ É possível observar tais propostas de treinamento a partir de uma prática pedagógica realizada pelo ator Ryszard Cieslak do Teatro Laboratório na Wroclaw, em 1972, com dois alunos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dRyLLTvs00c>. Acesso em: 06 jan. 2013.

grande etc.” Tudo aquilo que é associativo e orientado rumo a uma direção no espaço, tudo isso libera a voz. Sobretudo, esse tipo de jogo libera aqueles impulsos que não são frios, mas que são procurados no âmbito da nossa memória, do nosso “corpo-memória”. É isso que criará a voz. Então permanece um só problema: como liberar os impulsos do nosso “corpo-memória”? (GROTOWSKI, 2007, p. 158 - grifo do autor).

A constatação do autor é que não é possível trabalhar a voz sem trabalhar a memória corporal. A base para atingirmos esse fluxo livre da voz está em trabalhar com todo nosso *ser*, com a plenitude do corpo a partir dos princípios da *organicidade*, ou seja, não se deve trabalhar apenas com a voz, mas esse trabalho deve ser feito sempre em movimento, buscando romper com posturas fixas e posições rígidas. Por isso, ao longo de seus estudos, Grotowski propôs a *Yoga do Movimento*, que parte da associação voz e movimento.

Se querem liberar a voz, não deveriam mais trabalhar com o instrumento vocal, ou seja, não deveriam prestar atenção no trabalho do instrumento vocal, deveriam trabalhar como se o corpo cantasse, como se o corpo falasse. [...] A voz é uma extensão do corpo, do mesmo modo que os olhos, as orelhas, as mãos: é um órgão de nós mesmos que nos estende em direção ao exterior e, no fundo, é uma espécie de órgão material que pode até mesmo tocar (GROTOWSKI, 2007, p. 159).

O autor propõe exercícios que trabalhem a condução do ar pelos espaços de nosso corpo, portanto, com a capacidade vibratória do som. Para isso, sugere jogos que envolvem as lembranças, que despertem a imaginação, que envolvem a relação com o outro e principalmente que liberem o corpo-memória estendendo-o pelo espaço a fim de cantar, de falar e de estabelecer contato com o outro (GROTOWSKI, 2007). Para atingir essa plenitude no trabalho vocal, é fundamental um treinamento que estabeleça relação com o outro a fim de alcançar a extensão vocal no espaço.

O ar conduz a voz. Usem o ar. Não o economizem. Tomem fôlego quando precisarem. E depois, não poupem. É o ar que trabalha. Não é o instrumento vocal. É a própria expiração que age. Se querem mandar a voz mais longe, mandem o ar para um ponto fantástico, fantástico porque é tão longe, longe, sim, sim! Mandem o ar! Expirem! Não o poupem! (GROTOWSKI, 2007, p. 151).

Chegamos assim ao ponto desafiador de sua pesquisa: a descoberta dos ressonadores, cujo objetivo é explorar os espaços acústicos, ou seja, potencializar a ocupação dos lugares possíveis de vibração (denominada normalmente por caixas de ressonância); é perceber como as qualidades expressivas da voz não são limitadas; é alcançar expressões possíveis e impossíveis com a voz a partir de impulsos vivos do nosso corpo-memória. “Quando todo o ser do ator é um fluxo de impulsos vivos, ele usa, ao mesmo tempo, os diferentes ressonadores” (GROTOWSKI, 2007, p. 161). O autor faz uma ressalva acerca do ressonador laríngeo que deve ser

utilizado em cena, desde que seja de forma extremamente natural, ou seja, orgânica.

Para Grotowski (1992 e 2007), existem mais de 24 possibilidades de amplificação sonora em nosso corpo chamados ressonadores³⁷. Os mais utilizados são:

- ✓ O da máscara (testa, sobrancelha, crânio, zigomas): funciona através da pressão da corrente de ar na região frontal da cabeça. A partir da emissão da consoante “m”, é possível sentir com as mãos a vibração emanada por essa área;
- ✓ O do peito ou torácico: funciona através da pressão da corrente de ar na região peitoral e, expandindo para as costas, ganha mais profundidade e conseqüentemente intensidade;
- ✓ O nasal: funciona automaticamente quando emitimos a consoante “n”;
- ✓ O laríngeo: comumente utilizado pelos teatros orientais e africanos. Associado ao rugir dos animais;
- ✓ O occipital: direciona-se à corrente de ar para o amplificador superior e, enquanto se fala, a corrente de ar é dirigida para o osso occipital. Pode ser reconhecido pela emissão do som do miado de um gato. Muito utilizado pelo teatro chinês;
- ✓ Outros possíveis ressonadores ou vibradores corporais: maxilares, abdômen, partes centrais superiores da espinha etc.

³⁷ Ver, na Figura III, os ressonadores.

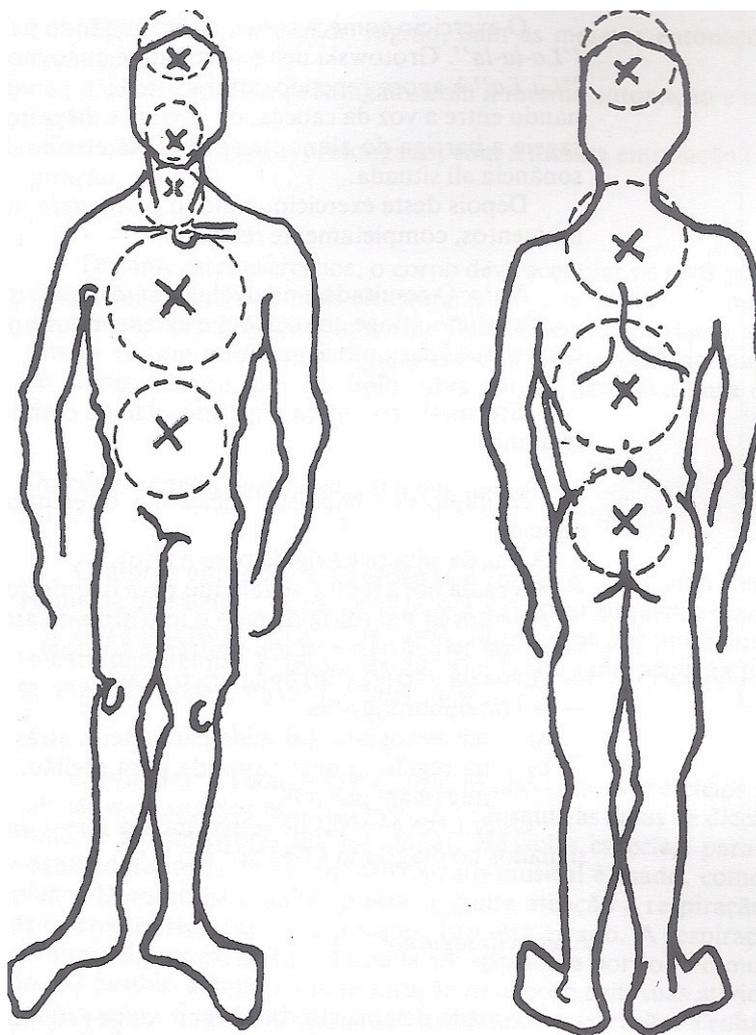


Figura III: Ressonadores, por Grotowski³⁸

Podemos perceber os conceitos abordados por Grotowski em seu espetáculo *Akropolis*. O trabalho vocal aparece claramente, bem como toda a partitura cênica e a relação voz e movimento³⁹. A construção vocal nesse trabalho estabelece uma grande relação entre o centro de força e a coluna de ar, em que esta percorre livremente os ressonadores, assim como é proposto pelos conceitos apresentados nesse capítulo sobre o autor. Encontramos também o uso correto da laringe enquanto espaço acústico onde os atores realizam de forma orgânica movimentos constantes com a laringe procurando evitar o bloqueio. Conseqüentemente esses movimentos estão relacionados à dinâmica dos ressonadores. O ritmo respiratório

³⁸ Proposta apresentada por Grotowski (1992) para a localização de alguns ressonadores e sua respectiva profundidade.

³⁹ Análise realizada via vídeo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=NPnuGHs6HDo>. Acesso em: 6 nov. 2011.

apresenta característica dos mantras da Hatha Yoga com um prolongamento respiratório valorizando o sentido da palavra e ressaltando variações tonais bem expressivas. O corpo e suas ações constantes estruturam-se em um espaço acústico seguro, alicerçado por uma precisão corpórea no espaço. Com isso observamos uma relação entre diferentes pontos de força (braços, pés, quadril) e emissão da voz; utilização de objetos cênicos como espaço acústico; momentos de silêncio cuja ação preenche/compõe a cena, e a presença do canto e da musicalidade transformando uma sonoridade 'desarmônica' em harmonia. Esse espetáculo traduz de forma objetiva todo o trabalho proposto pelo autor e também os conceitos explorados por anos de experiência com seu grupo de atores.

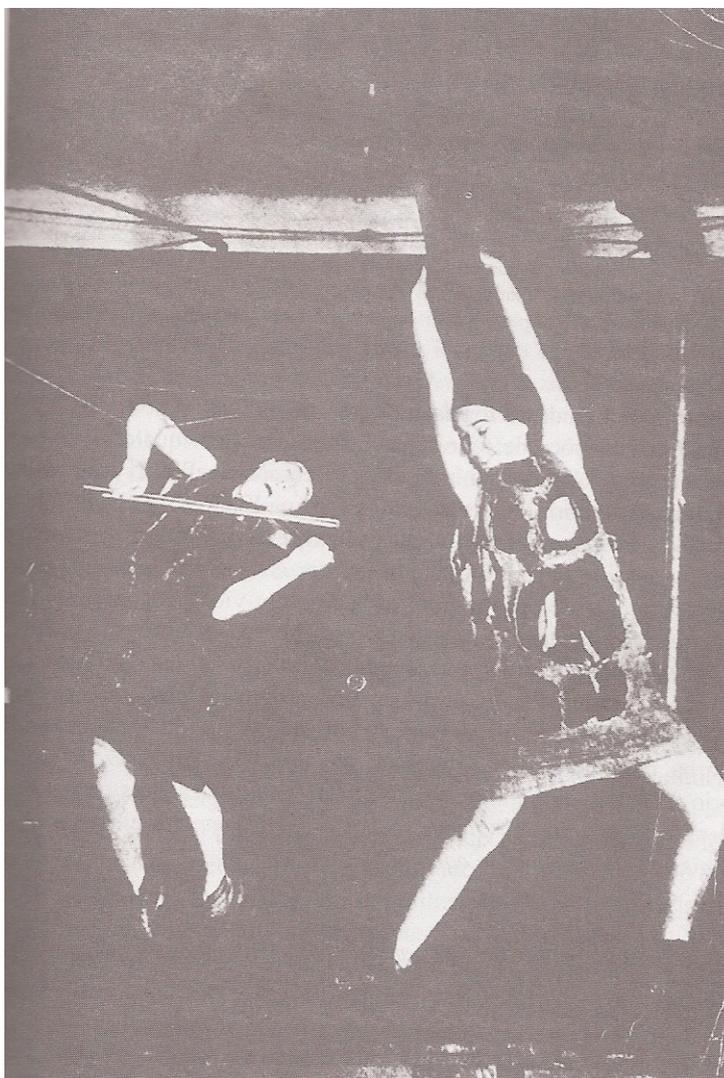


Figura IV: Teatro Laboratório: representação da peça *Akropolis*, dirigida por Grotowski, em 1962 ⁴⁰.

⁴⁰ BONFITTO, Matteo. O ator-compositor *compositor* – as ações físicas como eixo: Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

3.4 Eugenio Barba: do treinamento vocal ao corpo-em-vida

Apenas a ação é viva mas só a palavra permanece. (Eugenio Barba)

Os escritos de Eugenio Barba são elaborados a partir de uma experiência pragmática: seus contatos com Grotowski⁴¹, suas viagens ao Oriente, seu trabalho com o seu grupo *Odin Teatret* (sediado na Dinamarca) e na *Internacional School of Theatre Antropology* (ISTA). Ele reconhece o nível pré-expressivo presente em diferentes culturas que dilatam a presença cênica do ator e cria o corpo-em-vida - o grande responsável pela manutenção da atenção do espectador. Os princípios que norteiam a pré-expressividade são: equilíbrio precário, equilíbrio dinâmico ou equilíbrio de luxo; incoerência coerente e virtude da omissão; princípio de equivalência. O que interessa ao diretor e pesquisador italiano é “uma específica perspectiva intercultural: investigar o nível pré-expressivo do comportamento do ator” (BARBA, 1994, p. 210).

A partir desse olhar interculturalista acerca do teatro, existe, para o autor, o tema da identidade.

É no nível “biológico” do ator, no território dos impulsos e contra-impulsos, dos *sats*⁴², da partitura física e vocal que a minha investigação e minhas necessidades individuais puderam tornar-se políticas [...] No centro de cada discurso, quando falamos de cultura, ou seja, relações, existe o tema da identidade. A nossa identidade étnica é estabelecida pela história. Não somos nós que a modelamos. A identidade pessoal é construída por cada um de nós, mas sem que saibamos. [...] O perfil sobre o qual podemos agir conscientemente, como seres racionais, é o da nossa identidade profissional (BARBA, 1994, p. 210 - grifo do autor).

O teatro na abordagem de Barba (1994, p. 211) não é isolado, pertence a um contexto histórico e cultural que engloba “uma energia particular que lhe permite traduzir a seu modo o selo do mundo que o engloba, reinventando-o e mesmo invertendo-o”. Com isso o teatro apresenta nesse processo de encontro entre passado e presente a potencialidade de sua presença, uma vez que o teatro não é

⁴¹ Exercício de improvisação proposto por J. Grotowski ao ISTA em 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3ZzQi2WWmnQ>. Acesso em: 06 jan. 2013.

⁴² A terminologia técnica do *Odin Teatret* chamada de *sats* “é a preparação para a ação, o impulso, *estar no ponto de...* [estar em] uma posição de cabeça que altera o equilíbrio e quebra a linha do corpo. O termo *sats* do *Odin Teatret*, isto é, o impulso para a ação que é energia no tempo, corresponde ao que Stanislavski definiu como ‘ficar no ritmo correto’” (BARBA, 1995, p. 94 - grifo do autor).

apenas ritual de um povo, não se converte em apenas um povo, mas em um encontro de culturas.

Nessa perspectiva, “cada artista de teatro é diferente. Cada um usa palavras diferentes, diferentes metáforas, diferentes orientações estéticas ou científicas” (BARBA, 1994, p. 213). A ciência do ator se constitui na estrutura do bios, do esqueleto-em-vida e do corpo-em-vida; no traduzir das palavras pelo desenho da ação, reinventando-a, mudando-a e revirando-a. A estrutura do corpo-em-vida, do estado de presença, da energia do ator, corrobora com uma abordagem grotowskiana de que as palavras são estímulos, algo a mais do que uma descrição ou definição caracterizando-se, pois, como o saber da transformação (BARBA, 1994). A partir dessa influência, o *Odin Teatret* propõe um treinamento que visa à magia do trabalho do ator ou a poesia no espaço cênico para então atingir este corpo-em-vida. Termo definido pelo próprio Barba ao descrever o trabalho de Grotowski correlacionando-o ao de Artaud.

Fora da sala de trabalho Grotowski usava palavras como “ator santo”, “transe”, “autopenetração” ou a imagem de um ator-xamã. Na prática se obstinava sobre o oxímoro, sobre a presença simultânea dos opostos, sobre as contradições em termos encarnados no corpo do ator. Traduzia o moderno postulado da poesia em ações físicas. Em suma, fazia *poesia* no espaço da cena. O termo “poesia” suscita diversas associações convalidadas pelos dicionários. Poesia = idealidade, beleza, graça, fascínio, inspiração, harmonia, lirismo, algo inefável indicado por expressões como “a poesia da natureza”, “a poesia do mar”. Mas quando o poeta Antonin Artaud se fez ator nos anos trinta define a arte cênica como “*poésie dans l'espace*”. E fala de procedimentos concretos, como alguém que conhece e sabe usar técnicas dos “ferreiros das palavras” (BARBA, 1994, p. 215 - grifo do autor).

Logo a visão de treinamento para o *Odin Teatret* foi sendo constituída no princípio da experiência e das necessidades evolutivas do trabalho individual a cada novo integrante e no processo criativo. As bases conceituais da Antropologia Teatral difundida por Barba e seu grupo estavam, portanto, criadas. O treinamento sempre foi pautado por uma prática diária e um rigor em sua execução. No entanto o propósito não era ensinar a ser ator ou ensinar a interpretar. O treinamento visava o amparo a uma técnica baseada em exercícios em que o ator buscava utilizar sua inteligência física fazendo com que o corpo inteiro pensasse. Através desse pensamento corpóreo, ações e reações se concretizavam, ou seja, o princípio de confiança nos próprios reflexos era promovido. Esse princípio é, desse modo, resultado das ações físicas. Assim não existem no teatro de Barba professores e pedagogos. É o ator em relação com seu universo que elabora seu treinamento e se

apropriada de forma precisa de sua partitura para, com isso, atingir sobre ela um domínio preciso (BARBA, 1991).



Figura V: A atriz Iben Nagel Rasmussen, do *Odin Teatret*, representando a peça *As Cinzas de Brecht*, direção Eugenio Barba, 1982⁴³.

Todavia, para o diretor italiano, a técnica não era tudo. “Não é a técnica que me interessa. Mas para atingir o que mais me interessa devo concentrar-me em problemas técnicos essenciais” (BARBA, 1994, p. 203). O treinamento⁴⁴ era realizado regularmente por seus atores dentro de uma evolução contínua das experiências de cada um deles e, conseqüentemente, de suas necessidades para o trabalho. Esse treinamento para o grupo e para Barba era pautado em criar uma disciplina que

⁴³ BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor – as ações físicas como eixo: Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 81.

⁴⁴ Ver figura VI.

superasse a forma fixa e os estereótipos (semelhança com a proposta grotowskiana). A conquista dessa superação era, em tal caso, individual e condicional pela motivação de investigação do trabalho e das conquistas pessoais (BARBA, 1991).

Os exercícios eram de diversos tipos e influências: balé, pantomima, ginástica pura, Hatha Yoga, acrobacia, uma série de práticas da biomecânica de Meyerhold, Kathakali, Kabuki e demais tradições europeias e orientais vigentes na época. No entanto, Barba propôs romper com o 'mito da técnica', até então presente no início de suas pesquisas para desenvolver um trabalho artístico de composição (sobre influência francesa) em que o ator era capaz de criar signos, modelar de forma consciente seu corpo a atingir uma deformação rica e um poder associativo de criação (BARBA, 1991). O trabalho vocal acompanha esse princípio:

A voz como processo fisiológico envolve todo o organismo e o projeta no espaço. A voz é o prolongamento do corpo e nos dá a possibilidade de intervir concretamente também à distância. Como uma mão invisível, a voz parte do nosso corpo e age, e todo o nosso corpo vive e participa desta ação. O corpo é a parte visível da voz e pode-se ver como e onde nasce o impulso que, no fim, se transformará em palavra e som. A voz é corpo invisível que opera no espaço. Não existem dualidades, subdivisões: voz e corpo. Existem apenas ações e reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade (BARBA, 1991, p. 56).

Com isso os exercícios buscavam ativar o corpo-em-vida, preparar para a criação e o estado de presença do ator e principalmente romper com as dualidades entre voz e corpo. Para tanto, era necessário explorar a relação entre energia – espaço/ressonância - e tempo-ritmo no trabalho vocal do ator. Barba (1995, p. 74) defende que a energia do ator é uma qualidade facilmente detectável, pois ela se apresenta na capacidade de o ator “modelar e educar sua potência muscular e nervosa de acordo com situações não-cotidianas”. Para atingir tal capacidade, Barba propõe o trabalho com várias técnicas tradicionais orientais como: o Kabuki, o Nô e o Kathakali, além do balé clássico. Essa capacidade de modelar e educar a potência muscular e nervosa está diretamente relacionado ao trabalho com os ressonadores, porque acionar os ressonadores é operacionalizar essa energia nos espaços corpóreos através de estímulos e impulsos orgânicos, *sats*, ou seja, a energia no tempo e no ritmo exato para a materialização da ação; a energia modelada no espaço gerando assim uma presença do ator. O objetivo do treinamento vocal para Barba era “preservar estas reações orgânicas espontâneas da voz e, ao mesmo tempo, estimular a fantasia vocal individual de cada ator. A situação de trabalho é

uma situação onde o corpo e a sua parte invisível, a voz, reagem a estímulos” (BARBA, 1991, p. 56-57)⁴⁵. A ideia do estímulo era o ponto de partida para que o ator trabalhasse livremente e conseguisse escolher e desenvolver imagens que reagissem de forma concreta no seu processo de treinamento.

A voz é, pois, uma força material que modela, dirige, move no espaço e se manifesta em ações precisas que geram reações no espectador pela proposta barbiana. Pela voz é possível provocar o espectador independentemente da compreensão das palavras através de “exclamações e chamadas, cochichos, murmúrios, gritos, gemidos, risadas, silêncios repentinos, tons cristalinos e roucos, canções e frases salmodiadas, entonações que sugerem ladainhas ou sons de animais [...]” (BARBA, 2010, 73-74). Desse modo, as propostas de exercícios seguem o trabalho com imagens que estimulem a produção sonora.

Exercitávamos uma vasta gama de entonações, sons, volumes e ressonadores, reproduzindo vozes de animais, de objetos, de seres extraterrestres; escutávamos discos com cantos de outras culturas e os imitávamos; os atores repetiam as cadências melódicas e rítmicas de línguas e dialetos que ignorávamos. Dizíamos um texto como se fosse um médium que narra episódios de uma realidade sobrenatural. [...] Do mesmo modo em que realiza uma ação física (cortar um pedaço de pão, por exemplo) Deviam [os atores] conhecer um texto de memória, não para interpretá-lo, mas para dizê-lo fluentemente sem pensar, assim como falamos na vida cotidiana onde não interpretamos ou fixamos a atenção nas palavras. Dizemos o texto sem a necessidade de lembrá-lo, o ator se concentrava no realizar das ações vocais reais: subir em uma árvore, nadar em uma piscina, enfiar uma agulha e costurar um botão; descrever o pôr do sol, contar uma história de Anna Karenina, recriar um quadro de Van Gogh. Cada ação vocal tem sua raiz na ação física correspondente, e o ator a executa com o corpo inteiro, cuidando bem de sincronizar os impulsos físicos com os vocais. Mas esta sincronização era impossível conseguir, sem o efeito de organicidade (BARBA, 2010, p. 75-76).⁴⁶

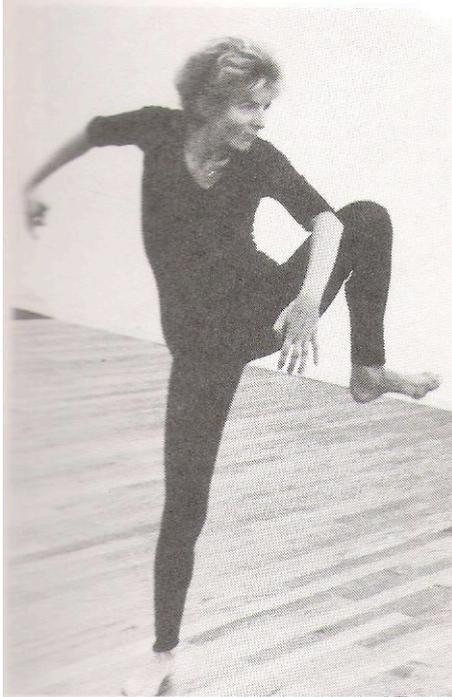
A partir desse treinamento, a dramaturgia vocal é criada dentro dos caminhos pessoais; é, portanto, extremamente personalizada e conseqüentemente representa os procedimentos necessários para cada espetáculo. A dramaturgia vocal propõe ainda superar os obstáculos pessoais, ampliar a extensão vocal de cada ator do *Odin*, impedir os clichês e interferir nas características vocais cotidianas. Ou seja, ela exige que o ator atue de forma direta nos sentidos e na memória dos espectadores, além de trabalhar o significado das palavras. Ideias que se aproximam dos princípios artaudianos da palavra.

⁴⁵ É possível perceber tal definição em alguns exercícios realizados por Eugenio Barba com seus atores. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kvdepoSpjJQ>. Acesso em: 06 jan. 2013

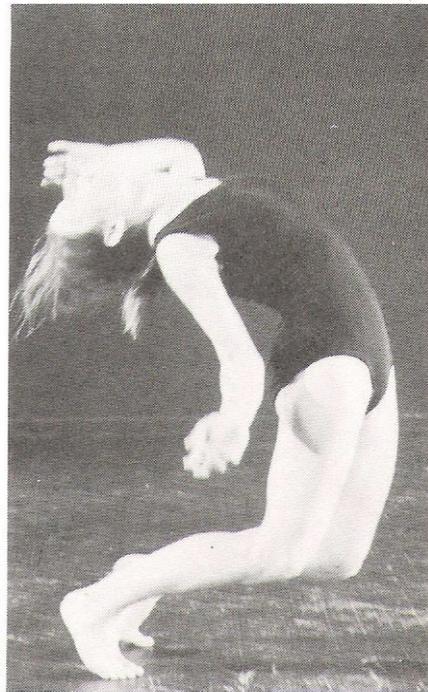
⁴⁶ Tradução da autora. Proposta disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=S97jHilz6IU>. Acesso em: 06 jan. 2013.

Esse período de investigação possibilitou de forma concreta romper com o tecnicismo e o virtuosismo da interpretação corpóreo-vocal dos atores, sendo possível, desse modo, afirmar realmente que voz é ação e parte de princípios fisiológicos de cada indivíduo. E principalmente defender que o propósito não era recriar uma nova técnica, ensinar ou aprender alguma coisa, encontrar algo original, mas simplesmente deixar de “ter medo um do outro. Ter a coragem de se aproximar até ser transparente e deixar entrever o poço da própria experiência” (BARBA, 1991, p. 63). É nesse estado de transparência que surge a testemunha – o espectador.

TREINAMENTO (1964-1974)



21. Else Marie Laukvik.



22. Iben Nagel Rasmussen.



23. Torgeir Wethal.



24. Torgeir Wethal, Iben Nagel Rasmussen.

Figura VI: Grupo Odin Teatret em treinamento⁴⁷.

Nesse sentido, os espetáculos do *Odin* desenvolviam uma dupla dramaturgia vocal composta pela característica musical, melódica e rítmica das línguas de seus atores e os elementos narrativos e de organicidade. Essa dupla dramaturgia se constitui também de todo um universo sonoro do espetáculo, definido por Barba (2010), por ações vocais dos atores associadas aos efeitos acústicos que estruturam a ‘música contínua’ de todo o espetáculo. Essa ‘música contínua’ com certeza constrói-se no silêncio e nas composições musicais, reflexo de um universo sentimental, melancólico, dramático, mágico da relação entre os sons orquestrados ao longo do espetáculo. No processo de criação de seu espetáculo, *La casa del padre* (1972), “o ator não se limita a tocar simplesmente uma melodia, mas teatraliza a ação de emitir o som e o resultado dela emanada” (BARBA, 2010, p. 77). Da mesma forma que a voz é o corpo, o instrumento musical é parte do corpo do ator, da personagem e um elemento importante para sua composição e seu comportamento. No teatro barbiano, o que é visual e físico deve se tornar sonoro e o que é sonoro deve ser recuperado no estado de presença, pois o princípio teatral barbiano é o de buscar a dramaturgia orgânica, apropriar-se do tempo de forma a correlacioná-lo com os *sats* do ator, ou seja, com os espetáculos coroados pelos impulsos e acentos energéticos que dialogam com o espectador organicamente.

⁴⁷ BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas, SP: Hucitec – Editora Unicamp, 1991, p. 65.

4 FORMAÇÃO E TÉCNICA: PRINCÍPIOS MEMORIALÍSTICOS DA CENA TEATRAL BRASILEIRA

A arte de representar não nasce e morre dentro dos limites de um país. Penso que todos nós nos influenciemos e, embora de comportamentos cênicos distintos, todos nós, atores, nos interdependemos. (Fernanda Montenegro)

Este capítulo apresenta a grande dificuldade bibliográfica desta pesquisa – encontrar algum referencial acerca do treinamento vocal no Teatro Brasileiro Moderno entre o início da década de 1940 até o final da década de 1970. A escolha em descrever o cenário teatral brasileiro é porque a cena teatral goianiense era bastante influenciada pelo eixo Rio-São Paulo e continua sendo na contemporaneidade, principalmente pelos paulistas. Zorzetti (2009) expõe que a primeira geração dos diretores de teatro de Goiás sofreu influência também da estética europeia, característica presente na cena carioca e paulista. Para entendermos as práticas utilizadas por tais pioneiros que ergueram as bases da atividade teatral no estado de Goiás, precisamos compreender inicialmente o movimento da cena nacional e suas influências oriundas dos palcos estrangeiros.

Para tanto utilizaremos, a fim de discutirmos sobre a formação da voz dos atores brasileiros, as influências estéticas da época e o processo de profissionalização do ator, a partir dos anos de 1940 com a temporada da companhia teatral francesa de Louis Jouvet (1887-1951) no Brasil, e as influências estrangeiras na formação do ator brasileiro até a era das companhias e das escolas de arte dramática. Destacam-se, portanto, neste trabalho, o papel da Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena (1908 –), localizada no Rio de Janeiro e da Escola de Arte Dramática (1948 –), localizada em São Paulo.

Descreveremos, de forma objetiva, a evolução da cena nacional tendo como objetivo principal a formação dos atores brasileiros. Essa formação será analisada pelo recorte histórico que os historiadores denominam como teatro brasileiro moderno (MAGALDI, 2001). Mas para atingirmos os alicerces dessa formação não ignoraremos o papel dos encenadores e autores nesse processo de nacionalização, pelo contrário, esta dissertação reconta tal história a partir das vozes de críticos teatrais como: Sábato Magaldi (2001) e Décio de Almeida Prado (2001; 2009) e dos historiadores: Enio Carvalho (1989) e Mario Cacciaglia (1986).

O grande nome que deu início ao processo de ‘modernização’ do teatro brasileiro foi o ator, empresário e produtor de teatro carioca Paschoal Carlos Magno (1906-1980), que em 1938 fundou o *Teatro do Estudante do Brasil*, estreando com o espetáculo *Romeu e Julieta*, de W. Shakespeare e direção de Itália Fausta. Essa encenação marca o fim do *ponto*⁴⁸ e propõe uma nova forma de trabalho em que atores realizavam um estudo analítico sobre seus personagens antes de encená-los. Isso significou o início da era das companhias teatrais brasileiras e a consolidação de seu sucesso no período entreguerras. Tal consolidação foi decorrente das dificuldades que as companhias estrangeiras tiveram em realizar temporadas na América do Sul. O processo coroou um desejo ávido dos atores brasileiros de conquistarem as plateias que prestigiavam as montagens estrangeiras que passavam pelo país, e a Companhia Nacional João Caetano, criada em 1833, por João Caetano, foi a primeira a se inspirar nos dramas realistas franceses já com tais objetivos (CARVALHO, 1989).

O processo de imitação europeia foi marcado por sotaques portugueses⁴⁹ com dramaturgia sobre territórios bastante distantes dos brasileiros. Após o início da Primeira Guerra Mundial, as primeiras décadas do século XX avançaram para a busca da nacionalização com atores brasileiros e comédias de caráter bem popular. Isso porque a década de 1930 foi marcada pelo desejo de provocar o divertimento no público. Com isso o ator cômico passou a estar no centro da cena nacional, mas “o que se exigia dele, de resto, não era tanto preparo técnico, recursos artísticos extraordinários, versatilidade, e sim, ao contrário, que se mantivesse sempre fiel a uma personalidade, a sua, naturalidade engraçada e comunicativa” (PRADO, 2009, p. 21).

Com isso, Procópio Ferreira (1898-1979), Jaime Costa (1897-1967) e tantos outros atores cômicos tiveram que se acostumar a decorar textos devido à ausência do ponto, conseqüentemente com a nova rotina de ensaios. Mas esses atores tiveram que se acostumar principalmente com o nascimento do ‘novo’ teatro

⁴⁸ A função do ponto foi criada durante o século XVIII: “O ponto ajuda os atores em dificuldade, falando em voz baixa, soprando, articulando bem, mas sem gritar, a partir dos bastidores ou do buraco, mascarado por um nicho (o “capô”) no meio e na frente do palco. Sopra-se a palavra ou, se o ator se embaralha na frase, a frase seguinte, tomando cuidado com os tempos de extensão variável para não confundi-los com lapsos de memória. O bom ponto deve saber, ao observar os atores, antecipar o erro ou a dificuldade e interferir no momento exato” (PAVIS, 1999, p. 297).

⁴⁹ Leopoldo Fróes (1882-1932) foi um dos atores valorizados nos anos de 1920 pela pronúncia e pela formação profissional, apesar do sotaque lisboeta (PRADO, 2009).

brasileiro. Esse ambiente novo no cenário nacional foi coroado por atitudes de amadores que conseguiram a partir de um compromisso artístico impulsionar a cena teatral no período político delicado do teatro europeu.

O nome responsável por alavancar essa etapa do teatro brasileiro foi Paschoal Carlos Magno, que após estudos na Europa e a herança modernista,⁵⁰ resultado da Revolução de 1930, aproveitou-se dos avanços econômicos e políticos desse período, bem como do desenvolvimento da indústria brasileira, que abriu novas possibilidades de diálogos com a Europa e Estados Unidos rompendo com os obstáculos e os preconceitos em relação ao Brasil.

O *Teatro do Estudante do Brasil* foi responsável por revelar atores que interfeririam de forma efetiva nos novos rumos da arte teatral, como por exemplo Cacilda Becker, que entrou na companhia no ano de 1941 e deixou o grupo no ano de 1947, quando passou para *Os Comediantes*. Depois essa atriz integrou o *Teatro Brasileiro de Comédia* até criar sua própria companhia com Walmor Chagas. Outro exemplo foi na montagem da peça *Hamlet*, de W. Shakespeare, encenada em 1948, em que o crítico Prado (2009, p. 118) destacou o iniciante ator Sérgio Cardoso (1925-1972). Sérgio Cardoso foi considerado um verdadeiro ator trágico, comparado ao eterno João Caetano, com uma “voz excelente, vigorosa, rica de variedade e inflexões”, mas com destaque para a dicção que não apresentava precisão e fluidez no desenvolvimento articulatório. Além da voz, a crítica ressaltou suas qualidades interpretativas que eram antinaturalistas, exteriorizada, violenta e com abuso das expressões físicas. Todos do elenco⁵¹ apresentavam, segundo Prado (2009), determinação, vozes excelentes e boa presença cênica - características salutares em iniciantes.

Nos primeiros quinze dias do ano de 1940, estreou em São Paulo o grupo *Os Comediantes*. Sua primeira apresentação foi um texto do autor italiano Pirandello, com atuação de Dulcina de Moraes e Odilon Azevedo, mas foi no ano seguinte que o grupo começou a galgar degraus para atingir os objetivos de realizar um teatro

⁵⁰ “O movimento de renovação surgiu com a Semana de Arte Moderna, de 1922, chegou ao teatro com vinte anos de atraso, às vésperas da década de quarenta. A primeira orientação foi dada, em 1938, pelas atividades da companhia carioca *Os Comediantes*, fundada por Luísa Barreto Leite e Jorge de Castro, que se propunha um teatro mais sério, consciente, sob novo enfoque, de seus elementos, longe das regras tradicionais, e que, eliminando o estrelismo do ator principal, encontrasse a máxima unidade e homogeneidade na procura de ritmos originais” (CACCIAGLIA, 1986, p. 107).

⁵¹ O elenco era formado por: Carlos Couto, Sérgio Brito, Maria Fernanda, Nilson Pena, Luís Linhares, Pernambuco de Oliveira e Antônio Ventura (PRADO, 2009).

preocupado com a direção, a qualidade do texto, a cenografia e a indumentária. Em 1941 chegava ao Brasil um artista que revolucionaria as concepções estéticas da cena brasileira, o polonês, fugido da França por causa do nazismo, Zbigniew Ziembinski (1908-1978).

Após dois anos de experimentações e encenações que provocaram tanto a classe artística que se estabelecia na época como a plateia, Ziembinski apresentou ao país “o simbolismo, o expressionismo, os cenários sintéticos, a importância do som e da luz, os ritmos da dança e da mímica, as últimas inovações dos teatros alemão e russo” (CACCIAGLIA, 1986, p. 107). Essa nova fase do teatro no Brasil foi marcada pelo papel do encenador, sendo que Ziembinski foi o nosso primeiro *metteur-en-scène* e sua magnífica *mise-en-scène* foi a partir de um casamento perfeito entre encenador e autor com *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. A reforma estética do *Teatro do Estudante do Brasil* promoveu um casamento entre a estética europeia e a dramaturgia puramente brasileira e, com isso, o teatro brasileiro foi lançado de vez na modernidade.

Aprendíamos, com *Vestido de Noiva*, que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalismo, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório. O espetáculo, perdendo a sua antiga transparência, impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto (PRADO, 2009, p. 40 - grifo do autor).

A arte de representar conseguiu através de uma dramaturgia nacional estabelecer com o público uma nova relação naquela noite de 28 de dezembro de 1943: o teatro passa a ser *arte* e não mero entretenimento no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. *Vestido de Noiva* foi um divisor de águas na perspectiva da encenação e da estética da recepção, pois a partir daí a forma de construção do fenômeno dramático passava a ser valorizada, não dando destaque apenas à história narrada.

Magaldi (2001, p. 218, grifo do autor) declara o potencial rodrigueano exatamente na estrutura dramática que rompeu com os diálogos bem artificiais dos dramaturgos anteriores a ele.

[...] ele restringiu a expressão cênica a uma absoluta economia de meios, conseguindo de cada vocábulo uma ressonância admirável. Tem-se a impressão, sob a aparente pobreza literária do diálogo rodrigueano, que as palavras só poderiam ser as que encontram ali, como uma cadeia de notas exatas, as únicas capazes de obter o maior rendimento rítmico e auditivo. O esquema narrativo de *Vestido de Noiva* é simples, contrariamente ao que

sugere a divisão do palco em três planos – o da realidade, o da alucinação e o da memória.

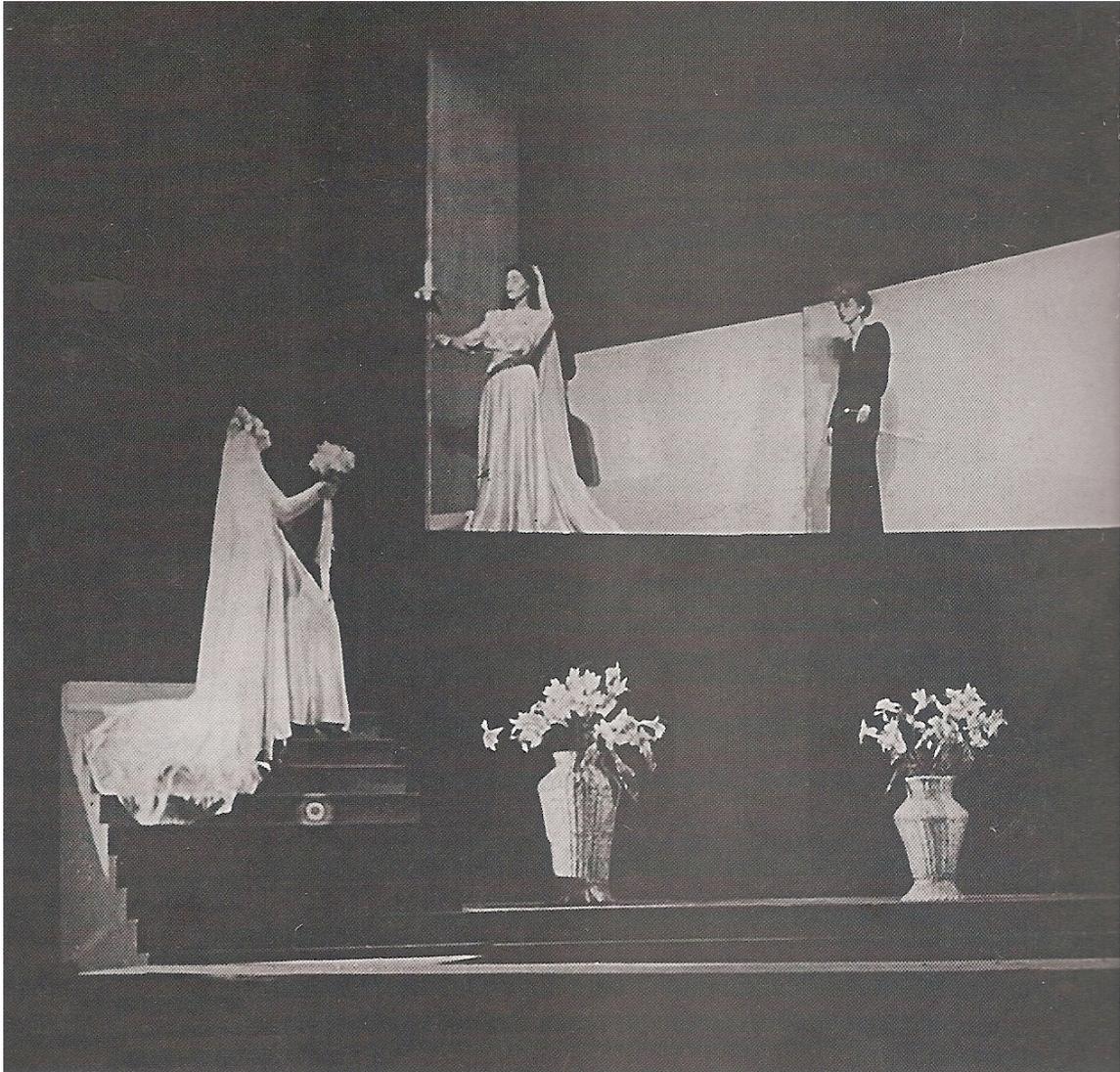


Figura VII: *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1943 (cenário de Tomás Santa Rosa, direção Ziembinski)⁵².

Outro espetáculo do grupo *Os Comediantes* foi *Desejo*, de Eugenio O'Neill, direção de Ziembinski. A crítica feita a essa encenação apontou uma antinaturalidade dos atores. Prado (2001) disse na crítica produzida por ele e veiculada no jornal *O Estado de São Paulo*, no ano seguinte da estreia de *Desejo*, em 1947, que o naturalismo presente na obra era baseada no moderno teatro norte-americano, como também no de Zola. Os atores de *Os Comediantes*, para esse grande crítico, apresentavam as seguintes características em cena: “alongam os gestos e as entonações até torná-las antinaturais, irreais poderíamos dizer, no sentido de inexistentes na realidade cotidiana”. Seus atores buscavam a teatralidade

⁵² SAWITZKI, Manoela. Para entender o teatro brasileiro. *Revista Bravo!* São Paulo: Ed. Abril, 2010, p. 50.

da vida e não reproduzi-la como tal. Essa busca retratava uma fuga da mera reprodutibilidade de acontecimentos puramente cotidianos e, por isso, não era considerada negativa para a época. Mais uma vez, Ziembinski revolucionou a estética teatral brasileiro. Tais características inclusive foram apontadas na interpretação do grupo *Teatro do Estudante do Brasil*, de *Hamlet*, e percebemos ainda mais comparações na crítica de Prado (2001, p. 109-111):

A interpretação de *Os Comediantes* foge, em quase todos os pontos, às normas no teatro brasileiro. [...] Os artistas dirigidos por Ziembinski, abandonando resolutamente a naturalidade, se esforçam por criar um estilo teatral, exteriorizando energicamente, nos gestos e movimentos, as emoções que sentem. [...] Na maneira de falar também predomina a mesma forte exteriorização. As reações são exageradas, ampliadas, vistas através de lentes de aumento. A dor, o amor, o sofrimento exprimem-se com um vigor, tanto verbal como físico, inexistente na vida real. [...] O que Ziembinski trouxe da Rússia não foram os moldes a serem copiados mas apenas um princípio, uma nova concepção de teatro – a do teatro teatral – e um fim: a ação direta e violenta sobre o público. A arte de Ziembinski, como a de certo teatro russo, como a do alemão Piscator, visa, antes de tudo, dominar o espectador. [...] a originalidade e a imaginação com que foi ideado o espetáculo e, sobretudo, a obediência inflexível, por parte de todos atores, a um estilo de representação inteiramente novo no Brasil.

Prado (2001) afirma ainda que essa era a nova expressão do teatro moderno. Ele também criticou a supremacia do encenador que se sobrepõe, muitas vezes, ao público e ao ator. Assim o destaque da escola moderna francesa, russa, alemã, inglesa e norte-americana não foi, para Prado, o aparecimento de Sarah Bernhardt, mas de Juvet, Pitoeff, Baty, Dullin, e isso começou a acontecer no Brasil a partir de Ziembinski. Portanto percebemos que essa tendência não se restringia apenas ao eixo Rio-São Paulo, pois a história passou a ser contada ao longo de todo o território brasileiro pelos diretores alcançando Goiás.

Acompanhando esse movimento da profissionalização e construção de uma renovação estética, encontramos outros estrangeiros que aportaram no Brasil na passagem entre as décadas de 1940 e 1950: o diretor e cenógrafo belga Maurice Vaneau (1926-2007), os italianos Adolfo Celli (1922-1986), Luciano Salce (1922), Flaminio Bollini (1924-1978), Alberto D'Aversa (1920-1969), Gianni Ratto (1916-2005), Ruggero Jacobbi (1920-1981) e Franco Zampari (1898-1966). Este foi responsável pela criação do *Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)*. O TBC resultou da formação intelectual e da orientação dos diretores europeus que vieram das melhores escolas do mundo, bem como da preocupação com a formação e o reconhecimento da profissão de artista no Brasil dos anos de 1950.

O início da década de 1950 foi marcado, desse modo, por grandes encenações de diretores estrangeiros e, como nos relata Carvalho (1989), os atores brasileiros passaram a ser reconhecidos e respeitados pela sociedade em virtude das escolas de teatro que se espalharam pelo país. Delas as principais foram: a Escola de Arte Dramática de São Paulo, fundada em 1948, e a Escola Dramática Municipal, fundada em 1908, que posteriormente passou-se a chamar Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena. Pelos cursos dessas escolas, foram chamados a atuar no *TBC*: Cacilda Becker, Maria Della Costa, Tonia Carrero, Fernanda Montenegro, Sérgio Cardoso, Paulo Autran, Jardel Filho, Walmor Chagas entre outros. Esses novos artistas compunham um movimento que rompia com os elementos tradicionalistas da época e lançavam o teatro brasileiro à esfera universal, visando alcançar uma identidade nacional na formação do ator brasileiro, bem como da cena nacional. Esse período também marcou a transição da cena teatral do Rio de Janeiro para a cidade de São Paulo. Tal fato ocorreu devido à fundação do *TBC*.

O industrial Franco Zampari conseguiu, juntamente com os demais estrangeiros que passaram pelo *TBC*, a mais extraordinária geração de artistas que o teatro brasileiro já produziu. Resultado presenciado pelos principais nomes do teatro em atuação atualmente. O objetivo desses empresários era conseguir produzir um teatro nos moldes de uma grande produção com repertórios exclusivamente modernos e de altíssimo nível. Foi então que, no dia 11 de outubro de 1948, o *TBC* abriu suas portas com o espetáculo *A voz humana*, de Jean Cocteau e protagonizado por Henriette Morineau (1908-1990).



Figura VIII: *A Moratória*, de Jorge Andrade, 1955 (direção Gianni Ratto, com Fernanda Montenegro e Elísio Albuquerque) – primeiro drama social brasileiro encenado pelo Teatro Brasileiro de Comédia⁵³.

Esse novo profissionalismo do *TBC*, durante cerca de quinze anos e ao longo desse período, teve mais de oito diretores estrangeiros, inclusive Ziembinski; os pilares dessa construção eram alicerçados em textos consagrados associados ao olhar da encenação. Prado (2009, p. 44) analisa tal proposta:

A princípio, mais que encenadores, foram professores, *stricto sensu*, alguns deles, e todos no sentido mais generoso da palavra, ao transformar simples amadores em competentes profissionais, preparando toda uma geração que, pelo lado técnico, continua a ser a mais brilhante do Brasil.

Por isso podemos trabalhar com a perspectiva de que o *TBC* também foi uma grande escola de formação de atores dentro de suas dependências como através de suas plateias lotadas. No ano de 1949, o *TBC* apresentou a peça clássica *O Mentiroso*, do autor italiano Carlo Goldoni (1707-1793), direção do também italiano Ruggero Jacobbi e cenário e figurino de Aldo Calvo. Segundo a crítica da época, o destaque da montagem não era a dupla italiana, mas a atuação de Sérgio Cardoso,

⁵³ SAWITZKI, Manoela. Para entender o teatro brasileiro. *Revista Bravo!* São Paulo: Ed. Abril, 2010, p. 63.

já elogiado por Prado (2001) na participação do grupo *Teatro Estudante do Brasil*. Segundo a crítica, as qualidades de Sérgio Cardoso alcançaram uma força psicológica e intuitiva marcantes: boa voz, bom gesto, naturalidade, apresentando uma técnica delimitada por todos esses princípios, ou seja, esse ator procurava ir além da pura racionalidade e da visão crítica da época para os conceitos de interpretação. Todavia um ponto da encenação provocou alguns questionamentos e reflexões:

[...] a pronúncia napolitana de uma personagem – discutível por quebrar a convenção de que a peça está sendo toda representada em italiano, fazendo nascer o contraste entre a pronúncia italiana e a portuguesa, é ainda desculpável pelo que significa como aproveitamento das aptidões especiais de um ator, não fugindo ao espírito do texto, formado de improvisações sucessivas (PRADO, 2001, p. 240).

No ano de 1950, outro grande nome se destaca no *TBC* - Cacilda Becker - na montagem de *Entre Quatro Paredes*, de Sartre e direção de Adolfo Celli. São unânimes as análises feitas acerca dessa atriz: ela nunca apresentava o físico e a voz ideais para suas personagens e não foi diferente com a personagem Inês de *Entre Quatro Paredes* (CARVALHO, 1989). A crítica no jornal *O Estado de São Paulo* feita na época por Prado (2001) foi marcada pelo mesmo discurso, em que Cacilda acabou se impondo pela firmeza e homogeneidade na construção do papel, pois não apresentava voz e físico ideais para a personagem. Cacilda conquistou a plateia também na montagem, no mesmo ano, da obra *O Anjo de Pedra*, de Tennessee Williams e direção de Luciano Salce, fazendo com que a crítica a colocasse no plano universal do teatro. O sucesso de Cacilda e suas características físicas serão lembrados eternamente. O autor e diretor teatral Flávio Marinho descreve em uma entrevista para o programa *De lá pra Cá* (2011)⁵⁴ lembranças acerca do trabalho dessa grande atriz: ela tinha um tipo franzino e uma voz pequena, mas fazia uso de inflexões inesperadas, tonalidades precisas e tinha uma presença cênica extraordinária.

Nesse mesmo programa, o jornalista e biógrafo Luís André Prado esclarece as bases históricas que levaram ao fim do *TBC*: excesso de profissionalismo e uso de textos sempre europeus ou norte-americanos. Tal fato gerou um esgotamento, uma crise nos valores do *TBC*; a própria Cacilda passou a ser considerada europeia,

⁵⁴ Programa “De lá pra cá”, apresentado pela TV Brasil com os apresentadores: Vera Barroso e Ancelmo Gois, exibido em 13 de novembro de 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=vl8ee9v7wQk>. Acesso em: 12 jun. 2012.

com uma voz muito impostada, anasalada, com uma dicção e timbre com características bem particulares. Um teatro elitista como o *TBC* era totalmente contrário aos desejos da época - o que se buscava era a popularização do teatro e a valorização dos autores nacionais.

Vários outros grupos surgiram acompanhando os passos do *TBC*: *Grupo de Teatro Experimental (GTE)*, de Alfredo Mesquita, responsável por criar também a Escola de Arte Dramática; *Companhia Dramática Nacional*, patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro; *Teatro Popular de Arte*, de Maria Della Costa dentre outros. No entanto apenas dois fortes grupos se instalaram no cenário nacional:

É bem verdade que, de repente, o teatro se elitizara, a ponto de esvaziar suas salas, pois atendia a uma minoria privilegiada. Daí a importância do Teatro de Arena (1955), de São Paulo, e do Teatro Opinião (1958), do Rio de Janeiro, ambos buscando delimitar o que seria um teatro autenticamente nacional e significativo ao público e ao momento brasileiro. O laboratório de atores do Arena vasculhou até mesmo um método de interpretação para o ator brasileiro, onde Augusto Boal teria iniciado sua poética do *Teatro do oprimido* (CARVALHO, 1989, p. 130).

Carvalho (1989) pondera ainda sobre o surgimento de um novo ator brasileiro que se distanciava do perfil português de Leopoldo Fróes e do perfil abrasileirado de Procópio Ferreira. Acredita o autor que no elenco de *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, estreada em 1958, no *Teatro de Arena*, um ator com tipo brasileiro surgia. A obra de Guarnieri salvou o *Teatro de Arena* impossibilitando-o de fechar suas portas depois de uma crise financeira.

O *Teatro de Arena* foi fundado por José Renato logo após o término de sua formação na Escola de Arte Dramática de São Paulo no ano de 1953. Seus objetivos eram de proporcionar possibilidades de atuação a atores que estavam iniciando suas carreiras e também trabalhar com uma nova disposição cênica em os atores ficariam no centro e o público ao redor deles. Essa proposta já era utilizada nos Estados Unidos pelo chamado *arena stage* (PRADO, 2009, p. 62), que trazia como composição estética cenários sem elaboração, as quais exploravam o espaço mínimo de atuação dos atores.

As obras⁵⁵ do *Teatro de Arena*, em oposição às produções europeias do *TBC*, eram estruturadas em ideais marxistas e buscavam combater os problemas sociais desencadeados pela industrialização tendo como cenário as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. A temática proposta dialogava com o formato circular do espaço

⁵⁵ Revolução na América do Sul (1960), Arena Conta Zumbi (1965), Arena Conta Tiradentes (1967).

físico - o *arena stage* - e com a intimidade entre ator e público que propunha a ideologia das suas produções e, conseqüentemente, de sua abordagem estética com cenários simples e conceituais - totalmente diferentes das grandes produções do *TBC*.

A mudança da disposição do público esteve diretamente relacionada à evolução estética do teatro moderno, como nos alerta Prado (2009). Ela era completamente diferente dos edifícios do início do século XX, o palco perdia o fosso da orquestra, diminuía em altura e profundidade, alterando também a interpretação dos atores.

Os atores, desobrigados de projetar a longa distância a voz e a máscara, podiam dar-se ao luxo de desempenhos mais sóbrios, próximos do intimismo e da verossimilhança introduzidos pelo cinema. A dicção não tinha de ser tão cuidada, não caindo naquele desagradável martelamento silábico não incomum na velha geração (PRADO, 2009, p.46).

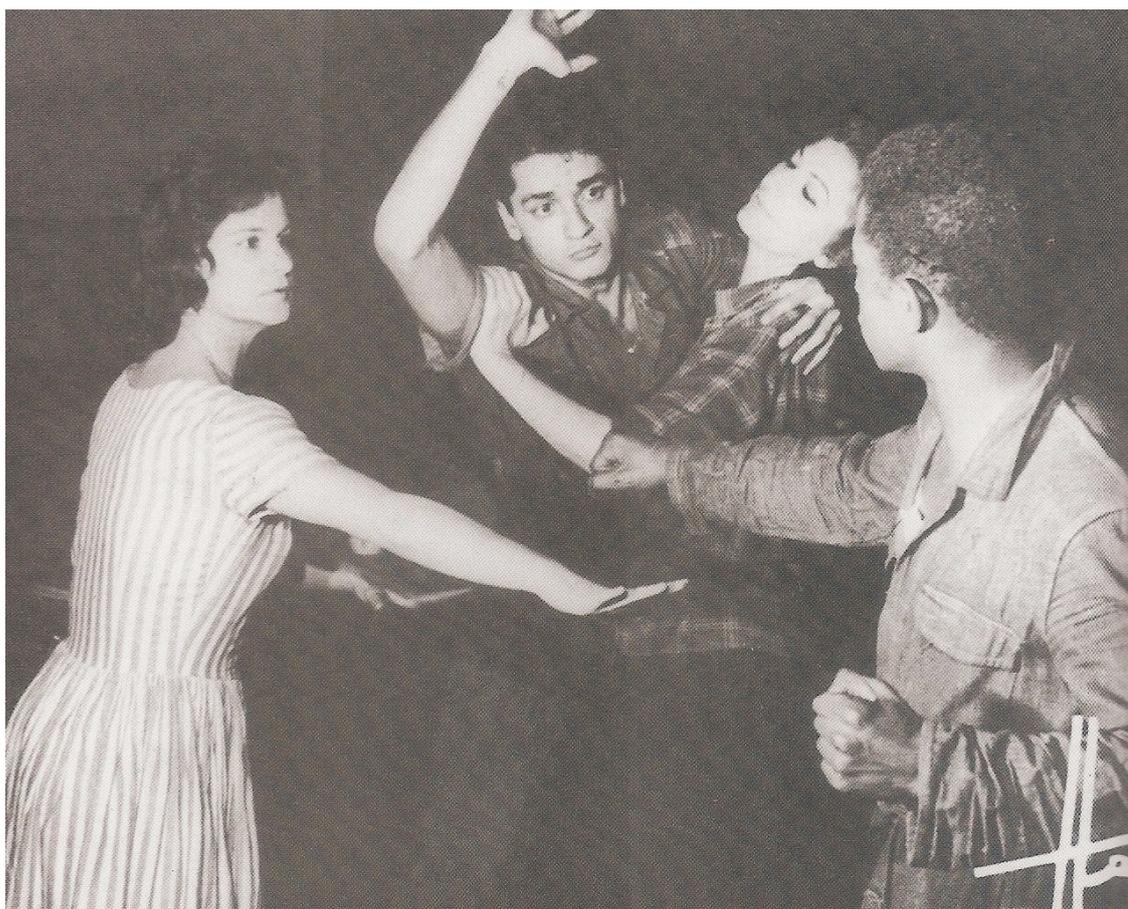


Figura IX: *Eles não usam Black-Tei*, Teatro de Arena, 1959 (direção Gianfrancesco Guarnieri, com Vera Gertel, Vianinha, Lélia Abramo e Milton Gonçalves)⁵⁶.

⁵⁶ SAWITZKI, Manoela. *Para entender o teatro brasileiro*. Revista Bravo! São Paulo: Ed. Abril, 2010, p. 60.

As características citadas eram mais presentes nos atores do *TBC*. As produções teatrais das décadas de 1960 e 1970 foram pautadas na resistência política e na denúncia social. O início desses tempos difíceis marcou uma nova fase do *TBC*. A companhia passou a ser dirigida por Flávio Rangel, com a estreia do dramaturgo Dias Gomes e sua obra *O Pagador de Promessas*. Desse modo, como nos relatou Luís André do Prado, o *TBC* - por anos a única forma representativa no cenário nacional e internacional do teatro brasileiro - afastava-se de seu repertório elitista e começava a agradar o público com uma alternância de peças artísticas e comédias ligeiras. As obras parisienses e nova-iorquinas foram aos poucos abandonadas, tanto pela crise econômica como pelo cenário político da era de jumbo⁵⁷, e o *TBC* fechou suas portas em 1964.

Contrária à crise do *TBC*, o *Teatro de Arena* sobreviveu de 1958 a 1968, mesmo sua ação sendo de oposição à repressão militar e como representante do teatro político brasileiro. A conquista do *Teatro de Arena* veio a partir da entrada de três novos integrantes. Um deles foi Augusto Boal (1931-2009), recém-chegado dos Estados Unidos com a técnica do *playwriting*, que significava um trabalho de improvisação e jogo com o texto sendo que, no campo da encenação, ele buscava a verdade psicológica - influência do diretor russo C. Stanislavski devido ao seu contato com o *Actors' Studio* localizado em Nova Iorque. Os outros integrantes foram Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho - responsáveis pela verve esquerdista, nacionalista e populista do grupo por fazerem parte do movimento estudantil. Esses integrantes é que promoveram a originalidade do *Teatro de Arena* e sua perspectiva não estética e totalmente engajada (PRADO, 2009).

O método interpretativo dos atores do *Teatro de Arena* era caracterizado pelo *sistema coringa*. Esse sistema era pautado no teatro grego, com o uso de máscaras e coro; no teatro político de Piscator e épico de B. Brecht, com a utilização de recursos na encenação, tais como slides, cartas, notícias de jornal, exposições de filmes, leitura de poemas e música - um de seus elementos mais significativos como narrativa. Os atores nesse sistema não interpretavam personagens, evidenciava-se ali a função do *protagonista*: todos faziam todas as personagens, evitava-se a destruição de papéis e era tudo completamente inconstante (PRADO, 2009 e CARVALHO, 1989).

⁵⁷ A era de jumbo foi o período de maior repressão e perseguição política por parte dos militares após a ação do Ato Institucional nº 5 (AI-5).

Outro grupo importante no período de transição dos anos cinquenta para os anos sessenta, responsável pela nacionalização da formação dos atores brasileiro, foi o *Teatro Oficina*, sob a direção do polêmico Zé Celso Martinez Corrêa (1937 -). A formação do *Teatro Oficina* foi influenciada pela escola de interpretação de Eugenio Kusnet e pela escola de Henriette Morineau - atriz francesa que veio morar no Rio de Janeiro e trabalhou no grupo entre 1962 e 1965. Zé Celso Corrêa (1998) tinha uma admiração incrível pela atuação de Morineau; ele afirmava que sua interpretação era clássica, que ela trabalhava o texto de forma crua e direta após cortar as entrelinhas. Corrêa (1998, p. 298) continua expondo acerca dos desejos originais do *Oficina*:

[...] nós nos colocávamos muito mais numa linha de radical oposição ao TBC, ao estilo TBC que dominava as pequenas companhias filhotes do tebecismo. Opunhamo-nos também à linha da Escola de Arte Dramática, a EAD; a toda essa história de o ator ficar macaqueando as ordens do diretor. E isso não dava. Era um horror. Tinha o Boal. A gente foi trabalhar com ele. Depois fomos trabalhar com o Kusnet.

O *Oficina* trouxe para a cena uma preocupação de que o teatro deveria e poderia retratar os acontecimentos como uma ferramenta política através de peças que provocassem mudanças como *Pequenos burgueses*, de Máximo Gorki. Essa peça esgotou as pesquisas de Zé Celso com as abordagens de Stanislavski, mas sem eliminar por completo sua influência.

O Teatro Oficina, de São Paulo (1958), somou as características nacionalistas do Teatro de Arena com os indicadores do teatro universal e nos deu um resultado promotor de nova revisão de valores. Tanto no texto, quanto no público e no ator, o Oficina buscou trabalhar os conteúdos do teatro internacional numa linguagem cênica e formal brasileira. O biênio de apresentações consecutivas de *Os pequenos burgueses* (1963-1964) projetou o grupo e confirmou o caráter universal do teatro. [...] Do ponto de vista do ator, o Oficina experimentou os métodos mais modernos de representação: desde o sistema Stanislavski, através da supervisão procedente de Eugenio Kusnet, evoluindo da interpretação realista até a épica de Brecht, passando ainda por Artaud até a presença do Living Theatre e do Grupo Lobo de Buenos Aires (CARVALHO, 1989, p. 131 - grifo do autor).

O próximo trabalho de Zé Celso, *Andorra*, abriu caminho de investigação dos estudos de Brecht. Mas foi a montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, que marcou uma fase de resistência do grupo. Um incêndio no galpão do *Oficina* em 1966 acabou impulsionando a tomada de manifesto que se tornou *O Rei da Vela* encenada em 1967. As características desse teatrólogo visavam à construção de uma arte popular a partir da chanchada, do teatro de revista e do circo (CORRÊA, 1998).

O ufanismo, virado de cabeça para baixo, dava origem, no teatro, ao tropicalismo: a aceitação, alegre e selvagem feita, do nosso subdesenvolvimento material, mental e artístico. Já que somos atrasados, vamos assumir sem inibições o nosso atraso. Já que temos algo de ridículo em nosso anacronismo histórico, sejamos os primeiros a rir de nós mesmos (PRADO, 2009, 113).

O desejo de Zé Celso (1998) era a revolução a partir da não revolução. Em 1971 o grupo passa de *Cia de Teatro Oficina* para *Grupo Oficina Brasil*. Sobre as novas tendências, ele afirmou: “Se nós estivéssemos com o Living Theatre talvez acontecesse de ficarmos apenas no plano do ético e do estético. O nosso espetáculo, ao contrário, se resolve com a ação” (CORRÊA, 1998, p. 215). Décio de Almeida Prado (2009, p. 115) complementa essa defesa afirmando que:

Representar, após o Living Theatre, que permaneceu por longo tempo no Brasil, e após Grotowski, que já conhecíamos de leitura, já não significava empostar a voz, cuidar da dicção, estudar o papel, apreender o sentido da peça. [...] No palco, o ator tentaria o êxtase, o desnudamento completo de sua personalidade, com o corpo desvestindo-se parcial e totalmente ditado em séculos de pudor cristão e predominância artística da palavra. O texto, quando havia autor, quando o espetáculo não se improvisava lentamente em meses e mesmo anos de ensaio, não era considerado mais do que um pretexto para a criação a cargo do encenador, a única verdadeiramente importante. O público teria de abandonar a sua cômoda privacidade, integrando-se à representação, por bem, na melhor alternativa, ou por mal, através da agressão verbal ou de gestos, quando não estivesse disposto a desempenhar a sua parte.

Era o próprio ato revolucionário que Zé Celso retirava do fenômeno teatral. Logo sua verve política foi tomada pelos duros golpes da censura militar e Zé Celso foi preso acusado de ações subversivas e acabou exilado em Portugal no ano de 1975. Com isso, ele fez a montagem de *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht, no Teatro São Luiz na capital Lisboa. Ao retornar ao Brasil em 1979, retoma as atividades do grupo, mas muda o nome *Teatro Oficina* para *Oficina Uzyna-Uzona*, em 1981, e propõe a ideia de ‘te-ato’⁵⁸ que prevalece até os dias de hoje.

Tendo também como foco a realidade política da época, surgiu em 1964, em São Paulo, o *Grupo Opinião*, sob a direção de Augusto Boal, liderado por Ferreira Gullar e Vianinha. Membros do Centro Popular de Cultura – CPC e da União Nacional dos Estudantes – UNE, que formavam o elenco do *Opinião*, assumiram no palco, assim como o *Arena* e o *Oficina*, a resistência à ditadura. Inclusive o *Opinião* e o *Oficina* apresentaram características semelhantes quanto à estética de seus

⁵⁸ Te-ato significa “uma atuação desmascaradamente do teatro das relações sociais. Desmascaramento do teatro que existe a partir das relações sociais [...] Nesse desmascaramento, o te-ato provoca uma nova consciência física da existência. Não é uma experiência intelectual, mas sim uma experiência com o corpo que passa por uma ação real” (CORRÊA, 1998, p. 321).

espetáculos que, além da resistência, eram marcadas por músicas e poemas que dialogavam diretamente com a sociedade da época. Como exemplo é possível citar: *Liberdade, Liberdade* (1965), de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, do *Opinião e Roda Viva* (1967), de Chico Buarque, do *Oficina*. Vale ressaltar que essas peças alteraram o cenário do teatro e da música popular brasileira. *Liberdade, Liberdade* foi uma colagem de citações de vários autores estrangeiros, inclusive Brecht, cantos de resistência à influência internacional mesclados com letras de samba de carnaval que retratavam a liberdade e condenavam a opressão. *Roda Vida* foi um musical que objetivava romper com as estruturas tradicionalistas do teatro e propunha um envolvimento ativo do público, “chegava-se a borrifar os espectadores da primeira fileira com o sangue do fígado de um boi” (CACCIAGLIA, 1986, p. 135).

Apesar do Ato Institucional nº 5 - AI-5 - que instalou um cenário mórbido no país durante toda a década de 1970, levando ao exílio vários artistas, a produção brasileira foi intensa e determinante para a consolidação de uma identidade do ator e do dramaturgo brasileiros.

Para finalizarmos a abordagem histórica dos principais grupos que lideraram o movimento modernista no teatro brasileiro, concordarei com Décio de Almeida Prado (2009) que ao final de seu livro *O teatro brasileiro moderno* afirma que as gerações que sucederam a esse movimento revolucionário não se libertaram da ação dinâmica e viva projetada pelo triênio 1940 a 1970. Os vestígios deixados pelos grupos, principalmente *TBC*, *Arena* e *Oficina*, direcionam o cenário artístico do país: as propostas do *TBC* são vivas no que ironicamente podemos chamar de teatrão, que seria o teatro empresarial em oposição ao teatro de pesquisa e experimental que surge já com o *Oficina* e se consolida na década de 1980; os moldes de representação das teledramaturgias ancoram-se em bases realistas. Arriscaria dizer que esse cenário vem sendo modificado nas primeiras décadas do século XXI, mas é trabalho para outra pesquisa.

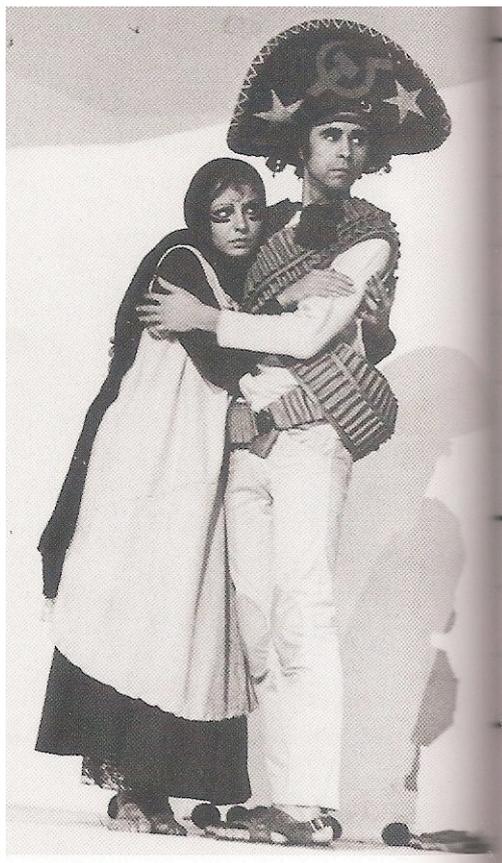


Figura X: *Roda Viva*⁵⁹

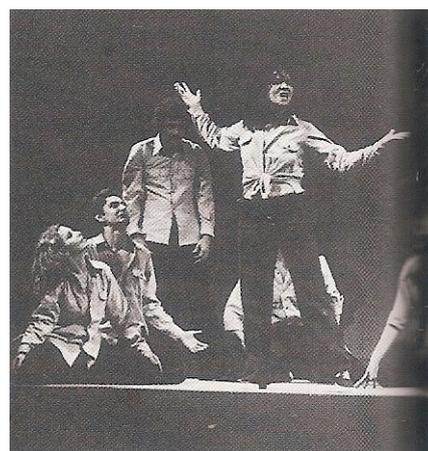


Figura XI: *Arena conta Zumbi*⁶⁰

Faz-se necessário, portanto, para continuarmos esta pesquisa, descrevermos as práticas estrangeiras que influenciaram a estética teatral no Brasil, bem como as propostas disciplinares dos eixos curriculares de voz das escolas de arte dramática.

⁵⁹ Espetáculo *Roda Viva*, de Chico Buarque, apresentada em 18 de julho de 1968, no Teatro Ruth Escobar, *Grupo Oficina*, direção Zé Celso Martinez Corrêa (SAWITZKI, Manoela. Para entender o teatro brasileiro. *Revista Bravo!* São Paulo: Ed. Abril, 2010, p. 70).

⁶⁰ Espetáculo *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, *Teatro de Arena*, 1965 (SAWITZKI, Manoela. Para entender o teatro brasileiro. *Revista Bravo!* São Paulo: Ed. Abril, 2010, p. 70).

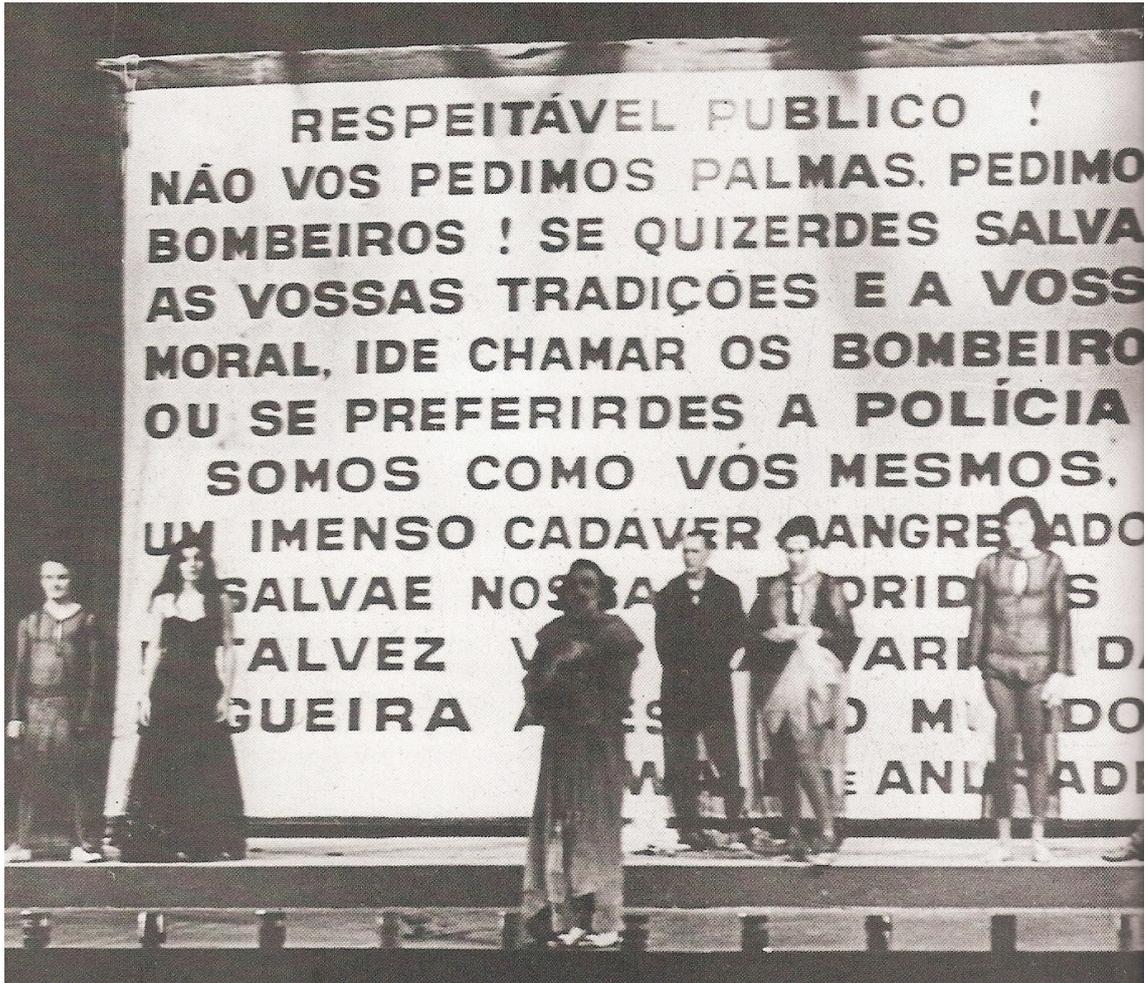


Figura XII: *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, Grupo Oficina, 1967 (direção Zé Celso Martinez Corrêa – promoveu uma grande revolução estética)⁶¹.

4.1 Da formação clássica às vanguardas: a origem do declamador no teatro

O ator é um comunicador, alguém que transmite o pensamento dos grandes autores. (Sérgio Britto)

O teatro brasileiro foi influenciado pelas reformas estéticas de Jacques Copeau (1879-1949), Constantin Stanislavski (1863-1938), Gaston Baty (1885-1952), Charles Dullin (1885-1949), Louis Jouvet (1887-1951), Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Adolphe Appia (1862-1928), Gordon Craig (1872-1966), Jean-Louis Barrault (1910-1994) e tantos outros. Essas reformas aconteceram a partir de diretores estrangeiros, que no período entreguerras vieram fixar residência no Brasil,

⁶¹ SAWITZKI, Manoela. Para entender o teatro brasileiro. *Revista Bravo!* São Paulo: Ed. Abril, 2010, p. 64.

ou mesmo através de companhias estrangeiras que passaram por nossas terras. Desse modo, para compreendermos as qualidades vocais de alguns atores representantes da cena moderna brasileira descrita no início deste capítulo, é necessário refletirmos acerca das primeiras décadas do século XX, bem como sobre os ideais que nortearam a estruturação das escolas teatrais do país nesse período. O objetivo é tentar compreender as influências da formação norte-americana do ator, e principalmente as influências italiana e francesa, pois as maiores influências de nossos diretores vieram de experiências artísticas em Paris ou Itália, ou mesmo de escolas com forte declínio dos princípios estéticos franceses. Talvez pelo método um pouco indutivo, podemos delimitar as práticas técnicas da voz de nossos atores durante a revolução modernista.

No início de século, entre as décadas de 1920 e 1930, o teatro brasileiro pautava-se em peças populares e personagens fixos. Destacava-se no cenário brasileiro Leopoldo Fróes, 'o grevista de coração de ouro', e Procópio Ferreira, 'o vagabundo simpático e cara de pau'. Logo evidenciava-se um teatro essencialmente dos atores, em que o papel do diretor era esquecido e suas estruturas cênicas eram simples e preocupadas com a história que seria contada ao espectador. Isso se devia aos vestígios provenientes da virada de século (CACCIAGLIA, 1986).

A exigência da realidade cênica do texto [final do século XIX], no cenário e na indumentária promoveu grande renovação na arte de representar. O diretor Emílio Doux, francês falecido no Rio de Janeiro em 1876, administrador e professor de declamação nas companhias de João Caetano, Germano de Oliveira e Antônio Martins (1836-1917), e o já citado Furtado Coelho foram os grandes líderes dessa reforma com as encenações de Dumas Filho e Augier. A preocupação com o rigor e a paixão na declamação e na atitude dos atores foram metas nessa busca da verdade cênica, que usava mais o instinto e a experiência formalizada do que alguma fundamentação teórica mais elaborada e original [...] A dicotomia entre a linguagem falada e a linguagem escrita passava a ser resolvida em termos cênicos (CARVALHO, 1989, p. 122).

Percebemos, com a colocação histórica de Enio Carvalho, que o papel do declamador esteve presente no final do século XIX e início do XX, até pela própria presença do ponto por meio do qual não havia necessidade de o ator decorar o texto nem de ensaios, bastava recitar o que o ponto ditava, sem falhas de memória. Essa colocação nos faz notar que as aproximações entre o teatro brasileiro e o francês datam de séculos. Por isso iniciaremos nossa reflexão acerca das influências estrangeiras pela formação francesa. Para tanto, torna-se importante ressaltarmos

algumas características da transição entre o classicismo francês e o surgimento do modernismo, além de algumas escolas importantes para esta pesquisa.

O classicismo francês é marcado pelo textocentrismo, um teatro feito para uma classe rica, para os mais abastados e que valorizavam a palavra, assim como a arte da retórica e a arte da declamação. Como já citamos, o século XIX foi considerado o século dos atores e nesse período, na França, não foi diferente, já que o grande destaque foi para a *Comédie Française*. Os textos clássicos mais encenados eram dos consagrados autores: Pierre Corneilli (1606-1684) e Jean Racine (1639-1699). Tal consagração era proveniente da polidez no discurso literário, mas com presença de certa rigidez e artificialidade oriunda dos versos e acentuação fixa, regra na época (BECKER *apud* RESENDE, 2006, p. 33). Os espaços de encenação representavam uma hierarquia social, e toda a encenação propunha através do cenário uma perspectiva ilusória, mas apoiada em uma estética do belo, da plena harmonia. Era um teatro de “grandes efeitos declamatórios”.

A presença do *ponto*, como já lembramos, garantia a valorização de cada palavra do texto e conseqüentemente determinava uma exigência de padrão vocal e uma especificidade nas qualidades de projeção vocal. Por isso justifica-se o efeito declamatório sobressaindo ao processo interpretativo dos atores. Desse modo para compreendermos a origem desse declamador devemos adentrar ainda mais no século XIX e investigarmos uma grande atriz que transformou o cenário mundial: a francesa Sarah Bernhardt (1844-1923).

Sarah Bernhardt foi responsável por uma atuação moderna e própria. Ela foi responsável, junto com Mounet-Sully, por “introduzir um sopro moderno, realista ao declamatório estilo do venerável teatro” (BERTHOLD, 2001, p. 442). Desde então foi reconhecida e elogiada por sua *voix d’or* - voz de ouro - e pelo alcance e poder emocional presente em sua atuação. Foi atriz da *Comédie Française* por um longo período até que iniciou uma carreira independente apresentando-se por vários países da América e da Europa com grandes sucessos na Inglaterra e na Dinamarca.

Sua concepção da voz estava pautada no domínio absoluto dos maxilares e na mastigação que impulsionaria as palavras para um lugar seguro e preciso da articulação. Outro ponto estava relacionado à produção magnífica de sua voz; era o tempo fonatório, definiu Bernhardt (*apud* BECKER, 2006, p. 34). Segundo essa técnica, o ator deveria ter uma capacidade de ar suficiente para pronunciar cerca de

quatro versos, ou seja, aproximadamente vinte e cinco palavras. Por último, ela afirmava que era “preciso atribuir sentido às palavras e entende que esse sentido vem essencialmente da dicção e do ritmo da fala”. São a partir desses elementos que Sarah Bernhardt conseguiu promover transformações em suas qualidades expressivas vocais como uma lenda, tornando-se referência estética no trabalho vocal por suas atuações trágicas na virada de século e também pela transição do classicismo ao modernismo. Agora podemos aprofundar nas bases da formação do início do século XX que apresentarão ainda fortes vestígios do final do século anterior, apesar da busca por transformações.

A formação tradicional da *Comédie-Française* teve como ponto fundamental “ensinar-se a falar bem e a colocar-se bem em cena” (ASLAN, 1994, p. 03). Esses ensinamentos clássicos permearam as práticas de Dullin e Jovet, que permaneceram como fundamentais para o perfeito treinamento vocal por décadas tanto na Europa quanto no Brasil. As características do ‘falar bem’ estavam diretamente relacionadas à oratória e à retórica - ciências determinantes para a formação dos oradores - e “a arte do comediante frequentemente foi associada à do declamador” (ASLAN, 1994, p. 05) nas primeiras décadas do século XX. No entanto, desde a *commedia dell’arte*, condenava-se a arte do declamador e conseqüentemente o ator que se preocupava unicamente em decorar o texto e recitá-lo. Foi, portanto, a partir desse processo de distanciamento do declamador que os conservatórios franceses ressignificaram a oratória no aperfeiçoamento vocal do intérprete dramático.

Talma já protestava contra essa palavra [declamação], que designava antigamente o que era relativo à profissão do orador. Hoje junta-se a isso um sentido pejorativo de elocução empolada e preferimos o termo dicção. [...] De Jacques Copeau a Meyerhold, os homens de teatro combatem os maus comediantes que recitam mecanicamente seu texto. [...] Esta discussão se justifica quando o declamador é incapaz de “atuar” e se assemelha mais ou menos a um leitor inteligente a ler em voz alta: o perigo contrário é que os partidários da “atuação antes de mais nada” muitas vezes negligenciam o estudo da dicção e experimentam um dia ou outro dificuldades cuja natureza e solução ignoram. Finalmente, os dois procedimentos deveriam se unir caso fossem praticados cuidadosamente: estudar uma cena a partir de um texto e chegar à interpretação, ou partir da interpretação e chegar ao texto. No ensino tradicional, o primeiro passo é estudar privilegiando o texto. Não se representa uma situação, “tira-se” o texto (ASLAN, 1994, p. 05-06 – grifo do autor).

Essa base tradicionalista estava presente na formação dos atores franceses, que visavam entrar no Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática (CNSAD). E um professores mais famosos foi L. Jovet, que também aplicava os

conhecimentos defendidos por Talma, pois o objetivo do Conservatório era manter a formação tradicional na França com a *Comédie Française*, em que vários professores eram associados ao conservatório.

Os alunos de L. Juvet eram orientados a praticarem exercícios diários de dicção para atingirem a correta pronúncia das vogais e das consoantes sem nenhum prejuízo da língua francesa. “O teatro é sobretudo um exercício de dicção que equivale ao amassamento do pão. Se durante cinco anos você se submeter todas as manhãs a exercícios mecânicos de dicção, você verá que começará a chegar a um resultado” (JUVET *apud* ASLAN, 1994, p. 07). Todavia os exercícios mecânicos de dicção eram aplicados aos atores que não possuíam nenhuma patologia fisiológica que o impedissem de utilizar corretamente os lábios, os maxilares e todos os músculos da face na pronúncia e articulação das palavras do texto. Vários exercícios eram propostos tendo como foco a perfeita enunciação da língua francesa:

As consoantes labiais, linguais, palatais, dentais, guturais, nasais, exigem exercícios distintos. Adicionalmente, o professor terá que combater o *ratassismo* (pronúncia gutural do *r*), o *sibilado* (*s* sibilante entre os dentes), o *ceceo* (*s* que se torna *z*), o *lambdacismo* (pronúncia errada de dois *l* por um só: *je ll'ai* por *je l'ai*), o *iotacismo* (*mi-yeu* por *milieu*), a fala precipitada (os lábios não obedecem mais à [sic] vontade). [...] Para intensificar o treinamento dos maxilares, recomendam-se exercícios com um lápis entre os dentes. “Tente falar [uma cena] com um lápis entre os dentes”, diz Juvet a um aluno do Conservatório, “você terá o pomo-de-adão saliente que têm os velhos trágicos, mas terá dicção” (ASLAN, 1994, p. 07 – grifo do autor).

A base do trabalho de formação vocal francesa foi a respiração, a dicção a entonação, mas, como Aslan nos aponta, principalmente essa base esteve sustentada na fonética. Um grande nome para o trabalho de dicção, segundo Juvet (*apud* ASLAN, 1994), era Sarah Benhardt, devido a sua capacidade de traduzir em canto, em ritmo, em cadência e em silêncio a proposta do texto, sem abandonar a emoção necessária para atuação. Características já enumeradas aqui.

Outro ponto forte da formação vocal francesa foi o compromisso com a musicalidade original dos versos e com a ressonância em que o comediante deveria sempre respeitar sua língua. Para tal maestria, a formação tradicional francesa indicava exercícios de respiração e salientava a preocupação com a impostação correta da voz, proporcionando assim características bem específicas na qualidade vocal de seus atores.

Sustentar os inícios e finais de frases, cuidar da articulação, permite ao comediante fazer-se ouvir, mesmo com pouca voz. [...] O comediante deve ter a cortesia de se fazer ouvir até a última fileira da platéia. [...] A escola francesa pede para colocar a voz na máscara e falar o mais possível ao

redor do registro médio – o que dá a todos os alunos uma mesma característica: uma voz harmoniosa bem colocada, facilitando a elocução cuidada, necessária ao repertório clássico. Como a emissão de voz pode ser dificultada pela má respiração, pela contração de certos músculos ou pelo nervosismo generalizado, outros professores voltam deliberadamente ao empirismo: ensinemos ao comediante a descontrair-se e a respirar, sua voz se colocará naturalmente (ASLAN, 1994, p. 9-11).

Podemos perceber esses ideais franceses na formação inglesa e também no início das pesquisas de vários teatrólogos europeus. Desse modo, ao longo de várias décadas, permaneceu-se como diretriz para o trabalho vocal a preocupação com a execução mecânica de exercícios para a impostação e a dicção. Apesar da busca pelo distanciamento do trabalho do ator em relação ao orador, percebemos que os exercícios de Jovet eram pautados ainda nos princípios da declamação e dicção rígida da língua francesa, também podemos observar esses princípios nas aulas do conservatório.

O conservatório proporcionava a seus alunos o contato com obras clássicas e modernas, sobretudo com o predomínio das clássicas e aulas como “dicção, literatura, história da arte, expressão corporal, dança, música, sonorização, radiodifusão, televisão e cinema” (CARVALHO, 1989, p. 145). Foi apenas a partir de uma proposta de alteração, no início da década de setenta do século XX, com o diretor Jacques Rosner, que percebemos uma abertura na organização curricular do conservatório: a formação vanguardista do comediante, fazendo com que na *Comédie Française* o aluno passasse a adquirir mais autonomia nas suas bases interpretativas. Esse princípio de renovação teve como bases teóricas Stanislavski, Meyerhold e Brecht, pois o ator passou a estar no centro de desenvolvimento do curso. Percebemos as propostas de mudanças também no trabalho de voz:

Professor e pesquisador da técnica vocal, Louis-Jacques Rodeleux desenvolve seu curso de dicção no Conservatório em vinte e quatro horas de trabalho distribuídas em oito semanas com seis sessões de trinta minutos por semana. Considerando a descontração como indispensável a qualquer exercício, Rodeleux retoma a respiração do bebê dormindo até o reconhecimento da própria voz de cada aluno, antes de começar os exercícios. Os trabalhos são coletivos, e o diafragma tem papel preponderante nos exercícios em que o movimento corporal tem incidência sobre o comportamento do indivíduo (CARVALHO, 1989, p. 146).

Desse modo podemos descrever um pouco da passagem de L. Jovet e Barrault pelo Brasil afirmando que suas abordagens sobre a arte teatral foram determinantes, principalmente para o trabalho de voz, até porque, como já ilustramos, a França era referência no campo de formação do ator há alguns séculos.

Em 1941 a companhia teatral francesa de Louis Jouvet chega ao Brasil devido à ocupação nazista em terra francesa. Esse momento é muito importante para compreendermos as delimitações vocais até aqui apresentadas e também as estruturas disciplinares dos cursos que surgiram nos anos anteriores e se fortaleceram ao longo do século XX no Brasil. Jouvet descobre uma grande atriz francesa que morava no Brasil, a qual posteriormente passou a agradar muito ao ouvido aguçado dos críticos de nossos diretores nas décadas seguintes, como o próprio Zé Celso já citado aqui neste trabalho: Henriette Morineau (1908-1990). Ela já tinha trabalhado com a *Comédie Française* e foi chamada por Jouvet para apresentar-se na turnê por dois anos, começando pela América do Sul.

Posteriormente Henriette Morineau abriu, em 9 de abril de 1946, a companhia *Os Artistas Unidos* e, apesar de seu sotaque forte, já apresentava um desembaraço com a língua portuguesa e foi ganhadora de vários prêmios como intérprete. Morineau foi considerada por muitos anos grande referência de profissionalismo. *Os Artistas Unidos* apresentou *A Cegonha se diverte*, de André Roussin, direção da própria Morineau, em 1954. Segundo a crítica da época, a montagem do grupo envolveu duas gerações do teatro brasileiro - Morineau e Fernanda Montenegro; Fernanda Montenegro estava ainda iniciando sua carreira. No mesmo ano, em *Jezabel*, de Anouilh, direção também de Morineau, a crítica ressaltou a fascinação de ver no palco uma atriz como Morineau com tamanha força física, vocal e espiritual - o próprio fenômeno teatral.

Outra companhia francesa que passou por duas vezes pelo Brasil foi a de J-L Barrault. Prado (2001) elogiou-a bastante no jornal *O Estado de São Paulo* de 1950, destacando o repertório escolhido pela companhia, bem como o trabalho profissional e permanente de anos de todo elenco. Seus atores formaram-se dentro das bases clássicas do teatro francês e vieram da *Comédie Française*, onde o próprio Barrault também atuou como ator e encenador. Os espetáculos apresentados em São Paulo pela companhia de Barrault foram: *A segunda surpresa do amor*, de Marivaux; *As fraudes de Scapin*, de Molière; *Hamlet*, de Shakespeare e *O julgamento*, de Kafka, adaptado por Gide e pelo próprio Barrault. Marivaux e Molière representavam a tradição da comédia francesa e agradou profundamente a plateia do Teatro Municipal naquele ano. Acerca dessa grande atividade de apreciação estética, Prado (2001, p. 317 – grifo do autor) comenta:

Les fourberies de scapin [...] Molière parece ter desejado voltar mais uma vez à alegria despreocupada e pura da *Commedia dell'arte*. [...] A sua astúcia ingênua [a do personagem principal, Scapin], a sua vitalidade popular, a sua comicidade quase física, são veículo ideais para Barrault, ator cujo mérito não menor foi o de ter chamado a atenção para os valores visuais da representação, inclusive ao dar novamente categoria artística a essa arte semi-esquecida no teatro moderno que é a pantomima. Com *La seconde surprise de l'amour*, estamos cinqüenta anos mais tarde. [...] Marivaux não é muita graça, é o espírito: não é mais o jogo corporal dos atores, é o jogo sutilíssimo das palavras e dos sentimentos.

Na apresentação de *Hamlet*, os comentários de Prado (2001) destacam a valorização plena do texto através da perfeita enunciação das palavras, atitude muito destacada e que agradou muito a crítica, associada também à interpretação do papel dada pelo intérprete e diretor Barrault.

Após essa reflexão acerca da formação do ator francês passemos a outra escola que nos influenciou bastante, cuja formação era italiana. Como já descrevemos, tivemos uma grande participação de diretores italianos no processo de modernização da cena teatral brasileira. Desse modo, buscaremos apresentar algumas bases dessas escolas, principalmente em relação as suas organizações curriculares.

A Academia Nacional de Arte Dramática (ANAD), criada em 1935, teve como idealizador o teórico e escritor Silvia D'Amico (1887-1957) e trazia como eixo a formação de ator e diretor. Entre as disciplinas estavam: educação vocal e corporal com aulas integradas de mímica, dicção e recitação; cenografia com história do traje e cenotécnica; História do Teatro; Interpretação em todos os anos com improvisação, composição da personagem e encenação (CARVALHO, 1989). A partir da década de 1940, Giorgio Strehler, aluno egresso da ANAD, fundou o Piccolo Teatro de Milano, que foi responsável pela renovação do teatro italiano após a Primeira Guerra Mundial e após o fascismo, cujo auge ocorreu no início da década de 1920. Após uma parceria com a *Comédie Française*, em 1976, o Piccolo Teatro de Milano tornou-se um importante centro de estudo, difusão e divulgação do teatro. O diretor Ruggero Jacobbi depois de longos anos no Brasil retornou à Itália e foi dirigir a escola de Piccolo, transformando-se no estrangeiro que mais divulgou a dramaturgia brasileira (MAGALDI, 2001).

Vale ressaltar o valor de uma atriz italiana do final do século XIX e início do século XX: Eleonora Duse (1858-1924). Duse apresentou uma nova forma de representação para sua época mudando os rumos da estética classicista, assim como fez Sarah Bernhardt na França. Ela exercia a arte teatral com uma atuação

verdadeira, com profundidade e verdade cênica. D'Amico e Craig concordavam que seu estilo de representar traduzia tanto a alma do autor como a de sua personalidade. Por isso sua magnitude não estava na técnica, mas na naturalidade e na pureza de seus resultados de atuação, longe de quaisquer afetações típicas das divas da época (BECKER, 2006). Com certeza foi a partir do processo embrionário de Duse na Itália e de Bernhardt na França que o conceito de representação começou a trilhar o rumo da modernidade: a busca de uma linguagem própria, principalmente na relação entre voz e corpo. Podemos notar essa busca nas pesquisas desenvolvidas por Dalcroze, Laban, Copeau, Dullin, Stanislavski e mais tarde por Grotowski. No entanto, era necessário tempo de maturação para apagar os velhos vestígios e se construir novos.

Todas essas manifestações artísticas contribuíram de forma significativa no ideal artístico da cena goianiense entre o período de 1940 e 1970. Todavia antes de passarmos para essa análise temporal é de suma importância reconstruirmos a história do início da profissionalização do ator brasileiro com o surgimento das escolas de arte dramática, pois suas primeiras propostas estavam fundamentadas na formação europeia.

4.2 A profissionalização dos atores brasileiros: o papel das escolas de arte dramática nas décadas de 1940 a 1970

O processo de profissionalização dos atores brasileiros ocorreu de forma lenta e gradual. Como nos afirmou Prado (2009), por muito tempo o teatro no Brasil foi resultado de uma ação transformadora de amadorismo, fato comum na história do teatro mundial.

A primeira escola de teatro no país data ainda do tempo da República e é a mais antiga da América Latina - a *Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro*. Sua fundação ocorreu a partir da lei nº 1 167, de janeiro de 1908, e foi regulamentada pelo decreto-lei nº 832, de 8 de junho de 1911. O idealizador dessa escola foi Coelho Neto (1864-1934), jornalista e também seu primeiro diretor; posteriormente também a dirigiram: Renato Vianna e Luís Peixoto. O primeiro plano de ensino dessa escola apresentava as seguintes disciplinas:

Prosódia, sob a responsabilidade do professor José Oiticica; Arte de Dizer, inicialmente lecionada por Coelho Neto; além de Exercícios, Atitudes e Esgrima; Literatura Dramática e História; Arte de Representar a Psicologia das Paixões e Português; ou seja, um aproveitamento curricular europeu (CARVALHO, 1989, p. 173-174).

Em 1914, após a formatura da primeira turma, a *Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro* foi associada ao Teatro Municipal e reformulou sua organização curricular com a entrada de novos professores. Em 1925 um ator importante para o cenário teatral formou-se lá: João Álvaro de Jesus Quental Ferreira, mais conhecido por Procópio Ferreira. Procópio Ferreira declarou que o curso havia sido muito mais teórico do que prático, ele teria atuado apenas uma vez e seus professores foram: Coelho Neto com Literatura Dramática e História do Teatro, o poeta Alberto de Oliveira com a Arte de Dizer, João Ribeiro com Prosódia e João Barbosa com Arte de Representar.

Carvalho (1989), a partir das ideias do autor e empresário Eduardo Victorino, aponta que as linhas acadêmicas presentes na formação curricular da *Escola Dramática Nacional* eram das escolas francesa e italiana. Ele continua esclarecendo que as obras elaboradas por Victoriano, que discorriam acerca da arte de representar, defendiam formas bem precisas, isolas e correlacionadas por emoções na composição das personagens e nas inflexões da Arte de Dizer. Curiosamente essa colocação o distanciava das traduções realizadas por ele da obra de Diderot, *Paradoxo sobre o comediante*, e inserida em seu texto.

A *Escola Dramática Nacional* teve seu nome alterado para *Escola Dramática Martins Pena* (EDMP). Seu prédio foi tombado como Patrimônio Histórico Nacional, ela sofreu várias reformulações e crises devido a ações políticas e culturais do estado do Rio de Janeiro. Tais atitudes não impediram o crescimento da escola que, em 1984, passou a ofertar cursos profissionalizantes através do reconhecimento do Conselho Estadual de Educação, processo nº 170/84. Naquela época, mais de 300 alunos se inscreveram no primeiro processo de seleção para apenas 45 vagas ofertadas e a organização curricular foi totalmente alterada:

Voltado assim para a capacitação profissional, o curso proporciona, no mínimo de quatro semestres, os instrumentos culturais, teóricos e metodológicos necessários ao exercício profissional do ator. O curso básico, compreendido como formação geral, objetiva proporcionar de modo intensivo as condições prévias indispensáveis à realização das atividades que constituirão os semestres seguintes de formação profissional. As disciplinas são Interpretação, Expressão Corporal, Expressão Vocal (Canto), Expressão Vocal (Voz), História do Teatro e Análise Textual. O período de formação profissional constitui-se das mesmas disciplinas,

alteradas em suas cargas horárias, como as aulas de Interpretação de oito para doze aulas semanais (CARVALHO, 1989, p. 174-175).

A EDMP também ofertava na época cursos de extensão que abordavam dicção e impostação, dramatização, oficina de confecção de máscaras e demais cursos voltados à temática da cultura brasileira. A supervalorização da fala e a pouca importância dada ao corpo foram marcas registradas no início da escola. Tal fato pode ser observado na organização curricular e na formação dos professores que eram, em sua maioria, ligados à Associação Brasileira de Escritores, tais quais Olavo Bilac e Cecília Meireles.

Vale ressaltar que a EDMP, ao longo de seus mais de cem anos, vem contribuindo com o processo de profissionalização de nossos atores, apesar das crises pelas quais sofreu. O jornal da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro publicou, no ano de centenário da escola, uma reportagem retratando esses acontecimentos históricos. Desse modo, o ano de 2006 foi marcado pela demissão da maioria dos professores da escola e associado à falta de infraestrutura do prédio: diante desse quadro, os alunos mobilizaram-se contra o poder público e convocaram a imprensa. Desde 2004 a escola estava sob a coordenação da Fundação Anita Mantuano de Artes do estado do Rio de Janeiro (FUNARJ), mas como a escola estava sucateada e com a manifestação dos alunos houve mudança de coordenação - a escola passou a ser coordenada pela Fundação de Apoio à Escola Técnica (FAETEC). Com essa mudança, a direção passou a receber investimentos a fim de garantir a formação dos alunos. Atualmente a EDMP é nomeada *Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena*.

Após toda essa crise, o *Centro de Memória Luiza Barreto Leite* tem buscado realizar a reconstituição de mais de cem anos dessa escola. Entretanto, segundo o coordenador do centro José Antônio Sepúlveda muitos arquivos não foram encontrados, principalmente os do período da ditadura militar, além disso muitos precisam ser reorganizados. A maioria desses arquivos encontra-se depositada no chão do banheiro, pressupondo que o descuido em relação a esses documentos exigirá anos de recuperação e restauração. Diante de tamanha importância histórica, a escola não possui nenhum livro publicado devido à inviabilidade de contado com o acervo e de seus documentos oficiais. Por isso o *Centro de Memória* está organizando um documentário sobre essa história.

O decreto-lei nº 92, de 26 de dezembro de 1937, deliberando sobre a criação do *Serviço Nacional de Teatro* (SNT), vinculado ao Ministério da Educação e Saúde, foi outro momento importante para a profissionalização dos atores brasileiros. Logo após esse decreto criou-se o Curso Prático de Teatro (CPT) com características de um curso livre que, associado ao SNT, aplicava as seguintes disciplinas: *Arte de Representar, Canto Coral, Dança e Teoria* (CARVALHO, 1989, p. 176). Grandes nomes passaram por essa formação:

Em 1950, Glauce Rocha se inscreve como aluna do CPT em Interpretação, assim como se inscreveram, por essa época, como alunos-ouvintes ou não, Cacilda Becker, Luís de Lima, Fernando Torres, Augusto Boal, Beatriz Segall, entre outros, que se organizam em torno do Centro Acadêmico Itália Fausta, reivindicando direitos de profissionalização (CARVALHO, 1989, p. 177).

O SNT teve um papel importante também na produção literária teatral da época com o objetivo de imprimir pequenos manuais que abordassem a técnica e a teoria da arte teatral para uma maior acessibilidade dos alunos dos diversos cursos amadores e profissionais que se difundiam pelo país. Os primeiros manuais da coleção *Cartilhas de Teatro* foram: *História do Espetáculo*, de Hermilo Borba e o *Manual de Voz e Dicção*, lançado no ano de 1973, pela fonoaudióloga Lilia Nunes. Outros manuais estavam previstos para serem lançados: *Manual de Administração Teatral*, por Moema Renard; *Manual de Improvisação*, por Maria Clara Machado; *Manual de Iluminação*, por Pernambuco de Oliveira e *Manual de Direção*, por Francisco Fernandes.

Lilia Nunes (1973) apresenta o *Manual de Voz e Dicção* expondo suas bases teóricas e os artistas que as representam. Vale destacar que todos os fundamentos que embasam a obra são de nosso conhecimento, uma vez que a autora valoriza o trabalho de Sarah Bernhardt e de Eleonora Duse:

Sarah Bernhardt e Mounet Sully formavam uma dupla sensacional: ela, cognominada a “Voz de Ouro”, seduzia pela voz e pela arte: “Recita como o rouxinol canta, como o vento suspira, como a água murmura...” dele, diziam que fisicamente era famoso como um deus; porém mais ainda era a sua voz sonora, profunda, ricamente timbrada e admiravelmente colocada, que fazia com que um frêmito percorresse o público logo às primeiras palavras. Na Itália, Eleonora Duse foi celebrada por D’Annunzio como a maior atriz de todos os tempos pelo seu talento e pela magia de sua voz (NUNES, 1973, p. 2 – grifo do autor).

A autora defende a importância da educação vocal e do estudo da dicção. Um dos livros indicados como fundamentais para atingir esses objetivos é o livro de J.-L. Barrault, *Réflexions sur le Théâtre*, em que o autor compara a voz do ator a de uma

orquestra: “o ator nas suas mudanças de voz faz vibrar alternadamente seus instrumentos de corda, suas madeiras, seus metais, e mesmo sua percussão. É por meio dessas mudanças que a vida aparece, o ator manifesta a sua presença” (NUNES, 1973, p. 3). Com isso os atores trabalham a parte primordial de sua arte - a voz e a dicção - pois, para a autora, não basta falar o melhor texto, o mais belo, se isso não for feito de forma precisa, da melhor forma possível e com uma voz que emita qualidade e clareza. Somente através desses recursos e de um registro enquadrado é que o ator conseguirá emocionar e entusiasmar o espectador.

Outro ponto apresentado pela fonoaudióloga foi a importância da capacidade respiratória. Ela cita as palavras de Hipócrates (640 a.C.) quando afirma que a beleza da fala do homem está na qualidade de ar proporcionada para o seu corpo. O manual foi estruturado primeiramente com o intuito de elencar aspectos fisiológicos e anatômicos do aparelho fonador e, posteriormente, dedicou-se a apresentar exercícios que trabalhem a impostação da voz e a dicção. Vários exercícios são propostos, inclusive que abordam a ressonância: exercícios respiratórios (1. clavicular, 2. costal, 3. abdominal e 4. costal-diafragmática), cavidades de ressonância (bucal, nasal e buco-nasal), exercícios de articulação e pronúncia, qualidades da extensão vocal, importância do relaxamento, reconhecimento dos sotaques e suas bases fonéticas (italiano, espanhol, francês e inglês) e, por fim, reconhecimento dos recursos das inflexões, das pausas e das pontuações.

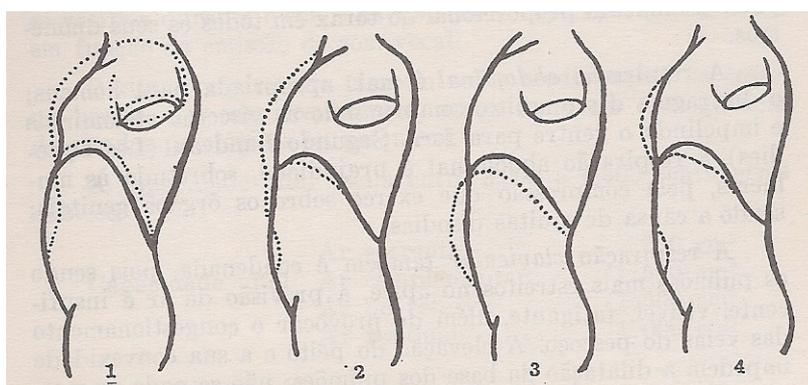


Figura XIII: Proposta respiratória apresentada pelo *Manual de Dicção*⁶².

⁶² NUNES, Lília. *Cartilhas de Teatro II: Manual de voz e dicção*. Rio de Janeiro: SNT, 1973, p. 10.

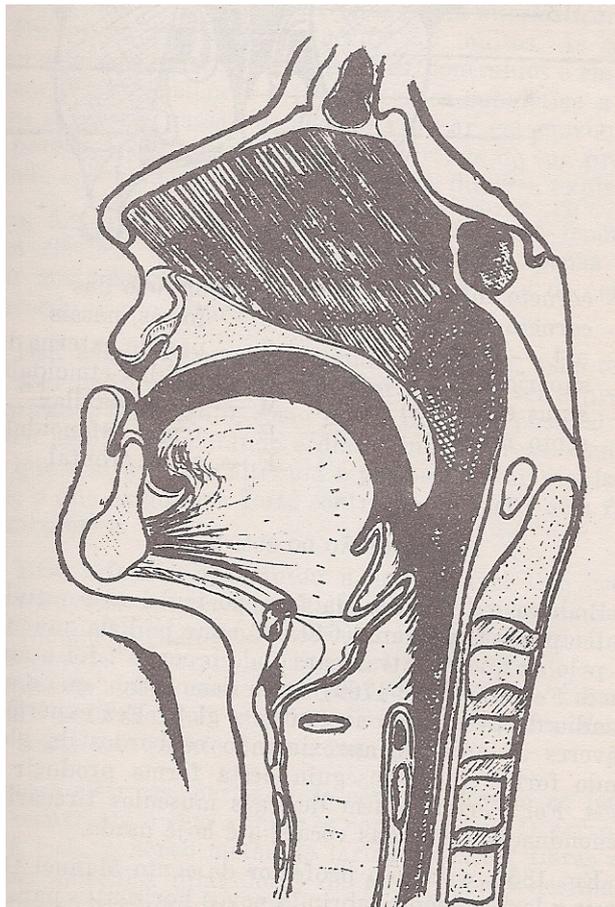


Figura XIV: Cavidades de ressonância⁶³.

Ao término do manual, Nunes (1973) apresenta as *Normas para a língua falada no teatro*⁶⁴ aprovada pelo *Primeiro Congresso Brasileiro de Língua falada no Teatro*, realizado de 5 a 12 de setembro de 1956, na cidade de Salvador. Essas normas tinham o objetivo de resguardar a expressão teatral e universalizar as

realizações fônicas, as variações afetivas e as variantes individuais [...]; na interpretação de personagens de nítida cor local, devem os atores pronunciar com a devida adequação regional e social; [...] a caracterização da pronúncia normal de cada vocabulário ortoépico da língua portuguesa segundo a pronúncia brasileira (NUNES, 1973, p. 165).

Esse manual foi uma forma de determinar a expressão da palavra e de se dizer o texto de norte ao sul do país e, principalmente, de tentar equalizar a encenação e o trabalho do ator com a estética europeia. Na verdade, a maioria das escolas seguia essa lógica de aproximação estética, de formação e preparação de nossos atores tendo como meio suas organizações curriculares. Podemos perceber esse desejo na oferta da disciplina de francês em muitas escolas desse período.

⁶³ NUNES, Lília. *Cartilhas de Teatro II: Manual de voz e dicção*. Rio de Janeiro: SNT, 1973, p. 27.

⁶⁴ Essas normas se encontram anexas.

A escola vinculada ao Teatro Anchieta foi outro grande nome responsável pela consolidação da formação dos artistas brasileiros. Durante os anos de 1924 a 1950, a escola funcionou sob a orientação do professor Renato Vianna tendo como eixo as experimentações e teorias mais aplicadas na Europa. Essa visão moderna e dinâmica levou ao surgimento mais tarde do grupo *Os Comediantes*. A reformulação acadêmica proposta por essa escola estava direcionada pelas pesquisas de nomes como Stanislavski e Artaud.

Outra escola que foi importante nas primeiras décadas do século passado e tem atuação nos dias de hoje é a Escola de Arte Dramática (EAD) em São Paulo. Sua organização curricular trazia como proposta, no ano de sua fundação, em 1948: História do teatro, com o professor Décio de Almeida Prado; Mímica e ginástica rítmica, com a professora Chinita Ullmann; Dicção e imitação vocal, com a professora Vera Janacopolos; Drama e comédia com os professores Alfredo Mesquita e Cacilda Becker e Francês com o professor Luis Contier. Carvalho (1989) assegura que foi após a passagem de L. Jovet pelo Brasil que reformulações foram propostas e observadas, e a primeira providência foi a fundação do Grupo de Teatro Experimental (GTE). Apesar da curta duração, o GTE projetou novos autores nacionais, encenou textos vanguardistas e levou Zampari a criar o TBC. No mesmo ano, o professor Alfredo Mesquita - um dos fundadores do GTE - fundou a EAD.

Ao completar dez anos, a EAD foi reconhecida por Antonio Candido, conjuntamente com o Zampari no *TBC* e o Ziembinski com *Os Comediantes*, como responsáveis pela renovação teatral brasileira. Todavia Sábado Magaldi (2001) contestou que uma escola como a EAD que não era nem de nível médio nem superior formava profissionais com um ensino extremamente profundo, acima de um nível superior. Esse reconhecimento veio no ano de 1960, quando a EAD foi associada à Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo (ECA-USP), e Alfredo Mesquita, ainda seu diretor, sentiu-se realizado e com o prazer de dever cumprido em relação à missão a que a escola se propôs: “aplicação de um teatro-cultura em seus dois sentidos: como divulgação e expressão cultural” (CARVALHO, 1989, p. 181).

O eixo curricular da EAD era baseando numa filosofia apoiada na cultura, na ética e na disciplina. A partir desse tripé, a escola ofertava cursos de Interpretação, Cenografia, Dramaturgia e Crítica Teatral. Vários professores reconhecidos e importantes no cenário nacional passaram pela EAD: Jacó Guinsburg (Crítica

teatral); Magdalena Lébeis, Alice Pincherle, Maria José de Carvalho e Mylene Pacheco (Dicção); Roggero Jacobbi, Gianni Ratto e outros (Drama e Comédia); Milton Baccarelli e Yvette Barre (Francês); Roberto Freire (Psicologia do Ator) e tantas outras disciplinas e professores, inclusive convidados como Ziembinski e Adolfo Celli (CARVALHO, 1989). Em 1968 a EAD passou a ser Instituto anexo ao ECA/USP, de nível profissionalizante e formou diversas turmas até o final da década de setenta.

No início da década de 1950, no Brasil, diversos outros cursos de formação traziam como disciplina de Expressão vocal: dicção, impostação e canto separadamente. Para exemplificar, podemos citar o *Teatro Duse*⁶⁵, fundado no Rio de Janeiro, inspirado nas viagens a Europa de seu diretor, Paschoal Carlos Magno, que tinha como professora de Dicção a atriz Ester Leão; a *Fundação Brasileira de Teatro* do Rio de Janeiro, que tinha como propagadora do trabalho vocal a atriz Dulcina de Moraes, além de Henriette Morineau, Adolfo Celli, Maria Clara Machado dentre outros; a *Escola de Teatro da Universidade da Bahia*, criada em 1955, que teve como professores: Eugenio Kusnet, Gianni Ratto, Sérgio Cardoso, Alberto D'Aversa e outros. Demais escolas foram abertas pelo país sob a forte influência das estéticas estrangeiras: Rio Grande do Sul, Recife, Porto Alegre, Minas Gerais, Pará etc.

Todo esse movimento de profissionalização atingiu seu auge na conquista que a classe obteve em plena ditadura militar no governo do Ernesto Geisel com a criação da lei nº 6533, de 1978, que regulariza a profissão dos artistas cênicos e técnicos de espetáculo. Essa é a lei que vigora até hoje.

Desse modo, faz-se notório nos cursos de formação teatral a separação entre voz falada e canto, além da presença de um treinamento marcado pela impostação e dicção. Tal separação é resultado da influência francesa que apresentava ainda uma forte presença do papel do declamador e dos exercícios mecânicos de dicção que percorreram todo o final do século XIX e parte do início do século XX. Nesse período, a récita imperava. A partir dessa análise e descrição do processo de formação e profissionalização do ator brasileiro, podemos afunilar a realidade do grande centro do Brasil para o interior do país, mais especificamente para a capital

⁶⁵ Homenagem a grande atriz italiana Eleonora Duse que tinha características na sua atuação do Teatro Laboratório, de Grotowski, com cursos de teatro e com função de ser escolar. O objetivo dos cursos de formação do *Teatro Duse* era ensinar as necessidades técnicas da arte teatral (CARVALHO, 1989).

do estado de Goiás - Goiânia - e tentar responder as perguntas levantadas no início desta pesquisa.



Figura XV: Henriette Morineau e Jardel Filho em *Jezabel*, de Jean Anouilh. Direção de Morineau, produção dos Artistas Unidos⁶⁶.

⁶⁶ PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno: crítica teatral de 1947-1955*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 218.

5 MEMÓRIA DA CENA GOIANIENSE: UMA PERSPECTIVA VOCAL

Este capítulo pretende refletir acerca da prática artística dos pioneiros da produção teatral do estado de Goiás, mais especificamente na cena da capital Goiânia, e promover uma análise das influências que aqui chegaram do eixo Rio-São Paulo, bem como do teatro europeu e norte-americano, principalmente de seus produtores culturais. A reflexão proposta se inicia na década de 1940 com a atuação da denominada primeira geração do teatro goianiense e termina com os primeiros anos da segunda geração - final da década de 1970 (ZORZETTI, 2009). É importante ressaltarmos que já existia o início de atividade cultural no estado antes desse período, mas didaticamente e por questões expressivas do cenário goianiense escolhemos esse recorte histórico.

Para recontarmos essa histórica e reconstituirmos a trajetória do teatro goianiense, utilizaremos as memórias do teatrólogo Hugo Zorzetti (2005; 2007; 2011), do jornalista Rodrigo Alves (2009), do pesquisador e ator Nilton José Rodrigues (1978), do maestro Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (1973; 2002), da musicista Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça (2006), além das memórias de vários entrevistados que são testemunhas diretas desse passado que vamos reviver e agentes do futuro que se prospera no cenário cultural goianiense.

O mosaico de vozes que iremos compor neste capítulo é dos diretores teatrais que atuaram de forma direta na perspectiva de tornar o estado de Goiás um polo produtor de artistas e de militantes teatrais. A primeira voz é de nosso desbravador *Otavinho Arantes*, que atuou entre as décadas de quarenta a noventa, mas focaremos até a década de setenta - auge de suas ações políticas. A segunda voz pertence ao mineiro *João Bennio*, que chega a Goiânia por volta de 1955 e aqui permanece até sua morte, ocorrida na década de 1980. A terceira voz pertence a nossa única diretora teatral, nesse período, *Cici Pinheiro*, que polemizou e transformou a cena artística entre as décadas de sessenta e oitenta, mas sua participação nesse mosaico também se dá através da sua brilhante e destacada atitude como atriz. Nota-se ainda que por alguns anos Cici Pinheiro deixa nosso estado para atuar no eixo Rio-São Paulo. Sua atividade, portanto, entre o recorte temporal a que nos propomos analisar acaba pouco reduzida, embora fundamental. E nossa última voz, não menos importante apesar de sua atuação ser mais dedicada à música popular brasileira, é a da professora e musicista *Belkiss Spenzieri*; suas

ações nos esclarecem muito sobre a estreita relação entre música e teatro. Além disso a professora Belkiss foi responsável por projetar e ampliar as perspectivas da profissionalização e da formação de nossos atores no cenário do teatro brasileiro.

Para finalizarmos esse mosaico, abordaremos alguns fatos políticos que levaram nossos personagens a atuarem na denominada segunda geração, principalmente até a década de 1970. Essa geração esteve imbuída do desejo de liberdade, de romper com a repressão. Por isso foi responsável por mostrar a verve política existente no estado. Ela ainda se destacou pela atuação de grupos e diretórios acadêmicos justificados pela própria situação política do país. Vale ressaltar que alguns dos grupos atuantes nessa geração permanecem ativos atualmente e preservam as características de um teatro engajado ou muitas vezes popular.

Essas duas gerações apresentam abordagens diferentes do fazer teatral. A primeira geração foi impulsionada pela vocação profissional, pelo talento e pelo amadorismo. Tais características não estão longe do movimento modernista do início do século XX, já exposto aqui, o qual acomodou seus ideais tardiamente na arte teatral, mas ao fazer essa acomodação promoveu uma revolução estética e essa foi gerada no levante de atores amadores e diretores estrangeiros destemidos. Em Goiás isso não foi diferente. A segunda geração foi marcada pela resistência e pelos ideais revolucionários do teatro político alemão com uma ressalva: falar de profissão para esses grupos não era algo que os agradava. No entanto esta pesquisa se limitará apenas às ações de alguns grêmios e centros acadêmicos que dialogaram com nossos personagens.

Zorzetti (*apud* ALVES, 2009) aponta que o teatro goiano já passou por uma terceira geração - a da profissionalização - período em que se iniciam os cursos de formação básica em interpretação e que é coroado com a criação do primeiro curso de bacharelado e licenciatura em Artes Cênicas na UFG. A musicista Glacy Antunes (2012), que foi diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG e encabeçou a criação do curso de bacharelado em Artes Cênicas junto com o teatrólogo Zorzetti no ano de 2000, chama atenção para o conceito de profissionalização. Para a musicista esse termo desse ser usado com cuidado, já que os pioneiros da cena teatral goianiense também buscaram conquistar e solidificar uma profissão no campo teatral. Todavia as discussões dessa nova geração já percorrem os últimos trilhos do século XX. Zorzetti afirma também que após o curso da UFG, que

completou no ano de 2011 onze anos de existência, já podemos falar de uma quarta geração atuante até o presente. Por isso não trataremos da discussão promovida por Zorzetti (apud 2009) neste trabalho.

O desafio desta pesquisa é que só temos um livro publicado a respeito dessa fase do teatro em Goiás: *Memória do Teatro Goiano*, de Hugo Zorzetti⁶⁷. Contudo o enfoque do livro é retratar as histórias que não estão nos palcos, ou seja, a pretensão da obra é discorrer sobre a luta desses teatrólogos para avançar nas produções do estado. O que torna esta pesquisa uma ação ainda mais desbravadora, pois seu objetivo é investigar a formação dos atores desse período, suas práticas e técnicas, afunilando para o trabalho vocal. Outro desafio, apontado inclusive por Zorzetti (2005) na apresentação de seu livro, é que este trabalho busca apreender as histórias que estão perdidas. Para o teatrólogo, a história do teatro em Goiás está se perdendo nas personagens que deixaram nosso cenário, sejam por adentrarem por outros territórios em nosso país, sejam por terem sido caladas e conseqüentemente suas memórias terem sido apagadas. O que vocês presenciaram é um trabalho de garimpagem, tentativa de buscar nas escavações do que foi narrado por Zorzetti (apud ALVES, 2009) e contado pelos professores e escritores da atualidade - entrevistados para esta pesquisa - o princípio da formação, da profissionalização e estruturação do teatro goianiense.

Desse modo, esta pesquisa não pretende esgotar tal assunto, pelo contrário: tem por desejo impulsionar que mais vozes que contribuíram com esse processo, dispersas pelo país, possam emergir e nos auxiliar na reconstituição desse passado tão importante para nos conscientizarmos do presente e projetarmos um futuro de esperanças promissoras no campo artístico de Goiânia. Para tanto, faz-se necessário que as personagens que nos deixaram adquiram voz através de familiares, amigos ou parentes distantes que tenham testemunhado suas trajetórias, pois cada foto, imagem, recorte de jornal ou relato pessoal são documentos da história e precisam, como tais, ocupar lugares de memória.

Esse 'processo arqueológico', por nós assim nomeado, demonstra a efemeridade da cena goianiense, mas demonstra também que a busca por evidências significativas nos conduziu a territórios reveladores de vestígios do

⁶⁷ Hugo Eustáquio de Macedo Zorzetti foi diretor, autor, ator e grande pesquisador da história do teatro em Goiás. Foi ainda fundador do Grupo Teatro Exercício com mais de 40 anos de existência e criador do curso de Artes Cênicas da UFG e do curso técnico em teatro do Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França (CEPABF) também em Goiânia.

cenário artístico goianiense na contemporaneidade. Tais descobertas nos apresentam o vasto campo a ser desvendado e investigado na cena goiana, pois o interior do estado ainda guarda lembranças da classe artística que não vieram à luz. Buscar tais vestígios é com certeza a função da pesquisa e o papel do historiador. Como a razão que impulsiona esta pesquisa é o valor da memória, faz-se necessário relatarmos um pouco a situação política e cultural do período entre 1940 e 1970 no estado de Goiás, a qual nos auxiliará a contextualizar o quadro sócio-histórico da capital.

Goiânia sempre esteve no agrado dos produtores culturais do Brasil, considerada por eles um grande porto, um espaço a ser conquistado e um público ávido por oportunidades. Percebemos tal receptividade acerca do cenário artístico goiano através do fluxo de espetáculos do eixo Rio-São Paulo que a capital acolheu nas primeiras décadas do século passado. Atualmente esses espetáculos se acentuaram, e Goiânia tornou-se passagem quase que obrigatória às companhias que entram em temporada no cenário nacional. Essa nova perspectiva é resultado também das renovações no campo das políticas públicas de cultura, que apesar de a responsabilidade estatal ter sido direcionada ao empresariado, as formas de incentivo e fomento têm aumentado e buscado democratização. A reestruturação moderna do mecenato tem redistribuído as funções e dinamizado as ações dos profissionais na área teatral, além de ampliado também as conquistas para o cinema, a música, as artes plásticas e a dança. Nesse aspecto, o ator deixa de ser o seu próprio empresário e produtor.

É claro que ainda percebemos o acúmulo de função dos atores nas companhias ou trabalhos solos, mas a contemporaneidade ampliou o campo profissional das artes cênicas e, em uma produção, o elenco cuida do processo de composição das personagens, o encenador da composição geral do espetáculo, já o produtor determina o financiamento e a agenda de apresentações.

Essa realidade era distante para os atores, diretores e produtores ao longo da formação da história do teatro brasileiro, tais como: João Caetano, Procópio Ferreira e Paschoal Carlos Magno. Era natural, antes da consolidação do processo de modernização do teatro brasileiro, o primeiro ator da companhia ser o empresário e também responsável pelas decisões de produção. Para o estado de Goiás isso permaneceu mesmo a partir da década de quarenta. Otavinho, Bennio, Cici e Belkiss tinham por obrigação e condições políticas transitarem no poder público em

busca do incentivo do estado, como também arregimentar elencos, conceber espetáculos e garantir a casa lotada com presença de público. “A primeira geração ainda viveu sob a benesse do Estado. Gente como o Otavinho Arantes e João Bennio usufruiu dessa condição” (ZORZETTI *apud* ALVES, 2009, p. 7). Essa conquista se deve a horas de ensaio trocadas por salas de espera em busca de respostas dos governadores, pois só assim tornaria um pouco mais viável a produção ou, muitas vezes, garantiria o espaço de apresentação e os custos de cenário, figurino e cartazes ficariam a cargo do bolso dos grupos.

Tudo isso se explica na jovialidade da cidade de Goiânia. Enquanto o país já se organizava profissionalmente e lutava pela nacionalização do teatro brasileiro, Goiás ainda precisava estruturar sua nova capital. A historiadora Eliana Manso Pereira (PEREIRA *apud* BOTELHO, 2002) explica que o Estado Novo possibilitou o movimento de integração do estado de Goiás ao Estado Nacional Brasileiro na tentativa de superar o atraso no interior do país. Para tentar desconstruir a ideia de atraso, os intelectuais goianos posicionaram-se ancorados na política de interiorização do governo Vargas e foi necessária também uma mudança nas rédeas do poder local.

Pereira (PEREIRA *apud* BOTELHO, 2002) aprofunda essa discussão levantando as bases que nortearam a referência regionalista ao longo da história. Para a autora, tal referência regionalista está relacionada ao produto de uma cultura específica e não é delimitada pelo espaço e sim pelo tempo, assim sendo ela não pertence apenas à geografia, mas aos percursos da história. É possível ir além, a partir das ideias da autora o regionalismo não pertence aos limites territoriais geográficos, mas às fronteiras simbólicas que constituem o estado de pertencimento de um grupo e, desse modo, sua identidade interiorana foi produto do campo das representações simbólicas de uma nação e de um povo. Esta é sim uma das identidades do goiano, a identidade do sertão, a identidade do interior, mas isso não caracteriza essa identidade como negativa, menos evolucionista ou atrasada. A temporalidade também se torna transitória, instável e relativa na constituição do ‘ser’ social de uma região.

A constituição da memória do teatro goiano, nesse contexto, permeará a constituição identitária de região. Goiânia é planejada para atender aos ideais políticos advindos da ditadura Vargas, implantada na Revolução de 1930, que perdurou até 1945. Pedro Ludovico, governador na época, assegurou no desejo de

progresso e desenvolvimento da era Vargas o início de um processo de modernização do estado. O primeiro passo proposto pelo governador foi a transferência da capital da cidade de Goiás Velho para a recém-criada e planejada para esse fim Goiânia.

A pedra fundamental da nova capital dada de 24 de outubro de 1933. O ano de 1944, segundo aniversário de Goiânia, é o ponto da história que nos liga ao nosso primeiro personagem que já começava a trilhar caminhos junto a promissora cidade, numa incansável batalha teatral. Otavinho Arantes atou na peça que iniciou as solenidades de batismo da cidade de Goiânia. A peça apresentada foi *Goiânia*, de Vasco dos Reis, com o Grupo Teatral Pedro Ludovico, no dia 4 de julho de 1944. Com o nascimento de Goiânia, nasce também o sonho de um desbravador, um idealizador e apaixonado pelo teatro. Todavia seus ideais eram contrários à época. Otavinho acreditava que os artistas deviam se preocupar e se envolver apenas com a arte, que a política cabia aos políticos (ZORZETTI, 2005). Contraditoriamente a essa defesa, suas ações foram totalmente políticas para a realização do sonho de construir um teatro para as suas produções.

A década de cinquenta foi marcada pela ação determinante dos artistas e intelectuais. Nessa década, tivemos grandes produções literárias e nascia também um estado bairrista pela busca de uma identidade regional dentro do movimento de identidade nacional que acompanhava o teatro brasileiro. Em Goiás podemos dizer que há 'o artista goiano', a 'literatura goiana', a 'música goiana' e a 'pintura goiana', e uma preocupação formal e estética com tudo isso (JORGE, 2012 e ZORZETTI, 2005). Cria-se o Departamento de Cultura em 1959, durante o governo de José Feliciano, e é nesse contexto que chega a Goiânia nosso segundo personagem - João Bennio.

A década de sessenta foi marcada pelo processo de organização e estruturação dos movimentos estudantis decorrentes de uma militância esquerdista. As discussões ideológicas marcavam os principais encontros dos intelectuais e artistas da época. As casas de espetáculos ficavam lotadas de estudantes estimulados por discutir as questões políticas e a função dos bens culturais para a formação de artistas engajados e determinados a se oporem aos sistemas políticos de cultura. O centro de difusão de tais discussões ideológicas era o Liceu de Goiânia e através de seus Grêmios Estudantis e Centros Acadêmicos a União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (UBES) e a União Nacional dos Estudantes (UNE) atuavam de forma ativa a ponto de fazer de Goiânia uma das capitais mais

politizadas do país (ZORZETTI, 2005 e JORGE, 2012). Esse cenário permanece durante toda a década de sessenta perdendo fôlego no ano de 1964 com o Golpe Militar, em que a UBES, a UNE, os grêmios e os centros acadêmicos foram fechados, os estudantes passaram a ser vigiados e os artistas censurados. Assim o estado de terror foi instalado em todo o país.

E foi nesse cenário, entre 1950 e 1970, que atuam de forma destacada não somente no cenário goiano, mas também no cenário nacional e mundial, respectivamente Cici Pinheiro e Belkiss Spenzieri. Os nossos personagens contribuem para uma projeção tanto da recém-inaugurada capital Goiânia quanto do movimento teatral e musical do estado. Nessa perspectiva, podemos compor o nosso mosaico de vozes.

5.1 Otavinho Arantes: entre a técnica e a tradição

Costumam me chamar de pioneiro. Eu não sou um pioneiro. Eu não acho que eu sou pioneiro. Acho que fui muito persistente. Se vocês querem saber, todo minuto meu é trabalhando pelo teatro.
(Otavinho Arantes)

Otávio Zaldivar Arantes, nascido no município de Trindade, Goiás, em 12 de janeiro de 1922, falece em 10 de julho de 1991, em Brasília, vítima de atropelamento. Naquele dia ele buscava apoio do governo federal para finalizar as obras de seu teatro. Ele foi membro e criador da Agremiação Goiana de Teatro (AGT) e fundou o Teatro Inacabado em 1963. Já que o Otavinho não gostava de ser denominado como pioneiro, partiremos da premissa de que ele era um persistente, como ele mesmo o definiu e acrescentaremos a ele também a premissa de idealizador. Otavinho com certeza era obstinado pelo teatro, um sonhador e um guerreiro por melhores oportunidades políticas para a arte teatral. Essas são as qualidades atribuídas por todos que o conheceram dentro ou fora dos palcos. Sua fama também era de um grande questionador já que não aceitava 'não' como resposta e foi considerado pelo movimento estudantil do Liceu de Goiânia um reacionário.

Otavinho começa sua atividade artística como ator ainda em sua cidade natal - Trindade - durante o curso primário com o padre Pelágio Sauter, quando era coroinha. Participou de peças dominicais como: *Branca de Neve e os sete anões*, *Joãozinho*, *Margaridinha* e *Sonho*. Logo depois decide estudar no Liceu de Goiânia e se oferece para participar do segundo aniversário da capital como ator. Vasco dos Reis solicitou-lhe que lesse o texto, mas Otavinho era um menino muito tímido, nervoso e meio atrapalhado. Ao final da leitura, o diretor Vasco fez-lhe algumas inflexões, desenhou alguns gestos e pediu que ele os copiasse, tendo sido assim a estreia de nosso batalhador na nova capital. A peça retratava os poucos anos da vida goianiense estruturada em esquetes e utilizava recursos musicais e muita dança. Era um hino a Goiânia.

Dois anos depois, em 1946, Otavinho, a partir de sua participação em diversos trabalhos e estímulo à criação de vários grupos, criou ainda como aluno dentro dos muros do Liceu a Agremiação Goiânia de Teatro (AGT). Mas as dificuldades estavam começando e por isso Otavinho decide desenvolver mais atividades como diretor do que como ator. As decepções com a política estatal e a sua determinação em fazer com que o mecenato estatal abrisse as portas para a produção local foram relevantes para o então diretor da AGT reduzir suas atividades de ator.

Com esse propósito, em 1960, Otavinho dividia suas atividades de artista com as funções burocráticas de serviço público, o qual era chefe de departamento no Instituto Nacional do Seguro Social (INSS). Infelizmente suas atividades no palco só eram possíveis em função do subsídio gerado pelo emprego público. Na realidade o que lhe restava era sempre enormes prejuízos. Por isso Otávio ficava bastante decepcionado com a inércia das políticas públicas estatais e começou a ser presença cativa nas salas de espera dos mecenas do estado de Goiás com uma ansiedade desconcertante e impulsionada por apenas um objetivo: construir seu teatro.

Nosso persistente personagem não apenas cansava de ecoar para todos os cantos sua insatisfação com os silêncios de muitos políticos em relação ao teatro, mas também procurava nos jornais da época cada centavo investido no esporte, nas artes plásticas e na literatura principalmente. Zorzetti (2005, p. 28-29) descreve um de seus desabafos:

Artista de teatro em Goiás não é artista. Acho que não. Em Goiás, todo mundo é artista. Alguém passa um pincel com tinta numa tela é artista. Ninguém sabe o que está querendo dizer, mas é um artista. Gente que escreve aquele mundo de livro patrocinado pelo governador, que ninguém compra e ninguém lê, é artista. Um timinho de futebol de periferia arruma com as autoridades, camisa, chuteira, campo pra treinar e condução pra ir jogar noutros estados. A gente que faz teatro pode morrer tentando chamar a atenção de alguém, mas ninguém liga a mínima para nós. Isso me deixa triste... Que tipo de artista somos nós, hein?

Esse era Otavinho: nunca dispensava uma boa oportunidade de argumentar seus ideais teatrais e fazer prevalecer seu pensamento sobre a sociedade artística e o comportamento da época nas apresentações. Em uma edição do jornal *O Popular*, de 12 de abril de 1960, desfilou sua análise acerca da peça encenada no Teatro do Liceu e não faltou verbo para provocar os intelectuais que não se fizeram presentes. Ironicamente discorreu sobre a lástima que era tal atitude. Sua sinceridade violenta, como nos declara Zorzetti (2005), acarretou-lhe muitos dissabores, contrariedades e conseqüentemente acabou sendo mau visto por muitos. Muitos desses dissabores eram com os políticos que criavam obstáculos para suas produções, justamente por razão de sua honestidade acelerada e incontrolável.

O escritor Miguel Jorge (2012)⁶⁸ declara que Otavinho era uma pessoa muito forte e disciplinada porque se assim não fosse, com toda seriedade e dedicação, não conseguiria finalizar suas produções. Por isso Otavinho também conduzia seu trabalho como diretor, da mesma forma como um grande guerreiro, apresentando muitas contradições em suas atitudes. Otavinho sempre correu pelos bastidores das salas públicas em busca de ser visto por alguém e receber o incentivo que ele acreditava que não só merecia, mas principalmente era devido à classe teatral. Entretanto, ao mesmo tempo em que se amparava em ações políticas, afirmava que a arte era uma atividade apolítica:

Não gosto de política. Pra mim a política sempre atrapalhou o teatro. Onde entrou política eu sempre fui prejudicado. Meu teatro é político, pois tudo é político, mas forçar a barra, pegar na ferramenta pra fazer teatro político eu nunca fiz e nunca vou fazer. Fale quem quiser falar (ARANTES *apud* ZORZETTI, 2005, p. 32)

Tal atitude diante da realidade da década de sessenta em Goiás fez com que Otavinho se mantivesse apartado dos círculos dos intelectuais, das articulações e transações da área política que essa organização ideológica conseguia promover.

⁶⁸ Miguel Jorge é escritor, romancista, roteirista e ator. Nasceu na cidade de Campo Grande. É formado em Farmácia e Bioquímica pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Direito e Letras Vernáculas pela Universidade Católica de Goiás (UCG). Foi fundador do Grupo de Escritores Novos (GEN) em Goiânia.

Jorge (2012, p. 3-4) nos descreve a importância do Grupo de Escritores Novos (GEN) nesse contexto da cena goianiense.

O Grupo de Escritores Novos discutia muito, porque dentro do grupo e fora do grupo onde pessoas que frequentavam o grupo como o Carlos Fernando e o Heleno [Godoy], [...] o Ciro [Muniz] e eu. Nós buscávamos de São Paulo, mandávamos buscar os livros de São Paulo. De São Paulo chegava tudo que era novidade né, tanto da literatura como especificamente do teatro. Então a gente tava por dentro disso tudo, a gente discutia, tinha as reuniões, tinha os debates. Enfim, mas eu acho que lá dentro do grupo do Otavinho era mais uma coisa nossa, regional e da Cici também, e claro que não era restrito a Goiás.

Zorzetti (2005) também reconhece o destaque dos escritores e a imaturidade ainda do teatro goiano e com ela as agruras de Otavinho com a maioria dos estudantes do Liceu, com os atores amadores e parte da intelectualidade goiana, que muitas vezes o condenava, mas conseguia, por vezes, reconhecer sua luta desbravadora pela cena goiana. Essa trégua durava pouco, apesar de a AGT ter nascido dos corredores acalorados do Liceu, seu espaço limitava-se a cada ano e isso colocava Otavinho novamente diante de conflitos políticos. A inviabilidade dos ensaios da agremiação fez com que Otavinho se concentrasse ainda mais na corrida por transformar seu grande sonho em realidade. A criação de seu teatro começou a ganhar reforço.

Foi então que, numa decisão indignada, tomada como irreverência e protesto pelas dificuldades que enfrentavam, o diretor e sua *troupe* ocuparam a fonte luminosa que havia na frente do Museu, na Praça Cívica. Fizeram dali um espaço para reuniões e ensaios, aproveitando a curiosidade dos passantes para fazerem deles a platéia de suas queixas sobre a falta de arejamento para sua arte. Foi nesse momento que entrou na vida de Otavinho um personagem que mudaria o rumo da sua história, como mudou para melhor o rumo da história de muita gente em Goiás, principalmente a dos artistas sem teto e das agremiações estudantis sem sede: o professor Zoroastro Artiaga, então diretor do Museu que mais tarde levaria o seu nome (ZORZETTI, 2005, p. 38).

Nesse contexto, a primeira atitude do professor Artiaga foi conseguir um espaço para o grupo de Otavinho ensaiar, mas essa disponibilidade não perdurou por muito tempo. O segundo espaço disponibilizado pelo professor foi uma sala nas dependências do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG), em que o grupo também teve que dividir espaço com mais um grêmio estudantil.

O único espaço de apresentação da cidade, além dos pequenos teatros existentes nos colégios politizados da capital, mas que abrigavam em sua maioria as próprias produções estudantis, era o do Cine Teatro Goiânia. Todavia o cine tinha um grande problema: sua administração. Por muitas vezes, Zorzetti (2005) relata

que vários espetáculos eram agendados na mesma noite. Com isso podemos imaginar as brigas travadas de Otavinho em tais situações. Cansado de brigar e administrar problemas a cada apresentação, Otavinho começou um trabalho de formiguinha, e para a construção do seu teatro - Teatro Inacabado - foram realizadas festas e rifas a fim de arrecadar dinheiro, insuficientes para iniciar tal empreitada.

Otavinho (ARANTES *apud* ZORZETTI, 2005) relata uma invasão que ele foi obrigado a fazer ao gabinete do governador José Feliciano indagando-o sobre a urgência de se construir um teatro em Goiânia. A única atitude do governador foi dar-lhe um terreno que certamente foi um presente duvidoso, pois “O local era cheio de mangueiras e laranjeiras que eu precisava derrubar. Além de tudo, era um pântano, era pura água. Água por todos os lados” (ARANTES *apud* ZORZETTI, 2005, p. 48). Otavinho precisava de auxílio para a construção e solução de tantos problemas e seu grande incentivador - o deputado Getulino Artiaga - havia sido assassinado e quem assumira o seu mandato era a própria esposa do deputado Getúlio Artiaga. Logo o tempo de seis anos determinado para a construção do prédio estava acabando ou o terreno voltaria para o poder do estado. Além das condições do terreno, ele encontrava-se ainda ocupado por moradores de rua. Após muitas lutas, Otavinho conseguiu desocupar o lote e dar continuidade à construção do seu teatro.

A luta incansável de Otavinho só terminou após um esforço incomum de toda a AGT, associada a doações e, em 1963, começa a construção de seu teatro. A AGT, no dia 2 de fevereiro de 1966, inaugura o Teatro Inacabado com a peça *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes. Naquele dia, as cadeiras do teatro foram emprestadas pela diretora do Conservatório de Música – a professora Belkiss Spenziari.

Todavia interessado em ter um espaço adequado para recepcionar o espetáculo de atores famosos da Rede Globo que vinham apresentar em Goiânia, Otavinho consegue dinheiro para trocar o telhado de zinco por telhas de amianto, mas um operário descuidado deixa cair uma fagulha de solda no pano de boca de cena. Infelizmente o Teatro Inacabado virou cinzas em apenas alguns segundos, e anos de luta ruíram-se.

Pronto para desistir de seguir a atividade artística a qual lhe provocou apenas lamento e conflito, Otavinho recebeu uma proposta do governador Otávio Lage de reforma do Inacabado. Em julho de 1969, o teatro foi reinaugurado com a peça

Condenado ao Inferno, de René de Obaldia. O percurso de construção e reconstrução foi assim definido pelo nosso personagem:

Com o nosso teatro quase pronto, sentimos, um dia, o nosso maior impacto: o Teatro incendiara. Agora sim: não tínhamos dinheiro para reconstruí-lo e ele nem sequer estava no seguro. A inépcia de um operário havia arruinado a nossa obra: deixar cair uma faísca de solda elétrica na ponta do pano de boca do teatro. O fogo imediatamente se alastrou e toda a caixa de palco e parte do auditório ficou reduzida a pó. Muita gente se oferecendo, mas com dinheiro, não. Fomos ao governador e ele nos prometeu uma ajuda imediata para o pagamento em 3 dias. Tinha de ser assim, a situação era desesperadora, mas a ajuda viria em forma de empréstimo através da caixa Econômica Estadual ou teríamos de esperar. Esperamos. Nove meses depois pudemos apalpar a abençoada ajuda, ainda que atrasada, salvadora. O Teatro incendiara-se a 14.09.67 e, desde então, não mais tivemos sossego. Trabalho duro dia por dia, noite por noite, minuto por minuto, hora por hora. Certo dia nos surpreendemos: o dinheiro havia acabado. Não havia outra alternativa, teríamos de sacá-lo do próprio bolso, tomá-lo por empréstimo. Foi o que fizemos. O dinheiro não deu. Novo empréstimo e o nosso Teatro ainda está interminado. Mas não podemos parar e eis-no reabrindo o nosso "Inacabado" *Deo gracies* (ARANTES *apud* ZORZETTI, 2005, p. 54-55).

A realização desse sonho não trouxe muitas alegrias a Otavinho. Muitas vezes ele foi acusado de querer o teatro só para ele e de exigir o impossível para o uso do teatro a outros grupos. Após duros golpes, Otavinho (ARANTES *apud* ZORZETTI, 2005) questionava o fato de o teatro de seus sonhos não ter se tornado pesadelo. Como conclusão, afirma que conseguiu não só realizar seu sonho, mas deixá-lo para a classe artística do estado. E isso realmente aconteceu: o Teatro Inacabado tornou-se, em 1997, Fundação Otavinho Arantes e mantém suas portas abertas - em quais condições não nos cabe no momento julgarmos, pois isso é tema para outra pesquisa.

Esse foi Otavinho desbravador e empreendedor do desenvolvimento da cena goianiense, mas agora nos interessa compreender um pouco suas desventuras enquanto diretor. Otavinho é muito lembrado como batalhador, produtor cultural, portanto existe pouca análise acerca de suas atividades como diretor. As abordagens teóricas e estéticas, ou mesmo ausência delas, no trabalho de encenador de Otavinho provocou controvérsias. O escritor Miguel Jorge, ao ser solicitado para analisar tais aspectos no trabalho de nosso guerreiro braçal, é seguro em afirmar que todo o seu trabalho foi intuitivo do começo ao fim de sua carreira.

Era uma coisa muito dele, muito espontânea, sabe? Não era uma coisa vindo de universidade, vindo de uma literatura direcionada para uma renovação do teatro. Era deles, eu acho que era nato, o cultivo mesmo. Era gosto pelo teatro, gosto pelo representar, pelo dirigir, pelo montar uma peça. (JORGE, 2012, p. 3).

Zorzetti (2005 e 2011) descreve a prática de Otavinho de maneira diferente. Apresenta um primeiro momento do trabalho de Otávio voltado realmente ao intuitivo e empírico, mas acredita que ele teria aprimorado suas técnicas após vários cursos decorrentes de viagens pela Europa e contatos com pessoas importantes do cenário nacional, como Paschoal Carlos Magno. A musicista Glacy Antunes de Oliveira⁶⁹ (2012) concorda com Zorzetti afirmando se nessa época eles conseguiram demonstrar competência e atingir um nível de profissionalização, um exercício profissional. Ainda contrário à visão de Zorzetti e Glacy Antunes, Jorge (2012) também destaca que a formação de Otavinho advinha de convivências, leituras e viagens, mas não a ponto de romper com seu autodidatismo.

Era capaz de arroubos estéticos arrojados que contrastavam com as cenas comportadas que, com mais frequência, produzia. Um exemplo desses espasmos vanguardistas foi uma chuva artificial que promoveu na porta do Cine Teatro Goiânia para receber a platéia e os personagens de *Pigmaleão*, de Bernard Shaw. Outro foi colocar seu elenco quase nu, na montagem de *Condenado ao Inferno*, de René de Obaldia. Isso numa Goiânia conservadora e provinciana da década de 1960 (ZORZETTI, 2005, p. 36).

Tais arroubos estéticos podem realmente ser resultado de suas investidas no eixo Rio-São Paulo e até mesmo em viagens à Europa. O próprio Otavinho depois de retornar de uma dessas viagens pelos países europeus escreveu uma coluna para a edição do jornal *O Popular* em 17 de fevereiro de 1956. Seu relato narra a importância dessas viagens, onde eles percorreram dez países: Itália, Alemanha, Viena, Bélgica, Holanda, Inglaterra, Paris e outros. A viagem foi proporcionada pelo cônsul brasileiro em Milão Paschoal Carlos Magno, que reuniu dezesseis diretores de teatro e estudantes de arte dramática de diferentes estados do país para embarcarem no navio argentino *Corrientes* no dia 7 de outubro de 1955. O grupo desembarcou em Gênova, península da Itália no dia 23 do mesmo mês. Além de visitas a lugares históricos, Otavinho destaca as aulas, as conversas e as palestras com os professores da Escola de Arte Dramática do *Piccolo Teatro de Milano*.

Otavinho ressalta que essa viagem poderia até ser encarada por muitos como uma viagem de turismo, mas para eles estava longe de ser apenas isso, era

⁶⁹ Livre-Docente - Doutora, professora titular na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, onde coordenou a implantação do mestrado em Música. Como pianista é detentora de inúmeros prêmios, apresentando-se com frequência como solista e camerista no Brasil e no exterior. É presidente da Comissão Organizadora do Concurso Sul-Americano de Piano em parceria com a Gina Bachauer-International Piano Competition - EUA e da Sydney International Piano Competition - Austrália. É membro do Conselho Universitário e do Conselho de Curadores da UFG e consultora *ad-hoc* da CAPES/MEC. Atualmente é diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. (Informações disponíveis na plataforma lattes: lattes.cnpq.br).

formação cultural, era manancial de cultura que eles receberam. Em Paris Otavinho esteve com o crítico francês Gabriel Marcel, assistiu palestras no Teatro Nacional Popular (TNP) e visitou a *Comédie Française*. Com isso percebemos um interesse de Otavinho pela tradição, pelas bases clássicas do teatro, mas não possuímos subsídios nessa reportagem para delimitá-las, e não acredito que isso seja necessário, pois as condições na época eram totalmente adversas, mas tentaremos, a partir de aproximações e relatos, determinar algumas técnicas utilizadas por ele.

O papel de destaque de Otavinho como diretor com certeza está na maestria de incentivar o amadorismo. Ao compor seu elenco, Otavinho saía recrutando e formando atores amadores. Seus atores eram conhecidos pelo treinamento, como ocorreu com Dalmo Teixeira, elogiado bastante na atuação de *O Auto da compadecida* por Jorge (2012), recebendo aplausos até de Grande Otelo; Ciro Palmerston elogiado por Paschoal Carlos Magno na atuação do espetáculo *História do Zoológico*, de Edward Abee, de 1959; Lamar Mamounier comentou que deixou uma vez o teatro devido a um problema pulmonar que o atrapalhava consideravelmente no teatro, mas depois descobriu que esse problema era emocional, por isso ele perdia a voz; Francisco Paes começou no rádio porque tinha facilidade em imitar vozes e era convidado a substituir alguns atores, ele confirma o caráter amador do teatro da época; Zanilda Freitas denomina os anos de 1970 como “anos dourados” e expõe a importância da relação que Otavinho tinha de amizade com Walmor Chagas, Paulo Autran e Ziembinski (ZORZETTI, 2005, p. 74).

A atriz Norma de Alencar comenta com Zorzetti como foi recrutada por Otavinho:

Ele recrutou: “Não você vai sim, e vai por causa da sua voz. Você transmite todos os sentimentos pela voz e eu gosto muito de ouvi-la. Eu acho que a voz é um fato muito importante na vida do ator. Acho que nem todo ator tem a capacidade de transmitir sentimentos: amor, ódio, desprezo, idade etc. na voz” [...] A minha voz era muito jovem [na montagem da peça “*Eles não usam Black-Tie*”, em 1957]. Eu era a mãe, era a Romana, mas não conseguia encontrar a voz da Romana. Era difícil. E o Dalmo Teixeira...o Dalmo era meu filho na peça, então ele disse: Norma, você tem que ver essa voz, essa voz tá muito jovem pra Romana. Mas eu não conseguia. Até que na hora da estréia, eu não sei como, veio aquela inspiração e eu consegui encontrar a voz da Romana. Isso é fantástico. É uma sensação maravilhosa. Eu fiquei muito emocionada por ter encontrado finalmente a Romana. E no final também nós fomos aplaudidos de pé (ALENCAR *apud* ZORZETTI, 2005, p. 79-80).

Zorzetti (2007) afirma que os recursos técnicos utilizados por Otavinho para o trabalho vocal de seus atores eram: relaxamento em grupo, alongamentos,

exercícios respiratórios e “esquentamento” das cordas vocais a partir de repetidas articulações silábicas. A atriz e professora Adriana Magre de Brito⁷⁰, recrutada após fazer um teste⁷¹ para a montagem da peça “Romeu e Julieta”, de W. Shakespeare, confirma tais práticas durante alguns anos em que ela trabalhou com Otavinho:

Eu não sabia muito bem o que ele queria, mas eu percebo hoje que ele se preocupava muito com a qualidade dos atores [...] ele estava buscando a qualidade do ator, que o ator estivesse gostando do que ele ia fazer. [...] Ele perguntava: “Você está gostando?”. Pedia opinião. [...] Os aquecimentos eram muito longos, bem demorados, aquecimentos corporais, entende? Ele se preocupava muito com isso: a corporeidade ...do ator, a maleabilidade do ator. [...] Ensaio de mesa, leitura de mesa, a gente lia muito o texto, muito. E hoje eu acho extremamente importante. O ator ler muito para depois subir no palco e tentar a cena, sabe? E depois ele construir o personagem. Eu compreendo hoje que se preocupava com a compreensão do texto. Primeiro o ator entender o texto, entender o que ele sugere. O papel da personagem ali, para depois ele trabalhar esse personagem, a construção da personagem. E isso é bem importante para mim, ele deixou isso para mim. Olha, a gente ficou muito tempo em leitura de mesa. Muito tempo! Muito preocupada com o corpo, com a qualidade, com a voz e eu percebo que esta rotina era muito pra trabalhar voz. Isso é muito importante dele. [...] Eu acho que ele trabalhava muito com o método Stanislavski. Aquilo de você sentir e passar. Outra coisa que ele trabalhava era a respiração. Respiração do ator era primordial. Eu lembro muito de exercícios que eu ficava deitada, [para] sentir a respiração e ver de onde está vindo. Se você não está colocando no peito. A qualidade da respiração para a qualidade da voz, sabe? Hoje eu percebo isso. E trabalhar as emoções do ator (BRITO, 2012, p. 1-3).

Todos esses exercícios não estão distantes dos eixos curriculares propostos pelas escolas do eixo Rio-São Paulo, pois seguem o manual que circulava na época do SNT. Eles eram pautados nos cursos em Paris com a *Comédie Française*, que propunha exercícios de dicção, de buscar o fluxo respiratório dos bebês para que os atores reconhecessem sua própria voz e de movimentos corporais determinados pelo comportamento de cada ator e sua singularidade, como descrevemos no capítulo anterior sobre a influência francesa no teatro brasileiro moderno.

A preocupação técnica estava presente nos trabalhos de Otavinho e tal fato confirma-se em uma crítica publicada no jornal *Opção* de 1978. O espetáculo comentado foi *Pega fogo*, de Jules Renard. Segundo o analista Nilton José Rodrigues, Otavinho pecou pela impessoalidade de sua direção. Fato que gerou um enorme distanciamento da plateia que ficou como mera observadora, contemplando

⁷⁰ Atriz do *Grupo Nu escuro* de Goiânia, graduada em História pela UFG, especialista em Filosofia da Arte pelo Instituto de Filosofia e Tecnologia de Goiás (IFITEG), licencianda em Artes Cênicas também pela UFG. Atualmente é professora de Teatro do Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França (CEPABF) em Goiânia/GO.

⁷¹ Nesse teste era necessário levar decorado um poema e dançar uma coreografia para a banca formada por Otavinho, um bailarino e um coreógrafo. O processo de montagem durou anos e foi interrompido várias vezes até ser inviabilizado de vez pela morte de Otavinho.

a ação dos atores e foi separada pela quarta parede⁷². Este último recurso, destacado pelo crítico, aproxima Otavinho da proposta estética do movimento realista e naturalista do final do século XIX e início do século XX. Vale destacar ainda a crítica feita ao trabalho textual e aos recursos técnicos dos atores nessa montagem:

No que tange ao teatro, quem optou por *Pega Fogo*, de Jules Renard, montagem da AGT, viu um bom trabalho. Atores liberados em cena, seguros, uma marcação definida, bom cenário, boa iluminação, um figurino se coadunando perfeitamente com o cenário, denotando profunda preocupação com a pesquisa, o que resultou em um trabalho tecnicamente perfeito. Porém, todo esse aparato técnico e todo esse estudo de época e local fez com que o espetáculo se distanciasse do público. A montagem inteiramente elaborada e realizada de modo impessoal e distante, chegou a soar como exercício ou laboratório de escola de teatro, e não uma montagem com objetivos outros que não o do mero aprendizado. Para ser confundido com a montagem de alunos de um curso de Francês, bastou somente que o texto fosse falado no idioma em que foi escrito. Não houve transposição de tempo nem de época, nem recriação de nenhuma espécie. [...] Otavinho pecou pela inércia, por se prender ao texto e por tentar fazer um teatro correto, sem erros. Isto, de certa maneira, bitolou a direção, que ficou presa ao texto, não recriando as relações opressor-oprimido (*Pega-Fogo* – Sra. Lepic) para uma realidade mais nossa. Nada de novo nos é apresentado e *Pega Fogo* pode ser resumida nas seguintes palavras: Um espetáculo tradicional, bem dirigido tecnicamente falado, claro, cheirando a superprodução, nessa montagem de Otavinho Arantes (RODRIGUES, 1978, p. 7).

Isto nos leva a concluir que Otavinho tinha sim uma preocupação técnica que com certeza era reflexo de suas experiências na Europa e no eixo Rio-São Paulo, presente também nas teorias que chegaram até os principais centros artísticos do país e na influência de seu grande apoiador Pascoal Carlos Magno e por sua admiração e aproximação estética com o diretor polonês Ziembiski.

A generosidade, a preocupação em tentar atingir uma qualidade em seus espetáculos, apesar de algumas críticas, e a obstinação em criar um espaço teatral para a cena goianiense são legados inquestionáveis deixados por Otavinho. Poderíamos discorrer mais centenas de páginas acerca de cada uma das atitudes questionadoras desse desbravador, outras tantas acerca de suas buscas incansáveis por uma formação e tentativa de projeção do cenário goiano para o restante do Brasil. Entretanto a verdade é que tudo isso demanda tempo e, diante da contextualização em que se encontrava Otavinho, sua ação no movimento artístico

⁷² Quarta parede: “Parede imaginária que separa palco da platéia. No teatro ilusionista (ou naturalista), o espectador assiste a uma ação que se supõe rolar independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida. Na qualidade de voyeur, o public é instado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a platéia, como que protegidas por uma quarta parede” (PAVIS, 1999, p. 315-316).

de Goiás pode não ter feito dele o pioneiro nas produções teatrais, mas é possível assegurar seu pioneirismo nas ações direcionadas às políticas de cultura.

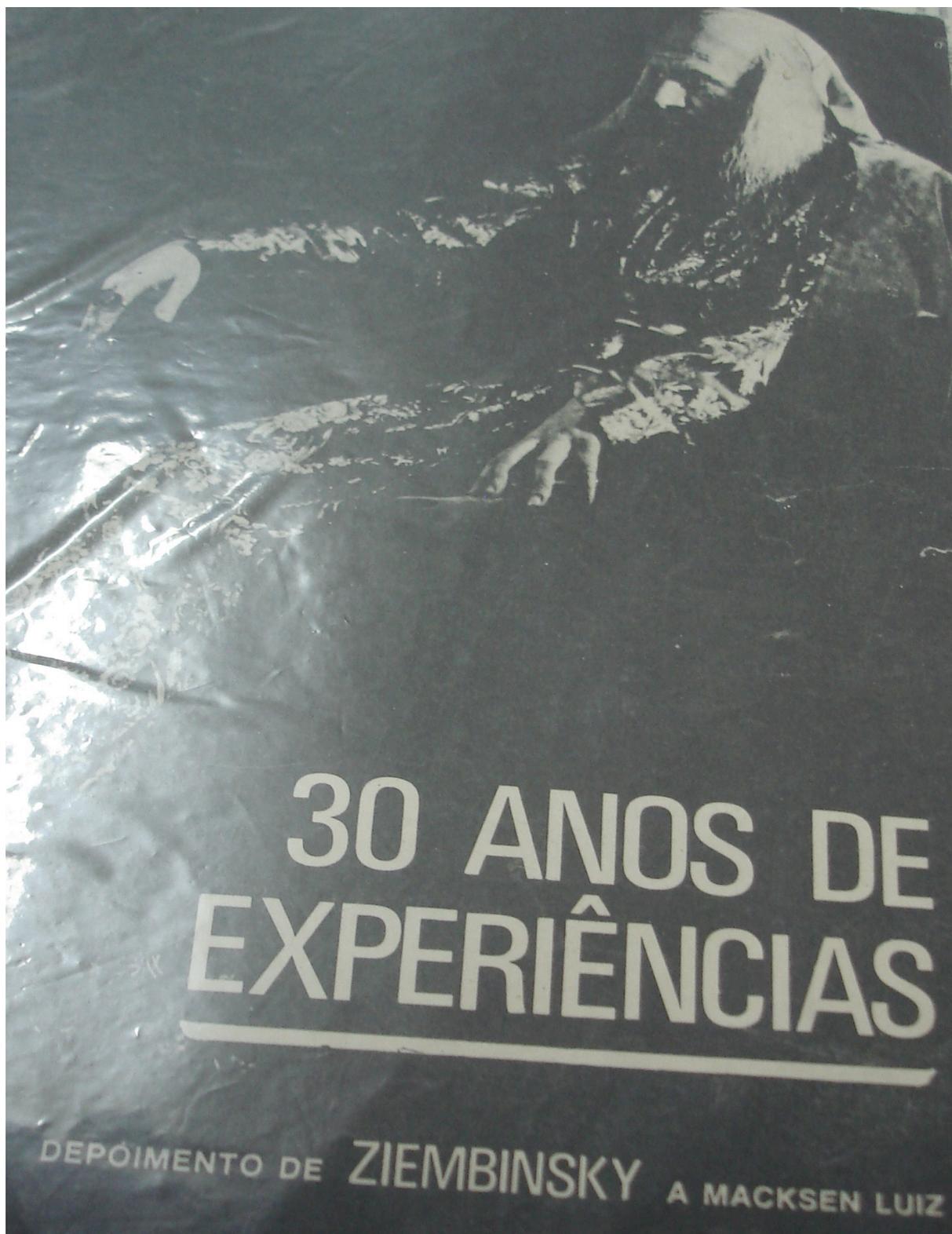


Figura XVI: Encarte de um material produzido na década de 1970, em comemoração aos 30 anos de experiência do diretor Ziembinski. Material do acervo pessoal de Otavinho Arantes.⁷³

⁷³ Material cedido pela AGT. Foto do acervo da autora.



Figura XVII: Fachada atual da entrada do *Teatro Inacabado*.⁷⁴

5.2 João Bennio: o teatro tradicionalista e o papel do declamador

Bennio era um grande promotor de si mesmo. [...] Era um homem de teatro que levava a cena além do palco, vinte quatro horas ele interpretava.
(Hugo Zorzetti)

⁷⁴ Acervo da autora.

João Bennio Baptista, mineiro que chegou a Goiás em 1955, foi um grande representante da profissionalização dos atores goianos. Fundou o Teatro de Emergência no ano de 1960 - um lugar alternativo para a realização de saraus, debates e discussões políticas.

Bennio chegou a Goiânia com a ideia de profissionalização. Ao contrário do seu futuro 'rival', ou vice-versa, Otavinho Arantes, sua visão de teatro não estava no campo do social, não pretendia trabalhar com amadores, queria, sim, arregimentar todas as pessoas que buscavam os mesmos objetivos: que o teatro goiano conquistasse o eixo Rio-São Paulo. Assim ele encontrou um grupo ávido para sair de Goiás - pessoas que objetivavam criar um grupo que alçasse voos longos e altos.

A tentativa de profissionalização já estava sendo testada e organizada por outro 'estrangeiro' - Noé Sandino. Sandino era um diretor de teatro do Rio Grande do Sul, tinha formação em arte dramática e ao chegar a Goiás montou um grupo de teatro chamando o escritor Miguel Jorge (2012, p. 1) para trabalhar com ele:

E o Noé Sandino veio para cá e ele era formado em filosofia, teatro, era uma cabeça mais evoluída. E ele formou um grupo de teatro aqui e nesse grupo de teatro ele chamou a mim para trabalhar, e eu falei não. Estava trabalhando e estudando, eu falei não estou trabalhando em teatro, mas ele falou: "Eu sei que você é um ator, você trabalha em teatro. Vamos? Você vai trabalhar comigo, vamos fazer o teste. [...] A primeira peça que ele montou foi "Esperando Godot", foi a terceira montagem no Brasil, foi a do nosso grupo. E quem trabalhou na peça, [foi]: o Heleno Godoy, o Ciro Palmerston Muniz que é já falecido, que era do meu grupo, do Grupo Escritores Novos e o Heleno [Godoy] também. [...] Eu fazia o Pozzo, o Carlos Fernando fez um menino, um menino que vinha dar um recado. Foi maravilhosa a experiência." [...] E foi no Teatro de Emergência, né, que hoje é um teatro que não existe mais, que eles destruíram e era um teatro ótimo. E uma peça difícil mas que nós fizemos uma bela montagem de Godot aqui em Goiânia. Esperando Godot do Samuel Beckett. Depois ele montou conosco, Nudos Outra Vez, que foi uma espécie de um musical com poemas declamados. Depois ele montou um outro que se chamava, acho que era O Diabo Outra Vez, uma coisa assim. Depois montamos mais uma quarta peça. Sei que nós montamos quatro peças. [...]. Aí já estava naquele AI-5, e o grupo foi perseguido e ele [foi obrigado] a se mandar daqui fugido, e nunca mais consegui notícia do Noé Sandino.

Bennio comungava dessa mesma ideia: estabelecer a profissionalização no estado. Ele queria fazer teatro profissional e tinha um tino apuradíssimo (ZORZETTI, 2005). Goiás era visto como celeiro de artistas e foi a partir dessa perspectiva que ele começou a trabalhar. Sua vinda para o interior do país teve a contribuição de pessoas - administradores do Jôquei Clube de Goiás - e suas primeiras apresentações foram realizadas no Clube com a presença marcada da classe mais abastada da capital. Seu trânsito entre as salas do palácio, ao contrário de Otavinho,

era livre; todas as portas estavam abertas a todo o momento para o excelente ator Bennio.

Bennio tinha uma dicção perfeita, ‘gestos graves e inflexões comoventes’. Era assim que se tornava um homem simpático e cativante; todos adoravam o Bennio, principalmente os mecenas estatais. Portanto logo ele conseguiu incentivo para construir seu teatro na década de 1960 - o Teatro de Emergência. Mediante tal acontecimento, Otavinho ficou completamente enciumado e vaidoso, pois achava-se merecedor desse incentivo antes do colega. Na realidade, Otavinho queria ser reconhecido pela luta diária que empenhava para maior incentivo do teatro goiano.

O fato foi que o Teatro Emergência foi construído exatamente no terreno do Jóquei Clube de Goiás, cedido por seu então presidente Nelson Siqueira e financiado pelo governador José Feliciano.

O Teatro de Emergência era subordinado ao Departamento Estadual de Cultura, dirigido pelo eminente jornalista Domiciano de Faria. João Bennio dirigia o teatro e fazia questão de praticar desde o início da sua administração, uma política liberal de cessão da casa, não dificultando a nenhum artista ou grupos teatrais o seu acesso à pauta. Depois de sua prisão, acusado de simpatizante da causa comunista, o teatro foi invadido pela polícia, que promoveu ali um verdadeiro festival de vandalismo, quebrando e queimando tudo o que via pela frente. A falta de um administrador deixou o teatro à mercê de vândalos e desocupados que usavam as suas dependências para consumir drogas e fazer sexo (ZORZETTI, 2005, p. 87).

A conquista desse teatro foi oriunda de um convite que Bennio recebeu de Carmo Bernardes para assumir um cargo como secretário na Companhia de Viação e Obras Públicas. Bennio negociou com Carmo porque ele não queria o emprego, mas queria e muito um teatro para o processo de profissionalização que ele tanto sonhava. Entretanto a dádiva de Bennio não foi como diretor do *Teatro Emergência*, mas como ícone do teatro goiano, portanto, como intérprete. Zorzetti (2011) conta que Bennio tinha um ‘cavalo de batalha’ - o texto *As Mãos de Eurídice*, de Pedro Bloch - e por onde ele passava era conhecido por desfilas sua récita, todos ficavam admirados com suas qualidades vocais. Sua interpretação era muito realista e ele gabava-se de tal fato, uma vez que o teatro dessa época era representado pelos atores, exatamente por grandes atores, e Bennio queria ser lembrado como um desses.

Dono de uma voz inconfundível, personalizada, torneada com esmero, reforçada por “erres” e “esses” bem escandidos, quase que soletrava as palavras em seu discurso fluente e cuidadosamente inflexionado. Falava como se recitasse. [...] sua exigência estética se comparava dentro dos mesmos padrões que sustentavam o velho teatro de Procópio Ferreira e

demais ícones da estética burguesa do hoje chamado teatrão (ZORZETTI, 2005, p. 159-159).

Assim como seu 'rival' Otavinho, Bennio apresentava características da influência francesa, como os moldes clássicos e precisos da declamação lírica que tornou magnífica a atriz francesa Sarah Bernhardt (1844-1923), a qual apresentava domínio absoluto dos maxilares e domínio no impulso das palavras de forma precisa e segura. Bennio apresentava os fundamentos do 'falar bem em cena' que se ensinava no Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática na França, onde o ator e diretor Louis Jouvet (1887-1951) foi professor e responsável por desenvolver práticas importantes para o trabalho vocal do ator, como já descrito no capítulo anterior. Jouvet (*apud* ASLAN, 1999) valorizava a musicalidade dos versos e a perfeita enunciação das palavras promovida pelos maxilares, pela correta utilização dos lábios e músculos da face. A prova de tal influência também se consolida na atuação de Bennio.

Bennio tinha uma técnica que era a de chorar somente com o maxilar inferior, sem sair nenhuma lágrima; era uma grande técnica, e ele adorava exibí-la a todos. Como diretor, ele pouco abria espaço para o treino orgânico de seus atores e restringia-se à experimentação gestual - quase sempre limitada ao que a rubrica ditava. Assim a concepção da personagem, seja psicológica seja histórica e/ou social, obedecia de maneira restrita ao texto. Além disso, Bennio impunha uma rígida inflexão ao seu elenco, inclusive "gabava-se de fazer todos os personagens nas primeiras leituras, para que o seu elenco o copiasse" (ZORZETTI, 2007, p. 4) - recurso utilizado por vários diretores brasileiros e escolas estrangeiras para garantir o uso correto da língua e da cadência rítmica do texto dramático.

Seguindo essa mesma lógica de direção, Bennio selecionava seu elenco pelo físico que se aproximava da personagem e, se caso a pessoa escolhida não atendesse às expectativas, Bennio dava um jeito, criava outra função dentro da peça. Contrariamente a atitude dos contemporâneos Otavinho e Cici, que realizavam teste e audições para selecionar atores:

O Bennio dava uma lição de teatro – ele ensinava o ator. A gente às vezes ficava ensaiando até seis meses para levar uma peça ao palco, porque era um trabalho de formulação do ator: ele ensinava dicção, postura, marcação, expressão facial, tudo enfim, para que o ator pudesse resolver o problema dele. E ele formou vários atores (DIAS *apud* ZORZETTI, 2005, p. 160).

Bennio teve formação em São Paulo, mas não se tem informação se essa formação era de nível médio ou superior, ou se era apenas decorrente de cursos

rápidos. Ele tinha muita experiência com diretores paulistas e tinha aproximação estética tanto como diretor quanto como ator com o trabalho desenvolvido pela companhia de Procópio Ferreira, depois pelo TBC. Zorzetti (2011, p. 5) descreve quais eram os exercícios aplicados pelo Bennio com o objetivo de buscar a perfeita pronúncia da palavra: eram exercícios mecânicos de dicção como falar com caneta na boca (acentuava a articulação) e colocar feijão, milho na boca e falar sem que eles caíssem (padronização da qualidade articulatória), ou seja, os exercícios revelavam uma preocupação com os aspectos do falar bem através de práticas aplicadas por Jouvett, Dullin e Barrault e já apresentadas no capítulo anterior.

E era disso que o teatro da época precisava: comunicar. Por isso tinha um bordão na época que era dito a todos os atores: ‘falar para que a velhinha surda ouvisse na última fileira do teatro’, defende Zorzetti (2011). Para atingir a escuta dessa velhinha, os atores preocupavam-se com a articulação, com a impositação e com a respiração. Logo essas bases, muitas vezes, transformavam a interpretação do ator em uma prática extremamente técnica, como notamos na análise feita na época sobre o espetáculo de Otavinho.

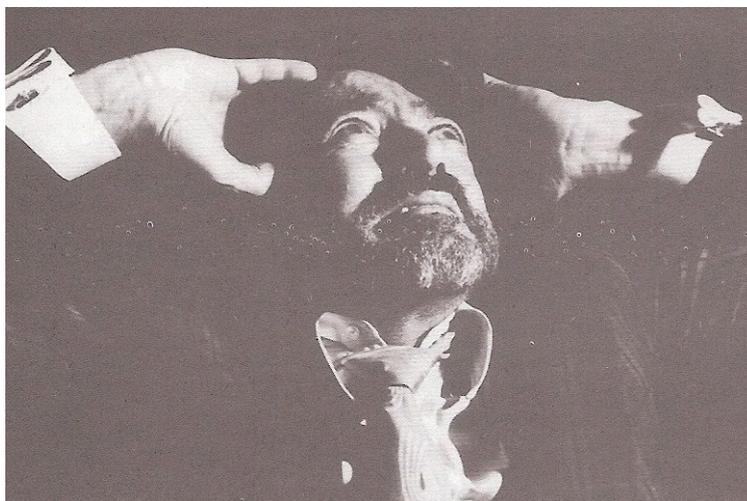


Figura XVIII: Cenas do filme *O Diabo Mora no sangue*. Acervo do Cineclube João Bennio⁷⁵.

Bennio era conhecido como um grande declamador, e Jorge (2012, p. 9-10) comenta essa presença do declamador na formação dos atores:

Todo bom ator declama bem. Eu vejo, por exemplo, esses atores que declamam na televisão, declamam muito bem, outros não. Mas, por exemplo, quando eu vi a Regina Duarte dizendo que ela estudou para declamar, ela não declamou pela carinha bonita dela. Ela estudou declamação, e ela estava com a orientadora dela de declamação, que disse para ela assim: você tem que beber e ouvir cada frase, não é falar, vomitar o texto, você tem que beber e ouvir cada palavra. Então, isso fez com que

⁷⁵ ZORZETTI, Hugo. *Memória do Teatro Goiano*. Goiânia: UCG, 2005, p. 183.

ela aprendesse a declamar. Pra mim então ela entendeu como se declamar. Porque tem pessoas que pegam o texto e: bê bê bê bê... Como tem atores que vomitam o texto. Então, como a gente é do teatro ver interpretação de novelas, você ver e falar está horrível isso. Você ver isso no teatro, ver no cinema, ver na TV, está vomitando o texto. Não tem interpretação. Então, quando ela falou isso, eu entendi porque ela declama bem. Porque ela estudou com uma professora de muitos anos, ensinando como se declama... fala um poema, se interpreta um poema. E ela aprendeu. Então, não sei se todos têm isso. Mas você ver uma Fernanda Montenegro declamar um poema, interpretar, aquela maravilha. Você ver uma Nathália Timberg falar uma maravilha. [...] Você ver a Regina Duarte falar, é que a Regina estudou muito, não foi só porque ela é atriz não. [...] Falar bem e poucas pessoas tem orientação. Hoje tem fonoaudióloga treinando a fala, e muitas atrizes tem, a vida inteira pra ensinar como se pronuncia, como se projeta, como se fala e tudo. Porque as pessoas iam pela intuição, naquela época não tinha nada disso aqui. Não tinha.

Miguel Jorge continua dizendo sobre o papel de Bennio também no cinema, afirmando que ele foi um grande ator de cinema, importantíssimo. Bennio foi responsável por desenvolver o cinema em Goiás, trabalhar os com longas. Zorzetti (2005) também questiona se Bennio não seria mais ator de cinema do que de teatro, pois por muitos anos ele ficou encenando apenas seu monólogo *As Mãos de Eurídice*, de Pedro Bloch. Inclusive ele foi convidado para filmar em Moscou e em Leningrado. Seu reconhecimento por parte não só da classe artística deve-se ao seu restaurante italiano situado no centro da capital. Lugar onde as pessoas se encontravam para ouvi-lo recitar poemas, em que outros grupos, não apenas de teatro, apresentavam pequenas cenas de dança e de música, pequenos saraus. Era um lugar de encontro e de arte (OLIVEIRA, 2012). Desse modo, Bennio conquista o reconhecimento que tanto queria e se tornou referência de ator no teatro goiano por muitas décadas do século XX.

5.3 Cici Pinheiro: uma atriz vanguardista

*Eu nunca achei que dinheiro combina com arte.
[...] quando começa a ganhar muito, começa a
ficar ruim a parte artística, eu sempre achei isso.
(Cici Pinheiro)*

Floracy Alves Pinheiro nasceu em Orizona, interior de Goiás, aos cinco dias de junho de 1929 e morreu aos dez dias de abril de 2002. Foi atriz, diretora, cineasta e produtora entre as décadas de 1940 e 1980. Atuou em Goiânia com a Companhia

Cici Pinheiro e no eixo Rio-São Paulo no Teatro Brasileiro de Comédia, no Teatro de Arena e na televisão. Cici começou no teatro como *ponto* porque não se imaginava diante de um público pronto para reverenciá-la, vaiá-la ou expressar qualquer emoção. Essa moça tímida, interiorana, transformou-se “em uma das mais fortes presenças femininas do teatro goiano na segunda metade do século XX” (ZORZETTI, 2005, p. 113). Foi a primeira voz feminina no rádio de Goiás, escreveu e interpretou radionovelas. Sua mãe, Julieta de Resende Pinheiro, era atriz e oradora amadora em montagens de grupos da cidade natal de Cici. Ao contrário de Cici que nunca apresentou desejo em ser atriz, pelas razões já citadas, sua irmã Florami Pinheiro desde muito cedo já atuava.

Florami Pinheiro começou sua carreira como atriz muito cedo e logo atingiu êxito fora do estado de Goiás. Então a família Pinheiro seguiu para a capital e ao chegar lá Florami ingressou no grupo de Otavinho Arantes, na AGT, e levou consigo Cici. Foi assim que Cici começou a fazer teatro com um único objetivo: satisfazer o desejo de sua irmã e de sua mãe. Elas queriam que Cici saísse de casa e também queriam resolver sua tamanha timidez. “Cici nomeava Otavinho Arantes o seu grande mentor artístico. Considerava que fora sob a sua direção que conhecera o verdadeiro teatro” (ZORZETTI, 2005, p. 114). Sua estreia na companhia de Otavinho foi através de uma substituição que a obrigaram a realizar. Como Cici era o *ponto*, e mesmo em tal função ganhava a admiração de seus colegas, ela sabia todas as falas, as inflexões e conseqüentemente as emoções necessárias para atingir a medida do texto. Então foi convencida a apresentar na noite de 1949. Segundo Zorzetti (2005), já em 1950, Cici conquistou o lugar de primeira atriz do grupo da AGT. Em tal ano, o grupo produziu duas peças: *O Escravo*, de Lúcio Cardoso e *Carlota Joaquina*, de R. Magalhães Júnior. Ambas com aceitação do público.

O crescimento dessa atriz foi dinâmico como o seu sucesso. Assim, no mesmo ano, passou a atuar também na rádio, onde era atriz e redatora.

Ainda no ano de 1951 foi convidada por Abílio Lopes, um outro bem-sucedido homem de rádio a produzir na Rádio Brasil Central, então a emissora de maior potência e alcance em ondas médias do Centro-Oeste, um programa que se chamou *Magazine no Ar*. Para esse projeto também emprestou sua voz e seu talento em produzir textos. Ainda Rádio Brasil Central escreveu produziu programas como *Cinema em Revista* e *Noturno Romântico*. Foi a primeira voz feminina a falar num microfone de rádio em Goiás (ZORZETTI, 2005, p. 115 – grifo do autor).

Infelizmente, mesmo diante de tanto sucesso e ampliação do seu trabalho dentro da rádio, Cici não conseguia se subsidiar financeiramente como atriz. Esse

fato faz-nos lembrar a mesma indignação de Otavinho ao perguntar “Que artistas somos?” e de reclamar as condições do teatro no estado devido à falta de incentivo financeiro e de apoio do governo. Por isso Otavinho acabou tendo que exercer a função de funcionário público para tentar amenizar o negativo de contas adquiridas com as produções dos espetáculos, e Cici teve que atuar como vendedora de apólice de seguro. Apesar da falta de remuneração, da valorização e do reconhecimento da profissão de atriz, Cici era extremamente apaixonada por radionovela.

Essa radionovela [Uma Senhora mais Brilhante que o Sol] eu escrevi de maneira que o último capítulo fosse ao vivo. O último capítulo era a chegada de Nossa Senhora de Fátima a Goiânia. Foi quando eu fiquei mais conhecida por todos aqueles senhores e senhoras católicos. Levei um sucesso tremendo quando o padre falou o meu nome e distribuiu um panfleto na igreja dizendo para as pessoas assistirem a novela. Aquilo foi uma coisinha gostosa, faz um calor no coração da gente... Fui, então a primeira pessoa que escreveu radionovela (PINHEIRO *apud* ZORZETTI, 2005, p. 116).

Nesse sentido é claro que Cici não ficaria com tamanho talento e amor à arte, pois além de ter uma personalidade forte e determinação por muito tempo, era natural querer alçar voos mais altos. Seguindo os passos da irmã que já estava estudando arte dramática na capital paulista, Cici muda-se para São Paulo ainda nos anos cinquenta.

Em sua primeira passagem por São Paulo, Cici atuou com Dina Sfat, Paulo Autran e Walmor Chagas, foi integrante do TBC, atuando com Cacilda Becker, Flávio Rangel, Augusto Boal e tantos outros. Durante umas férias, retorna a Goiânia e então decide criar a Companhia Cici Pinheiro. A estreia foi com a peça *Morre um gato na China*, de Pedro Bloch, direção Luiz Carlos. Sua segunda peça foi motivo de novas decepções e mágoas com a sociedade goiana. Cici convida o paulista João Ângelo Labanca para dirigir a peça *Deslumbramento*, de Keith Winter. No entanto o primeiro beijo retratado em cena entre ela e o ator Willian Aia escandaliza a sociedade patriarcal goiniense.

Quando eu vi o que tinha de fazer, pensei: isso não vai dar boa coisa porque Goiânia não vai aceitar. Aí Labanca falou: vamos conversar com os seus pais. Fomos lá em casa e falamos com a mamãe. Ela falou: “olha, Cici, eu acho que não tem problema nenhum, mas o problema é com você. Você acha que vai agüentar a pressão? Eu disse: “agüento!” Ela disse: “você sabe que Goiânia é meio retardada nesse sentido. O povo é muito maldoso”. E eu disse: “eu vou topar a parada. E topei!”. Eu me lembro que quando aconteceu no palco, o beijo, a plateia parece que subiu e eu ouvi aquele oh, oh, oh, oh... e aí começou o tititi (PINHEIRO *apud* ZORZETTI, 2005, p. 117).

Diante desse quadro, Cici começa uma fase de idas e vindas entre São Paulo e Goiânia, porque a sociedade goiana realmente não a recebeu com bons olhos. Durante essa fase, atua em alguns espetáculos com Bennio. Tal aproximação se deve ao uso das mesmas técnicas e objetivos de trabalho com os atores. Cici, assim como Bennio, apresenta características do teatro tradicional e elitista do TBC e era uma excelente atriz, com uma voz marcante e presença cênica admirável.

Depois ela envolve-se com o teatro didático pedagógico, com o personagem *Goianinho*; os espetáculos tinham temáticas educativas como: odontologia, sexualidade e demais abordagens para o público das escolas. O ator e diretor Deusimar Gonzaga (2012, p. 9)⁷⁶ relata um episódio com Cici:

Engraçado que eu tenho uma experiência com a Cici Pinheiro que não tem nada a ver com teatro, eu não sei se antes ou depois disso que você menciona dessa decepção com o teatro, provavelmente depois porque ela fazia um trabalho que levava pra escola sobre sexualidade, então eu estudava no Colégio Aplicação, e ela visitou o Colégio Aplicação com a equipe dela, eles falavam de doenças venéreas, e eu estava na sexta série na época, era muito novinho, e eu lembro que eu fiquei muito assustado, porque ela levava slides, falava de doenças venéreas. E ficou muito presente na minha mente, assim uma coisa extremamente repressora, extremamente repressora. E não tem nada a ver com teatro, mas era a Cici Pinheiro que fazia isso, e eu a conheci dessa forma.

Esses espetáculos eram realizados com a Companhia de Cici e, segundo Zorzetti (2011), ela tinha grande preocupação com o trabalho vocal de seus atores, e utilizava recursos existentes na época tais como: trava-língua, caneta na boca, exercícios mecânicos de dicção. Além disso, reclamava bastante que os atores eram muito desleixados com a voz. Por várias vezes ela saiu das salas de espetáculo porque não escutava o que estava sendo dito. Cici Pinheiro também seguia “os ritos da preparação técnica-corporal, [...] usando dos recursos dos laboratórios de criatividade e improvisação, relaxamentos e alongamentos precedentes dos ensaios e apresentações” (ZORZETTI, 2007, p. 4). Esses ‘ritos’, como coloca Zorzetti, são exercícios e preparações presentes nas discussões do teatro mundial, como as pesquisas e experiências de Grotowski e Barba, apresentadas no primeiro capítulo desta dissertação e nas primeiras investigações do TBC, local onde Cici atuou por muito tempo.

Cabe ressaltarmos aqui a práticas de tais rituais em outros grupos da capital, como o Grupo Teatro Laboratório, de Carlos Fernando Magalhães - médico, culto,

⁷⁶ Ator e diretor de teatro. Licenciado em Letras - Português/Inglês – pela UCG. Especialista em Formação de Professores – Inglês pela UCG.

dedicado às leituras sobre arte teatral, participou do GEN e desenvolveu espetáculos que mesclavam valorização dos textos clássicos, como fazia Otavinho, rigor técnico das palavras de Bennio e recursos corporais de Cici. O Teatro Laboratório começou suas atividades na década de setenta, mas sua representação é maior na década de oitenta, por isso não é foco desta pesquisa. No entanto é importante apontarmos os princípios que corroboram a ação desses três desbravadores, principalmente no que tange ao trabalho com os atores. Um dos atores da nova geração do Teatro Laboratório acentua esses rituais na rotina do grupo:

E existia um processo às vezes de imitação. Que ele falava, ele dava o tom, ele falava e a gente tentava seguir aquele modelo que ele dava. [...] Com certeza ele tinha uma referência muito forte em Grotowski, isso é claro pra mim agora, hoje. Era muito focado no trabalho do ator, então todas as montagens o trabalho do ator era minucioso, era um trabalho muito detalhado e muito focado no ator. Então hoje eu entendo isso, e o próprio nome Grupo Laboratório, na época eu não conhecia Grotowski, não fazia essa associação na época e agora eu entendo que como o Carlos era um homem extremamente erudito, extremamente letrado, ele lia muito, pesquisava muito. Isso a gente via no trabalho que ele fazia, mesmo sem nos dar essas referências de leitura dele, ficava claro o que ele queria da gente e nos resultados que ele obtinha nos trabalhos. [...] [o] trabalho do ator era uma coisa que sempre marcou e era uma identidade muito forte do Grupo Laboratório, o foco no trabalho do ator, na interpretação, no corpo, na voz, na gestualidade do ator. [...] A gente fazia laboratórios de desconstrução mesmo, corporal, físicos, como eu já falei, de correr, de andar, de adquirir posturas não cotidianas. Às vezes a gente trabalhava animais, eu lembro disso que a gente fazia. É basicamente isso (GONZAGA, 2012, p. 2-3).

Detectamos no relato do ator Deusimar Gonzaga que as primeiras gerações do teatro goiano traziam como premissa, assim como o teatro brasileiro nas décadas de 1940, uma preocupação com o trabalho do ator e com a identidade do ator goiano. Portanto, apesar das divergências, Otavinho, Bennio e Cici apresentavam pontos em comum em relação à interpretação do ator e, sobretudo no caso de Cici essa interpretação conquistou não somente os palcos, mas as rádios e as telas do cinema.

Miguel Jorge (2012, p. 5) destaca uma novela ao vivo que Cici dirigiu na TV goiana, baseada no livro *O Castelo do Homem sem Alma*, de J. Gronin, que se chamava *Família Brodie*. Nela tudo era improvisado:

ela dirigiu a Família Brodie aqui na televisão. Na primeira novela e única da televisão feita por uma goiana. E muito boa. Todo mundo assistia a Família Brodie. [...] A Cici era muito disciplinada, muito rígida, muito atuante, forte. Igual o Otavinho, muito forte. [...] Não tinha uma formação, não tinha uma escola de teatro, não tinha nada. Então, tinha o talento nato, e ela lapidava aquilo.

Nessa inconstância, Cici não conseguiu se firmar nem como diretora nem como atriz no estado de Goiás, devido ao episódio do beijo. Apesar desse acontecimento que a impediu de produzir profissionalmente no teatro goiano, apenas atuou de forma efetiva como atriz no eixo Rio-São Paulo e conseguiu deixar marcas por onde passou. Essa atriz revolucionou a cena teatral goiana não apenas com o beijo, mas com audições que realizava em seus testes e pela sua atuação na TV e na rádio. Ela compõe, para sua própria surpresa, o quadro dos imortais da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás (AFLAG) com a cadeira de número 12.



Figura XIX: Bennio e Cici, em *Os Inimigos Não Mandam Flores*, de Block. Acervo da família de Cici Pinheiro⁷⁷.

5.4 Belkiss Spenzieri: as influências do canto na constituição vocal do ator goianiense

A música sempre se fez presente no ambiente da casa de minha avó, conquistando-me. Quando ela percebeu que eu tinha vocação para a arte, forçou-me a adquirir a disciplina necessária à formação de um virtuose. (Belkiss Spenzieri)

Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça nasceu na Cidade de Goiás Velho (atualmente Cidade de Goiás) no dia 14 de fevereiro de 1929 e morreu no dia 17 de novembro de 2005. Foi neta de Maria Angélica da Costa Brandão, conhecida por

⁷⁷ ZORZETTI, Hugo. *Memória do Teatro Goiano*. Goiânia: UCG, 2005, p. 184.

Nhanhá do Couto (1880-1945). Nhanhá teve uma grande participação na fundação de escolas de Mobral em várias cidades do interior do estado de Goiás. Ela tinha uma preocupação enorme com o índice de analfabetismo no estado tanto que tal situação a impulsionou a viajar por várias cidades do interior do estado de Goiás. Nelas Nhanhá formava professores para continuar sua jornada (OLIVEIRA, 2012).

Nhanhá também era pianista, detidora de uma técnica maravilhosa, foi aluna do maestro Ouro Preto. Chegou a ir para o Rio de Janeiro formar-se pianista com o maestro, mas retornou a Goiás e logo conheceu seu marido. Foi nesse contexto de educação e arte que a nossa última personagem se constitui uma das melhores musicistas de nosso estado. Belkiss foi apaixonando-se pela música ao observar com apenas três anos as aulas de piano que Nhanhá ministrava em casa. O seu primeiro contato com a música não foi positivo; Belkiss não gostou da experiência, pois havia se transformado em obrigação. Apesar da insatisfação, e após um recital com cinco anos de idade, no ano de 1940 Nhanhá percebeu o prodígio que era a pequena Belkiss.

Em 1942 Nhanhá leva a pequena musicista com apenas quatorze anos para formar-se na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, atualmente Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Belkiss se forma aos dezessete anos e logo em seguida ganha uma bolsa de estudo para os Estados Unidos a fim de cursar especialização após ter sido premiada com uma medalha de ouro em um concurso de piano. Mas a trajetória de Belkiss deveria ser outra. Ela recusa a bolsa e retorna a Goiânia (PINA FILHO, 2002).

A sobrinha de Belkiss, Custódia Annunziata Spenziari de Oliveira (2012, p. 2)⁷⁸, conta que a avó Nhanhá do Couto tinha colocado algumas ideias na cabeça da Belkiss e uma delas era a criação de um Conservatório de Música. E foi por isso que ela retornou a Goiânia, determinada a criar o conservatório. Assim que Belkiss chegou a Goiânia, ela conheceu o seu futuro marido - o médico Simão Carneiro de Mendonça. “Duas mentes brilhantes” tinham acabado de unir forças em prol de nosso estado. Nesse período, Belkiss também inicia sua luta para a criação do conservatório.

E aí então ela conversou com as amigas: Maria das Dores Ferreira de Aquino, conhecida por Dona Dorinha; Maria Luci Veiga Teixeira, conhecida por Dona Fífia; [...] Maria Luísa Povoá da Cruz, conhecida por Dona Tânia, que hoje é diretora da Orquestra Sinfônica de Goiás; Maestro Jean Douliez

⁷⁸ Musicista, professora, doutora e mestre em Teoria da Literatura.

e Dona Dalva, Maria Pires Machado Brangança. Eles se juntaram, Maestro Douliez era maestro belga que estava de passagem por Goiânia, ela o conheceu e falou: “- Nós vamos precisar do senhor, nós vamos montar uma escola. Eu vou montar uma escola e vai ser o primeiro conservatório do centro-oeste e nós vamos precisar de gente como o senhor. O senhor é formado na Bélgica e nós precisamos” e tudo mais. E convenceu essas quatro amigas de irem pro Rio de Janeiro tirar os diplomas e elas foram (OLIVEIRA, 2002, p. 2-3).

O encontro dessas três amigas e do Maestro Douliez, marcou o início de um processo de desenvolvimento não da música, mas da atividade cultural do estado. Os próximos passos foram buscar associar o conservatório à UFG, que acabara de ser inaugurada. Segundo a professora Belkiss, era necessário sair do âmbito particular e transformar o conservatório em universidade. Os esforços foram compensados com a ata de criação da Fundação Conservatório Goiano de Música, que data do dia 15 de janeiro de 1956. De acordo com Braz Pompeu de Pina Filho (1973), foram muitas as dificuldades com aluguel, pagamento de professores e manutenção de instrumentos. Após muitos problemas, em meados de 1960, o atual governador José Feliciano, com apoio do presidente Juscelino Kubitschek, ajuda Belkiss a incluir o conservatório na UFG.

A primeira graduação foi em Instrumento, piano e violino no mesmo ano. Em 1969 foi criado o curso de licenciatura em Canto. O primeiro festival de música foi em 1967. O primeiro concurso em piano em 1969. Em 1965 o primeiro coral da UFG era criado, o crescimento e o desenvolvimento do estado em relação à cultura eram visíveis. Com esse fato, a professora Belkiss e todos os idealizadores do conservatório foram responsáveis por projetarem a produção artística goiana além de nossas fronteiras. Em um estado ainda machista e conservador, e pudemos perceber tal fato com o caso da atriz Cici Pinheiro, Belkiss conseguiu criar a primeira Orquestra Sinfônica Feminina do estado de Goiás - um marco para a força feminina nas primeiras décadas do século passado (OLIVEIRA, 2012). Logo o próximo passo não poderia ser outro e, em 1972, criou-se o Instituto de Artes da UFG - resultado da união do conservatório com a Faculdade de Belas Artes.

Entretanto o papel da Belkiss não se limitava às transações políticas e idealizações educacionais e artísticas. Ela era uma artista inigualável, de um respeito e carinho reconhecido por onde passava, e sua relação com a classe artística não poderia ser outra. Jorge (2012) relata que a casa de Belkiss era um centro de manifestações artísticas, ali eram realizados saraus riquíssimos, com a presença de toda a classe artística: escritores, artistas plásticos, atores e músicos.

Era um acontecimento na cidade; todos os artistas de renome que passaram por Goiás nas primeiras décadas do século XX foram acolhidos na casa da professora Belkiss.

Zorzetti (2005) reporta em seu livro que durante a luta de Otavinho para a construção de seu teatro, Belkiss foi uma das pessoas que fez doação e auxiliou-o durante toda a campanha, convidando amigos para contribuírem com essa construção e utilizando sua boa relação com o poder público para alcançar tal fim. Annunziata relembra esses momentos magníficos na casa da tia:

E ela tinha um prazer muito grande de receber e não tinha o menor cansaço de ir pessoalmente pra cozinha fazer as iguarias pra servir pro povo. Ela passava a tarde cozinhando, chegava de noite lavava as mãos e ia tocar piano pra todo mundo ouvir, e, receber as pessoas. Então, se chegava um ator em Goiânia, que vinha fazer uma peça, vinha do Rio ou qualquer coisa, não tinha onde ele ir. [...] então, vamos pra casa da Dona Belkiss, vamos terminar a noite na casa da Dona Belkiss. Então ela preparava a jantar, preparava a ceia e todo mundo ia pra lá, e um declamava, então, essa pessoa que vinha de fora ficava conhecendo os textos goianos, a música, os atores, os músicos, enfim, os artistas goianos. Porque vão terminar a noite na casa da Dona Belkiss. Terminou a peça então vamos agora terminar a noite na casa da Dona Belkiss. E ali ela recebia, tio Simão dava toda força, e nós ficávamos ali brincando, crianças ficavam ali brincando. E por ali passaram acho quase todas as pessoas que vieram de fora de Goiânia, passaram lá. Ela os recebeu e fez saraus. E quando não tinha, ela falava gente nós estamos precisando de botar as ideias em dia, eu não estou sabendo o que o fulano tá escrevendo, eu não estou sabendo o que o fulano tá cantando, eu não estou sabendo de nada, ninguém tá sabendo de nada. Vamos fazer um sarau, aí juntava todo mundo na casa dela. E aí se cantava recital, se declamava, se fazia peça, dançava-se, cada um fazia o que sabia fazer (OLIVEIRA, 2012, p. 9).

Belkiss participava e apoiava as discussões vanguardistas realizadas pelo GEN. Era a 'embaixadora da cultura' de nosso estado. Jorge (2012) diz que sua contribuição não foi apenas com os saraus, com o Instituto, pois ela trazia o que era de melhor em recitais, concertos para a capital e enriqueceu de forma renovadora as nossas produções a partir das apresentações por ela proporcionadas. Assim Goiás foi conquistando uma representatividade nacional com o piano e o canto, segundo Glacy Antunes (2012). Coros importantes do estado de Goiás, de São Paulo e do Rio de Janeiro possuem musicistas formados pela UFG.

Um ponto muito importante na criação do Instituto necessita ainda ser mencionado para afunilarmos as bases de compreensão do trabalho de nossos atores nesse período. A organização curricular do curso de canto traz como eixos metodológicos, desde sua criação, disciplinas como dicção, fisiologia da voz e declamação lírica. Tais eixos foram fundamentais para o desenvolvimento vocal de

muitos atores no período de sua criação nos anos de 1960, bem como na criação do curso de Artes Cênicas já nos anos 2000.

Para Glacy Antunes (2012), idealizadora do curso de teatro, essas disciplinas são fundamentais para o desenvolvimento técnico do ator e o insere no cenário mundial, pois o torna apto a transitar também entre as produções dos musicais e das óperas que dominam o contexto artístico da Broadway, por exemplo. Logo fundamentos técnicos como anatomia, fisiologia e dicção são necessários tanto para a formação de um cantor como para a de um ator. Por isso a disciplina de Voz do curso de Artes Cênicas foi pensada a partir de tais conceitos e ministrada por professoras da área de Canto. Dentre essas disciplinas do curso de Canto, uma é interessante analisar: a declamação lírica. A proposta dessa disciplina era, e ainda continua sendo, desenvolver os aspectos melódicos, rítmicos que compõem a declamação – aspectos fundamentais para o exercício do intérprete na área de canto erudito e popular.

Essa disciplina foi ministrada pela atriz Edmar Ferretti. Ferretti tinha acabado de se formar em 1971 na Escola de Arte Dramática de São Paulo e veio trabalhar na UFG. Várias atrizes de nosso estado participaram de *workshops* promovidos por Ferretti, uma dessas atrizes foi Clarisse Dias. Clarice Dias, segundo Zorzetti (2012), ganhou uma herança e foi para São Paulo fazer cursos de preparação vocal. Mais uma vez, completa Zorzetti, a influência do declamar, podendo ainda acrescentar a influência paulista e dos cursos de arte dramática que criavam suas disciplinas de Voz, Dicção e Canto para atores nos moldes europeus, chegaram ao interior do país.

6 CONCLUSÃO: A CENA GOIANIENSE – vestígios identitários na contemporaneidade

O teatro brasileiro moderno consolidou-se em bases fronteiriças e, portanto, sua identidade não se fixou, não se restringiu à homogeneidade, transitou entre o clássico e o popular, entre a tradição e a resistência, entre a igualdade e a diferença, e não poderia ser diferente, pois os processos socioculturais foram alterados dinamicamente durante a revolução e conscientização estética.

A investigação aqui apresentada demonstra o período do teatro brasileiro de abandonar os processos imitativos da arte dos colonizadores portugueses para assim buscar uma identidade nacional, tanto de nossos atores quanto da construção estética da cena nacional. É importante ressaltar que em nenhum momento houve a negação ou o completo distanciamento com práticas estrangeiras. Ocorreram, ao longo da história do teatro moderno brasileiro, ressignificações, diálogos entre as bases simbólicas de uma nação e os valores culturais de seus campos de representação - sempre múltiplos e híbridos. Todo esse processo é natural na (des) construção das identidades.

No campo que nos interessa - o trabalho vocal - apesar das dificuldades com os registros, com os documentos históricos e com os relatos existentes, foi possível delimitar alguns pontos determinantes para a compreensão dos fundamentos técnicos e expressivos vocais que alicerçaram a formação dos atores goianienses. Para tanto, fez-se necessária uma investigação na cena brasileira e posteriormente na cena contemporânea mundial.

Desse modo, diante das transformações estéticas e do surgimento do *metteur-en-scène*, o encenador, uma reforma estética substituiu o teatro do 'ator de nome' pela presença marcante e determinante do diretor, sendo o polonês Ziembinski o principal nome responsável por impulsionar essa revolução. Por isso não conseguimos, nessas primeiras décadas do século XX, nos aprofundar nas ideias de treinamento vocal delimitadas no final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Nosso movimento, no primeiro momento, concentrou-se na ação de grupos e/ou companhias teatrais que tinham como objetivo avançar nos conceitos estéticos da cena e em dar a conhecer ao mundo os dramaturgos brasileiros.

Contudo, nota-se nos cursos de formação e profissionalização a disciplina de Voz, que com o transcorrer da estruturação de uma identidade no teatro moderno

brasileiro e conseqüentemente de uma identidade para o ator brasileiro vai adquirindo uma nova organização pedagógica. As primeiras escolas de teatro traziam ainda uma característica muito forte da influência estrangeira. Tal fato se confirma com a presença da disciplina de Francês e pela presença de professores franceses e italianos ministrando essas disciplinas. Outro ponto é a aproximação com a arte da retórica e com a arte da declamação para estruturar as bases interpretativas do ator - conceitos marcantes nos principais conservatórios da Europa. Como reflexo da formação clássica desses conservatórios, duas grandes atrizes se destacam pelo deslumbrante trabalho vocal: a atriz francesa, denominada “voz de ouro”, Sarah Bernhardt e a atriz italiana Eleonora Duse.

As disciplinas de expressão vocal dos principais cursos de formação e profissionalização do país destacavam uma preocupação com a dicção, a impositação, a articulação e a respiração, bem como estabeleciam um diálogo com os principais teóricos do século XX, que, a partir dos conceitos apresentados por essa corrente do final do século XIX, delimitaram bases orgânicas e corpóreas para o trabalho vocal do ator. No entanto, podemos observar, após uma delimitação da identidade do teatro brasileiro, uma aproximação com a língua brasileira que gerou alteração nos padrões estéticos vocais e nas disciplinas de voz que abandonaram o francês. Isso pode ser observado no *“Manual de Dicção”* lançado pelo Sistema Nacional de Teatro e utilizado por muitas escolas nas décadas de 1970 e 1980. Esse manual trouxe como eixo Normas para a língua falada no teatro brasileiro e tinha como objetivo associar o tecnicismo da arte retórica e declamatória com as bases orgânicas da voz. Fato que se apresentada ao longo das práticas vocais, desde Sarah Bernhardt até as primeiras gerações do teatro goianiense, por meio da ação de diretores que desbravaram o cenário teatral do estado.

Isso posto, ao final desta pesquisa, conseguimos perceber a importância das escolas de Arte Dramática que possibilitaram tais conhecimentos avançarem para o interior do país até alcançarem a capital recém-criada do estado de Goiás, no caso Goiânia, a fim de acompanhar os eixos políticos de um movimento socioeconômico. Foi possível então compreender as influências do trabalho vocal na cena goianiense, suas bases acompanharam as proposições estéticas da cena nacional, mas especificamente da cena paulista. Esse fato pode ser explicado talvez pela quantidade de profissionais formados em São Paulo que vieram investir seus talentos na nova capital - que se apresentava como um grande polo de

oportunidades e com uma classe artística ávida por conhecimento e formação profissional. Paralelo a esse movimento artístico, notamos uma busca pela construção de uma identidade regionalista e uma tentativa em diferenciar o artista nacional do artista regional.

Para mim, enquanto atriz e pesquisadora, mergulhar nessas memórias possibilitou-me entender o contexto em que foram construídos os pilares de nossa manifestação artística teatral, assim como reconhecer o valor de cada um deles na projeção teatral: Otavinho Arantes é reconhecido pela persistência e ideais de um grande produtor e empreendedor, além de sua maestria em desenvolver o teatro amador e em estabelecer um diálogo entre a estética burguesa do TBC e a falta de estrutura e incentivo dos palcos goianienses; João Bennio é reconhecido pela visão profissional que possui da arte teatral, pelo seu trabalho como ator, a partir um talento surpreendente, cativante e de uma técnica que se aproximava dos moldes estabelecidos nas escolas dramáticas e na arte da declamação; Cici Pinheiro, pelas suas características como atriz de rádio, teatro e televisão, pela sua visão vanguardista da arte e pela coragem de enfrentar o coronelismo ainda pungente da sociedade goianiense e Belkiss Spenziari, pela magnitude como musicista e pelo investimento prestado ao Teatro Goiano para impulsionar as produções artísticas do estado, além de ser responsável por estabelecer o diálogo entre a cena goiana e a cena nacional e internacional, bem como pela iniciativa e criação do Conservatório Goiano de Música e mais tarde do Instituto de Artes, que abre caminhos para a criação do curso de Artes Cênicas em Goiânia na UFG. Todos eles foram fundamentais para estabelecer o contato entre o recém-nascido teatro goiano com as técnicas vanguardista presentes na cena contemporânea mundial e apropriada pela cena nacional.

Deste modo, esta pesquisa estabelece uma ponte com a contemporaneidade. Essa ponte nos guiou para os vestígios ainda presentes dessas primeiras formações nas escolas e grupos teatrais da capital. Exercícios de trava-língua, caneta na boca, respiração com foco no tempo de fonação são aplicados na maioria dos cursos da capital nos tempos atuais. Tal fato se concretiza na preparação vocal dos espetáculos que eu realizei durante esta dissertação. Pude perceber que os grupos trabalham ainda com essas propostas, ou com práticas do canto como forma de aquecimento vocal. Agora compreendo porque tais vestígios ainda existem nos ideais dos grupos e das organizações curriculares das escolas livres de teatro, bem

como nas das de nível médio e superior. Pude perceber ainda algumas deturpações que distanciam tais técnicas de suas verdadeiras fundamentações e conceitos.

Assim sendo, o ato de narrar, e conseqüentemente de lembrar as primeiras manifestações artísticas goianienses, possibilitou-nos construir uma experiência com o passado para encontrar nele os germes de uma nova história, como nos apresenta os conceitos de Walter Benjamin (2004) acerca da história e da memória. Logo uma nova história se abriu nas perspectivas do trabalho vocal na contemporaneidade, ou seja, houve uma aproximação entre técnica e organicidade. Todavia esses conceitos apenas nos lançam diante de novas possibilidades, que na realidade estão sendo discutidas há tempos, apontando para o fato de que um caminho vasto de pesquisa acerca do tema a voz do ator, principalmente na cena goiana, precisa ainda ser registrado e difundido.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Rodrigo. Um estudioso do teatro em Goiás. *O Popular*, Goiânia, Magazine, p. 7, 29 set. 2009.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ASLAN, Odette. *O ator no século XX: evolução da técnica/problema ética*. Tradução: Rachel Araújo Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BARBA, Eugenio. *Canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral*. Tradução Patrícia Alves. Campinas, SP: Hucitec – Unicamp, 1994.
- _____. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas, SP: Hucitec – Editora Unicamp, 1991.
- _____. *Quemar La casa*. Orígenes de un director. Traducción del italiano: Ana Woolf. Revisión del castellano: Raquel Carrió. Buenos Aires: Editorial Catalogos, 2010.
- BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Tradução: Luís Otávio Burnier, Carlos Roberto Simioni, Ricardo Puccetti, Hrroshi Nonura, Márcia Strazzacappa, Waleska Silverberg. Campinas, SP: Editora HUCITEC – Unicamp, 1995.
- BECKER, Lídia. *História do ator; história da atuação; a performance passada: um estudo comparativo sobre a estética vocal de Sarah Bernhardt e Eleonora Duse*. Revista Folhetim: cadernos monográficos. n. 3. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo. *Avaliação de tratamento das disfonias*. São Paulo: Lovise, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução: Maria Paula V. Zurawski J. Guinsburg; Clóvis Garcia e Sérgio Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BLAKISTON. *Dicionário Médico*. 2. ed. São Paulo: Andrei, 1974.
- BOTELHO, Tarcísio Rodrigues (org). *Goiânia, Cidade Pensada*. Goiânia: UFG, 2002.
- BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor – as ações físicas como eixo: Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRITO, Adriana. Adriana Brito: depoimento. [junho 2012]. Entrevistador: Cristhianne Lopes do Nascimento. Goiânia. 43 min, digital. Entrevista concedida a dissertação A

voz na cena goianiense: entre a memória e a identidade – uma investigação do Teatro goianiense entre as décadas de 40 e 70.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2001.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil*. Tradução: Carla de Queiroz. São Paulo: USP, 1986.

CARVALHO, Enio. *História e Formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.

CATROGA, Fernando. Memória e História. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org). *Fronteiras do Milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade, 2001, p. 43-69.

CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

COSTA, Sady Selaimen; CRUZ, Oswaldo Laércio M.; OLIVEIRA, José Antonio A. de. *Otorrinolaringologia: princípios práticos*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

GAYOTTO, Lucia H. *Voz: partitura da ação*. São Paulo: Plexus Editora, 2002.

GONZAGA, Deusimar. : depoimento. [março 2012]. Entrevistador: Cristhianne Lopes do Nascimento. Goiânia. 66 min, digital. Entrevista concedida a dissertação A voz na cena goianiense: entre a memória e a identidade – uma investigação do Teatro goianiense entre as décadas de 40 e 70.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução: Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. A voz. In: BARBA, Eugenio; FLASZEN, Ludwik; GROTOWSKI, Jerzy. *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p.137-162.

_____. Teatro e Ritual. In: BARBA, Eugenio; FLASZEN, Ludwik; GROTOWSKI, Jerzy. *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, p.119-132.

JORGE, Miguel. Miguel Jorge: depoimento. [março 2012]. Entrevistador: Cristhianne Lopes do Nascimento. Goiânia. 41 min, digital. Entrevista concedida à dissertação A voz na cena goianiense: entre a memória e a identidade – uma investigação do Teatro goianiense entre as décadas de 40 e 70.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Global, 2001.

MARTINS, José Batista Dal Farra. *Percursos poéticos da voz*. Revista Sala Preta, São Paulo, SP: Editora USP, p. 9-17, 2005.

MENDONÇA, Belkiss Spenzieri Carneiro de. *Andanças no tempo*. 2. ed. Goiânia: Agepel, 2006.

NUNES, Lília. *Cartilhas de Teatro II: Manual de voz e dicção*. Rio de Janeiro: SNT, 1973.

OLIVEIRA, Annunziata. Custódia Annunziata Spenzieri de Oliveira: depoimento. [março 2012]. Entrevistador: Cristhianne Lopes do Nascimento. Goiânia. 66 min, digital. Entrevista concedida à dissertação *A voz na cena goianiense: entre a memória e a identidade – uma investigação do Teatro goianiense entre as décadas de 40 e 70*.

OLIVEIRA, Glacy Antunes. Glacy Antunes de Oliveira: depoimento. [abril 2012]. Entrevistador: Cristhianne Lopes do Nascimento. Goiânia. 66 min, digital. Entrevista concedida à dissertação *A voz na cena goianiense: entre a memória e a identidade – uma investigação do Teatro goianiense entre as décadas de 40 e 70*.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno: crítica teatral de 1947-1955*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu de. *Conservatório de Música da UFGO: 16 anos*. Goiânia: UFG, 1973.

_____. *A memória musical de Goiânia*. Goiânia: Kelps, 2002.

RODRIGUES, Nilton José. Pega-Fogo: Apenas uma superprodução. *Opção*, Goiânia, Teatro, p. 7, 10 a 16 set. 1978.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Tradução: Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

SAWITZKI, Manoela. *Para entender o Teatro Brasileiro*. Revista Bravo! São Paulo: Ed. Abril, 2010.

SOUZA, Luiz Augusto de Paula. *Voz, corpo, linguagem*. Revista Sala Preta, São Paulo, SP: Editora USP, p. 33-37, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *A construção da personagem*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *A preparação do ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

_____. *Manuel del actor*. Traducción: René Córdenas Barrios. México: Editora Diana, 1997.

ZORZETTI, Hugo. Hugo Eustáquio de Macedo Zorzetti: depoimento. [jul, 2008]. Entrevistador: Cristhianne Lopes do Nascimento. Goiânia, 2008. Questionário, 5f. Entrevista concedida ao projeto A Voz na Arte de Conduzir o Corpo: Uma Metodologia para a Construção da Personagem – Prêmio Funarte Miriam Muniz 2007.

_____. *Memória do Teatro Goiano*. Tomo I. Goiânia: Ed. da UCG, 2005.

_____. Hugo Eustáquio de Macedo Zorzetti: depoimento. [outubro 2011]. Entrevistador: Cristhianne Lopes do Nascimento. Goiânia. 42 min, digital. Entrevista concedida à dissertação A voz na cena goianiense: entre a memória e a identidade – uma investigação do Teatro goianiense entre as décadas de 40 e 70.

ANEXO A: Manual de Dicção e Voz, de Lilian Nunes, 1973. (p. 159-186)

Normas para a Língua Falada no Teatro

(Aprovadas pelo Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, realizado de 5 a 12 de setembro de 1956, na cidade do Salvador, Estado da Bahia)

1) ALFABETO FONÉTICO ADOTADO

- | | |
|---------------------------------------|--|
| 1) [a] — vogal média
aberta | — português normal de Portugal:
casa, fala
português normal do Brasil:
casa, fala |
| 2) [ɐ] — vogal média
fechada | — português normal de Portugal:
cama cada
português normal do Brasil:
cama, cana |
| 3) [e̞] — vogal palatal
aberta | — português normal de Portugal:
pé, ferro
português normal do Brasil:
pé, ferro |
| 4) [e̠] — vogal palatal
fechada | — português normal de Portugal:
sêde, prevê
português normal do Brasil:
sêde, prevê |
| 5) [ɔ̞] — vogal labiovelar
aberta | — português normal de Portugal:
pó, cola
português normal do Brasil:
pó, cola |
| 6) [ɔ̠] — vogal labiovelar
fechada | — português normal de Portugal:
morro, fôrça
português normal do Brasil:
morro, fôrça |

- 7) [i] — vogal pré-palatal fechada — português normal de Portugal: *vi, bico*
português normal do Brasil: *vi, bico, vir, tîl, isto*
- 8) [u] — vogal labiovelar fechada — português normal de Portugal: *tu, bambu*
português normal do Brasil: *tu, bambu, susto, sul, oito, cônego*
- SEMIVOGAIS
- 9) [y] — semivogal palatal — português normal de Portugal: *pai, feito*
português normal do Brasil: *pai, feito*
- 10) [w] — semivogal velar — português normal de Portugal: *ouro, água*
português normal do Brasil: *ouro, água*

OBSERVAÇÕES: 1) A nasalidade é indicada pela superposição do til como em português normal do Brasil todas as vogais nasais são fechadas, usar-se-á, em lugar de [ɛ̃], [ã], e as demais serão [ẽ], [ĩ], [õ], [ũ], e assim as semivogais [ỹ] e [w̃]; nos ditongos nasais, o til ou se repete sobre cada um dos seus elementos gráficos, por exemplo, [ãw̃], ou é maior, cobrindo-o ambos, [ãw̃].

2) O acento de intensidade vocábular, dito acento tônico, pode ser indicado pelo acento agudo gráfico (') sobre a vogal, mas de um modo geral isso não será feito, pois as transcrições fonéticas virão entre colchetes após a ortografia canônica dos vocábulos.

3) O alongamento (ou duplicação) de vogal será indicado pela superposição na vogal de uma pequena barra horizontal.

- 19) [t̂] — africada linguo- — português popular do Rio e al-
palatal surda gumas zonas próximas: (nos
casos anteriores)
- 20) [k] — oclusiva dorso- — português normal de Portugal:
velar surda casa, porca, que
português normal do Brasil:
casa, porca, que
- 21) [m] — oclusiva bilabial — português normal de Portugal:
sonora nasal mar, amigo
português normal do Brasil:
mar, amigo
- 22) [n] — oclusiva apico- — português normal de Portugal:
dental sonora nada, cano
nasal português normal do Brasil:
nada, cano
- 23) [ɲ] — oclusiva dorso — português normal de Portugal:
palatal sonora venho, nhato
nasal português normal do Brasil:
venho, nhato
- 24) [ɲ̃] — oclusiva dorso- — português popular de certos
palatal sonora pontos da Bahia e Rio: vinha,
nasal relaxada caminho, venho
- 25) [l̃] — lateral dorsopa- — português normal de Portugal:
latal sonora filho, lhe
português normal do Brasil:
filho, lhe
- 26) [l̃] — lateral dorso- — português popular do Rio e ou-
palatal sonora tras zonas do país: lhe, flhinho,
relaxada bolhinha
- 27) [l] — lateral apicoal- — português normal de Portugal:
veolar sonora lua, lama, calo
português normal do Brasil:
lua, lama, calo
- 28) [t̃] — lateral apicoal- — português normal de Portugal
veolar sonora alto, mal, Brasil
velarizada

- 29) [ĩ] — lateral linguo- — português de certas zonas do
dental sonora Rio Grande do Sul: (nos casos anteriores)
- 30) [l̃] — lateral linguoal- — português do Rio, São Paulo e
veolar sonora outras zonas do país: (nos casos relaxada anteriores)
- 31) [r] — vibrante apico- — português normal de Portugal:
alveolar simples *caro, cores*
português normal do Brasil:
caro, cores
- 32) [r̄] — vibrante apico- — português normal de Portugal:
alveolar múltipla *roda, carro, dar*
português do Rio Grande do Sul
e outras zonas do país:
roda, carro, dar
- 33) [r̄̇] — vibrante dorso- — português do Rio e de extensas
velar múltipla zonas do país: (nos casos anteriores)
- 34) [r̄̈] — vibrante dorso- — português popular do Rio e ou-
uvular múltipla tras zonas do país: (nos casos anteriores)
- 35) [r̄̇] — vibrante linguo- — português “caipira” do Brasil:
palatal velariza- *caro, cores*
da simples
- 36) [r̄̈] — vibrante linguo- português “caipira” do Brasil:
palatal velariza- *roda, carro, dar*
da múltipla
- 37) [f] — fricativa labio- — português normal de Portugal:
dental surda *filho, afiar*
português normal do Brasil:
filho, afiar

- 38) [v] — fricativa labio-
dental sonora — português normal de Portugal:
vinho, uva
português normal do Brasil:
vinho, uva
- 39) [s] — fricativa pré-
dorsodental — português normal de Portugal:
saber, posso, céu
surda português normal do Brasil:
saber, posso, céu
- 40) [z] — fricativa pré-
dorsodental — português normal do Brasil:
sonora azar, casa
português normal de Portugal:
azar, casa
- 41) [ʃ] — fricativa palatal — português normal de Portugal:
surda chave, xarope, êste
português do Rio e de extensas
zonas do Brasil: chave, xarope,
êste
- 42) [ʒ] — fricativa palatal — português normal de Portugal:
sonora já, genro, mesmo
português do Rio e de extensas
zonas do Brasil: já, genro, mesmo

OBSERVAÇÃO IMPORTANTE: Atendendo a que muitos vocábulos no português do Brasil apresentam, num só centro lingüístico, mais de uma pronúncia e atendendo a que as normas do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro não optaram, em certos casos, entre duas variantes fonéticas de um elemento fonológico, convencionou-se aqui:

1.º) que todas as transcrições fonéticas, como de praxe, serão representadas entre colchetes, por exemplo, “você” [vose];

2.º) que, dentro dos colchetes, ficará entre parênteses a variante admitida, sem caráter preferencial, para o fonema que anteceder esses parênteses, por exemplo, “andar” [ãdaṛ(ṛ)] — o que equivale a dizer que “andar”

tanto pode ser pronunciado [ãdār] como [ādār]; eis um exemplo mais variado: “estorvar” [e (i)s (š) toṛ (r̄)vaṛ (r̄)], compreenda-se [eṣtoṛvaṛ] ou [iṣtoṛvaṛ] ou [eṣtoṛvaṛ] ou [iṣtoṛvaṛ] ou [eṣtoṛvaṛ] ou [iṣtoṛvaṛ].

NOTAS Os signos fonéticos adotados se baseiam, na quase totalidade dos casos, na convenção a ser seguida pelo Centro de Estudos Filológicos e pelo *Boletim de Filologia*, e suas publicações, de Lisboa, segundo comunicação do Professor Luís Filipe Lindley Cintra ao organizador destes *Anais*. Da comunicação em apreço, foram dispensados muitos signos relativos a fonemas dialetais portugueses desnecessários para os fins destes *Anais* e foram incluídos uns quantos relativos a alguns fonemas dialetais brasileiros.

2) NORMAS APROVADAS PELO PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DE LÍNGUA FALADA NO TEATRO

Considerando que, na expressão teatral de âmbito universalista, devem ser resguardadas, nas realizações fônicas, as variações afetivas e as variantes individuais — desde que umas e outras não sejam atentatórias destas normas;

Considerando, ainda, que, na interpretação de personagens de nítida cor local, devem os atores pronunciar com a devida adequação regional e social;

Considerando, por fim, que a caracterização da pronúncia normal de cada vocábulo ficará na dependência da elaboração de um vocabulário ortoépico da língua portuguesa segundo a pronúncia normal brasileira,

O Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro recomenda as normas seguintes para a língua falada no teatro culto, ou erudito, ou de âmbito universalista, no Brasil:

DAS VOGAIS

I — São sete as vogais tônicas orais e cinco as vogais tônicas nasais:

a) vogais tônicas orais:

[a] — já, gás, ah, lar, paz, falará, cantarás, milharal, rodar, capaz, pato, pasto, alto, farto, cálido

[ɛ] — pé, pés, fel, pangaré, através revel, colher, veto, veste, esbelto, imerso, célebre, vértice, lésbico

[e] — vé, mês, ler, pez, dendê, português, dever, colhêr, soez, embriaguez, medo, cêsto, cêrca, bêbedo, êxtase

[i] — vi, quis, ih, vil, ir, giz, parti, sorris, funil, cobrir, codorniz, livro, livre, avisto, avulto, hirto, místico, lrico

[o] — pó, nós, oh, cor, voz, avó, retrós, anzol, redor, atroz, pobre, poste, volte, corto, ótimo, póstumo, córtce

[o] — xó, pós, gol (inglês goal), flor, aló, babalaós, amor, algoz, lódo, gósto, sólto, hórto, sófrego, lóbrego

[u] — tu, nus, uh, sul, luz, bambu, tatus, azul, abajur, alcaçuz, luto, susto, culto, purgo, cúpido, pústula, fúlgido, túrgido

b) vogais tônicas nasais:

[ã] — lã, vãs, maçã, aldeãs, campo, canto, lâmpada, pân-dega

[ẽ] — tempo, lento, têmporas, pêndulo

[ĩ] — fim, alfenim, cornetins, limpo, tinta, límpido, sín-dico

[õ] — bom, tons, tombo, tonto, tómbola, almôndega

[ũ] — rum, runs, tumba, fundo, úmbrico, duúnviro

Observe-se:

1) que são fechadas as vogais nasais;

2) que são também fechadas as vogais que antecedem as consoantes nasais [m], [n] e [ɲ], quando, então, tendem a nasalizar-se, na medida em que a pronúncia se faz mais espontânea e popular, sobretudo antes de [ɲ]:

cama, cana, banha, campânula, âmago

lema, cena, lenha, fênico, azémola, trémulo

lima, fina, linha, cínico, primula, mímica
soma, sono, medonho, cônego, atônito, fônico
aprimo, escuna, unha, túnica, úmido, única

3) que, de acordo com a observação anterior, as formas verbais terminadas em *-amos* do pretérito perfeito do indicativo são com a vogal tônica fechada, não se distinguindo das do presente do indicativo: amamos, cantamos, trabalhamos; do mesmo modo as formas verbais terminadas em *-emos*: lemos, cremos.

II — São cinco as vogais átonas orais e cinco as vogais átonas nasais: —

a) vogais átonas orais:

[a] — mas, para, cada, fazer, cadeira, acariciava, acariciará

[e] — rezar, redondo, refeitório, caráter, córtex, sílex

[i] — vital, cidade, júri, tîlburi, célebre, civilizar

[o] — rodar, provado, colega, coleguismo, flúor, cíclotron

[u] — degustar, pustulento, espátula, módulo, tribo

b) vogais átonas nasais:

[ã] — campal, mangueira, amparo, antigo, cantoria

[ẽ] — temporal, tentar, pentâmetro, perpendicular

[ĩ] — simbólico, pintar, sintoma, indivíduo

[õ] — combate, contar, condiscípulo, comprar

[ũ] — cumprir, fundir, lumbago, suntuoso, untar

Observe-se:

1) que, entretanto, há [e] e [o] pretônicos nos vocábulos derivados em que haja prefixos com essas vogais com acento próprio; e nos derivados com sufixos em *-mente* e iniciados por *-z-*: pré-histórica, pró-árabe, pós-graduado, levemente, celebrenente, cafezinho, pezinho, bolazona, molazinha, pozinho; e que pode ocorrer em vocábulos como cafeeiro, jiloeiro;

2) que são átonas orais finais somente [a], [i] e [u], seguidos ou não de s gráfico, a) já em vocábulos anoxítonos de

duas ou mais sílabas; b) já em monossílabos átonos ou combinações destes:

a) tuba(s), cerca(s), moda(s), mofa(s), mofa(s), liga(s), loja(s), mola(s), soma(s), lona(s), sonha(s), topa(s), cora(s), coria(s), coisa(s), luta(s), luva(s), luza(s), perturba(s), acerca(s), acomoda(s), galhofa(s), aloja(s), desola(s), fibroma(s), coluna(s), medonha(s), estirpa(s), escora(s), socorra(s), escusa(s), espoleta(s), remove(s), madeixa(s), reluz(a)s, cálida(s), nóctua(s), última(s), página(s), sátrapa(s), ágora(s); sebe(s), desce(s), pede(s), mofe(s) ligue(s), suje(s), mole(s), some(s), cone(s), sonhe(s), tope(s), core(s), corre(s), tosse(s), lute(s), move(s), luxe(s), goze(s), júri(s), perturbe(s), acomode(s), galhofe(s), aloje(s), desole(s), expreme(s), assine(s), alcunhe(s), estirpe(s), acesque(s), escure(s), socorre(s), escusa(s), esquente(s), remove(s), desdize(s), cálice(s), célebre(s), tálbur(i)s, cónsules, síndrome(s), lápide(s) lápis-lazúli(s); tubo(s), circ(s), modo(s), tufo(s), musgo(s), sujo(s), calo(s), tomo(s), sono(s), sonho(s), copo(s), coro(s), morro(s), dorso(s), luto(s) fulvo(s), luxa(s), gonzo(s), práctico(s), inválido(s), pênfigo(s), crótalo(s), átomo(s), átono(s), isótopo(s), lábaro(s) compósito(s);

b) a(s), ma(s), ta(s), lha(s), vo-la(s), no-la(s); me, te, se, lhe(s), de, e, que; o(s), nos, vos, do(s), no(s);

3) que não se distinguem, na pronúncia, o *a* artigo, o *a* preposição, o *a* pronome e o *à* resultante de crase (seguidos ou não de -s gráfico o primeiro e os dois últimos) — salvo, muito excepcionalmente, se houver necessidade imperativa, para a inteligência da frase, caso em que o resultante de crase poderá ser pronunciado com certa tonicidade ou ênfase;

4) que, quando empregado com valor interjetivo, ou como substantivo, ou em fim de frase não reticente, o vocábulo *que* se torna tônico e passa a pronunciar-se e grafar *quê*:

5) que às preposições *com* e *por* são átonas e, salvo razão excepcional de ênfase, devem ser pronunciadas [kú] e [puĩ(r̃)]:

6) que as oscilações de [e/i], [ẽ/ĩ], [o/u] e [õ/ũ] pretônicos, que ocorrem em grande número de vocábulos da língua no Brasil, correspondem a uma gradação de freqüência de meio cultural, de nível social e/ou de tensão psíquica do indivíduo falante: pedir [ped(d')iṛ(ṛ)] [pidiṛ(ṛ)] devido [devidu] [d(d')ividu], medir [med(d')iṛ(ṛ)] [mid(d')iṛ(ṛ)], estudo [es(ṣ)ṭudu] [is(ṣ)ṭudu], veludo [veludu] [viludu], real [ṛ(ṛ)eaḷ] [ṛ(ṛ)iaḷ], leal [leaḷ] [liaḷ], infeliz [ĩfelis(ṣ)] [ĩfilis(ṣ)], felicidade [felisidad(d')i] [filisidad(d')i]; sentir [sēt(t')iṛ(ṛ)] [sīt(t')iṛ(ṛ)], sentimento [sēt(t')imēt(u)] [sīt(t')imēt(u)], mentira [mēt(t')ira] [mīt(t')ira], enguiço [ēgisu] [ĩgisu], entusiasmo [ētuzi(y)az(ṣ)mu] [ituzy(y)az(ṣ)mu]; cortume [koṛ(ṛ)tumi] [kuṛ(ṛ)tumi], costura [kos(ṣ)tura], [kus(ṣ)tura], costureira [kos(ṣ)tureyra] [kus(ṣ)tureyra], cortina [koṛ(ṛ)t(t')ina] [kuṛ(ṛ)t(t')ina], sovina [soṽina] [suvina], bolina [boḷina] [bulina], gordura [goṛ(ṛ)dura] [guṛ(ṛ)dura], cordura [koṛ(ṛ)dura] [kuṛ(ṛ)dura], compadre [kōpadri] [kūpadri];

7) que as vogais átonas que antecedem consoantes nasais, [m], [n] e [ɲ], são fechadas e tendem a nasalizar-se, na medida em que a pronúncia se faz mais espontânea e popular, sobretudo antes do [ɲ]: camaradã, animada, lanhada; cenáculo, semana, penhorada; afinar, limalha, cinismo, mimetismo, avinhado; doméstico, bonachão, enfronhado; umidade, unidade, unhada;

8) que os vocábulos de curso nitidamente erudito — e assim os anoxítonos, em geral, terminados em *-ar*, *-er*, *-en*, *-ex* e *-on* — devem ser respeitados nas suas características eruditas, mormente nas átonas postônicas: nenúfar, aljôfar, nácar; esfíncter, caráter; cerúmen, albúmen, acúmen; sílex, córtex, índice, cânion, cólon, obélion.

DOS DITONGOS

III — São doze os ditongos decrescentes tônicos orais e cinco os ditongos decrescentes tônicos nasais:

a) ditongos decrescentes tônicos orais:

[ay] — *pai, vais, caixa, rebaixas, laivos*

[ạy] — *paina, faina, andaime*

[aw] — *pau, mau, maus, fauno, cauto, cáustico*

[ẹy] — *sei, primeiro, eito, jeito, contrafeito*

[ẹw] — *leu, ateu, ateus, terapêutica, hermeneuta*

[ẹy] — *réis, papéis, anéis, dosséis, vergéis*

[ẹw] — *réu, chapéu, chapéus, céu, escarcéu*

[iw] — *viu, partiu, induziu, riu, sentiu*

[oy] — *foi, coice, dezoito, biscoito, afoito*

[ọy] — *dói, anzóis, reinóis, móis, lençóis*

[ow] — *vou, roubo, besouro, ancoradouro, estouro*

[uy] — *fui, azuis, tafuis, instruis, influi*

b) ditongos decrescentes tônicos nasais;

[ã̃y] — *mãe, alemães, capitães, cãibra*

[ã̃w] — *pão, cidadão, capitão, mamão, alemão*

[ẽ̃y] — *em, bem, vintém, contém, porém, parabéns*

[õ̃y] — *põe, tostões, botões, senões, corações*

[ũ̃y] — *mui, muito*

IV — São onze os ditongos decrescentes pretônicos orais, dois os decrescentes postônicos orais, cinco os decrescentes pretônicos nasais e dois os decrescentes postônicos nasais:

a) ditongos decrescentes pretônicos orais:

[ay] — *baixela, encaixar*

[ạy] — *painel, apainelado*

[aw] — *paulada, enjaular*

[ėy] — *empreitar, cabeleireiro*

[ėy] — *anèizinhos, papèizinhos*

[ėw] — *feudal, eufonia*

[ėw] — *chapèuzinhos, cèuzinho*

[ȯy] — *noitada, afoiteza*

[ȯy] — *anzòizinhos, lençòizinhos*

[ȯw] — *roubar, estourar*

[u̇y] — *descuidado, cuidadoso*

b) ditongos decrescentes pretônicos nasais:

[ã̃y] — *mãezinha, pãezinhos*

[ã̃w] — *pãozinho, irmãozinho*

[ễy] — *vintenzinho, pagenzinho*

[ỗy] — *tostêezinhos, cordêezinhos*

[ũ̃y] — *mutíssimo*

c) ditongos decrescentes postônicos orais:

[ey] — *amáveis, pênseis*

[oy] — *álcoois*

d) ditongos decrescentes postônicos nasais:

[ã̃w] — *órgão, amavam*

[ễy] — *bagagem, salsugens, sofrem*

OBSERVAÇÕES:

1) como as vogais nasais, os ditongos nasais são fechados;

2) todos os ditongos decrescentes acima referidos guardam, na expressão normal do teatro, sua integridade de pronúncia.

V — São ditongos crescentes tônicos orais e nasais:

[wa] — *quatro, quase, esquálido, guarda*

[wa] — *guano, equânime*

- [wã] — *guante, quando*
 [we] — *qüeba, qüera, rastaqüera, inquérito (ou inquérito)*
 [we] — *lingüeta, qüinqüênio*
 [wê] — *freqüente, agüenta*
 [wi] — *lingüista, lingüística*
 [wi] — *eqüino*
 [wí] — *argüindo*
 [wo] — *quota*

VI — São ditongos crescentes pretônicos orais e nasais:

- [wa] — *quadrado, quadrante, guardar, guardador*
 [wa] — *equanimidade, guanaco*
 [wã] — *quantidade, quantioso*
 [we] — *qüinqüelíngüe, qüinqüenal*
 [wê] — *freqüentar*
 [wi] — *equidade, equitativo*
 [wi] — *equímúltiplo*
 [wí] — *qüinqüênio*
 [wo] — *quotizar, quociente*

VII — São ditongos crescentes postônicos:

- [wa] — *água, légua, mágoa, trégua*
 [wi] — *équites, bilíngüe, apropínqüie*
 [wo] — *alíquota*
 [wu] — *apropínquo, oblíquo, iníquo*
 [ya] — *vária, pária, glória, pátria*
 [yi] — *cárie, fácies, barbárie*
 [yu] — *vários, tório, cério, lírio*

DOS TRITONGOS

VIII — São cinco, entre orais e nasais, os tritongos tônicos:

[way] — *paraguaio, uruguaio*

[wãw] — *quão*

[wey] — *averigüeis*

[wõy] — *saguões*

[wɔw] — *averiguou*

IX — São três os tritongos pretônicos:

[way] — *guaiar*

[wãw] — *saguãozinho*

[wõy] — *saguãozinhos*

X — Há tritongos postônicos:

[wëy] — *averigüem*

[wãw] — *averiguam*

DOS HIATOS

XI — Nos hiatos cuja primeira vogal for [i] tônico e cuja segunda vogal for final de vocábulo (seguida ou não de -s gráfico), o desenvolvimento do iode [y] variará de acordo com as necessidades expressivas ou as peculiaridades individuais: “via” [via] ou [vi-ya]; “auxilie” [awsilii] ou, [awsili-yi]; “rio” [r̄(r̄)iu] ou [r̄(r̄)i-yu].

XII — Nos hiatos cuja primeira vogal for [u] tônico e cuja segunda vogal for final de vocábulo (seguida ou não de -s gráfico), o desenvolvimento do uau [w] variará de acordo com as necessidades expressivas ou as peculiaridades individuais: “nua” [nua] ou [nu-wa]; “recue” [r̄(r̄)ekui] ou [r̄(r̄)eku-wi]; “amuo” [amu] ou [amu-wu].

XIII — Desenvolve-se sistematicamente o iode ou o uau nos hiatos de ditongo tônico decrescente e vogal final de vocábulo (seguida ou não de -s gráfico) ou ditongo átono: “praia” [pray-ya], “cheia” [šey-ya], “veio” [vey-yu], “apóio” [apoy-yu], “bóiem” [boj-vēy], “apoios” [apoy-yus(š)], “tuxaua” [tušaw-wa].

DA CONTIGÜIDADE DE VOGAIS OU DITONGOS FINAIS DE VOCÁBULOS
COM VOGAIS OU DITONGOS INICIAIS DE VOCÁBULOS

XIV — A contigüidade de vogal tônica final de vocábulo com vogal ou ditongo tônicos iniciais de vocábulo é, normalmente, mantida como hiato: “ali há”, “sé alva”, “cará ótimo”.

XV — A contigüidade de vogal tônica final de vocábulo com vogal ou ditongo átonos iniciais de vocábulo é, normalmente, mantida como hiato, podendo, entretanto, ocorrer ditongação, se a vogal átona for [i] ou [u]:

xará heróico	— [šaraeroyku]
xará inimigo	— [šaraynimigu]
boné azul	— [boņeazul]
boné utilizado	— [boņewtilizadu]

Observe-se, entretanto, que é de evitar a ditongação se de sua formação ocorrer seqüência de síbalas tônicas: “boné usado” [boņeuzadu] e não [boņewzadu].

XVI — A contigüidade de vogal átona final de vocábulo e vogal tônica inicial de vocábulo é, normalmente, mantida como hiato, por exemplo, “essa unha”, “essa ilha”; mas pode dar-se o alongamento ou duplicação, se as duas vogais forem do mesmo tipo, por exemplo, “essa água” [ešaagwa] ou [ešāgwa], “verde ilha” [veṛ(ṛ)d'iila] ou [veṛ(ṛ)d'īla], “como uva” [komu uva] ou [komūva], ou pode dar-se a ditongação crescente, se a

vogal átona final do vocábulo for [i] ou [u], por exemplo, “esse ano” [eʃianu] ou [eʃyanu], “esse elo” [eʃielu] ou [eʃyelu], “esse homem” [eʃiomẽỹ], ou [eʃyomẽỹ], “nove unhas” [noʃviunas(š̃)] ou [noʃvyunas(š̃)], “modelo alvo” [moʃeluãlvu] ou [moʃelwãlvu], “ponto ermo” [põtueṛ(r̄)mu] ou [põtweṛ(r̄)mu] “tenho ido” [tẽnuidu] ou [tẽnwidu], “ponto ótimo” [põtuoṭ(t')imu] ou [põtwoṭ(t')imu].

XVII — A contigüidade de vogal átona final de vocábulo e vogal átona inicial de vocábulo pode ficar mantida em hiato, ser transformada em ditongação, ou em alongamento ou duplicação, ou em elisão.

1) em hiato, alongamento ou elisão, quando a vogal átona final é [a] e a vogal inicial é [a] ou [ã]:

essa apuração — [eʃaapurasãw̃] [eʃāpurāsãw̃] [eʃapurāsãw̃]

essa animação — [eʃaanimasãw̃] [eʃāanimāsãw̃] [eʃanimasãw̃]

essa ambigüidade — [eʃaãbigwidad(d')i] [eʃābigwidad(d')i]
[eʃābigwidad(d')i]

2) em hiato ou elisão, quando a vogal átona final é [a] e a vogal átona inicial é [e] [ē] [o] [ō]:

obra emérita — [oʃbraeṃerita] [oʃbreṃerita]

bela empresa — [bẽlaẽpreza] [bẽlẽpreza]

coisa honesta — [koʃzaõnes(š̃)ta] [koʃzõnes(š̃)ta]

muita hombridade — [mũỹtaõbridad(d')i] [mũỹtõbrida-
d(d')i]

3) em hiato, ditongo ou elisão, quando a vogal átona final é [a] e a vogal átona inicial é [i] [ī] [u] [ū]:

coisa inadmissível — [koʃzainad(d')misivēl̄] [koʃzayna-
d(d')misivēl̄] [koʃzinad(d')misivēl̄]

uma indicação — [umaīd(d')ikasãw̃] [umãỹd(d')ikasãw̃]
[umid(d)ikasãw̃]

selva umbrosa — [sɛ̃lvaũbroza] [sɛ̃lvãwbroza] [sɛ̃lvũbroza]

linda união — [lĩdauniãw] [lĩdawniãw] [lĩduniãw]

4) em hiato ou ditongo, quando a vogal átona final é [i] e a inicial qualquer uma que não [i]:

leve aragem — [lɛ̃viaražẽy] [lɛ̃vyaražẽy]

doce amparo — [dosiãparu] [dosyãparu]

leve exame — [lɛ̃viezami] [lɛ̃vyezami]

leve empenho — [lɛ̃viẽpenu] [lɛ̃vyẽpenu]

sede horrível — [sɛ̃d(d')iõr̃(r̃)ivɛ̃l] [sɛ̃d(d')yõr̃(r̃)ivɛ̃l]

nove ondas — [nɔ̃viõdas(š)] [nɔ̃vyõdas(š)]

leve utilidade — [lɛ̃viut(t')ilidad'i] [lɛ̃vyut(t')ilidad'i]

esse umbigo — [esiũbigu] [esyũbigu]

5) em hiato, alongamento ou elisão, quando a vogal átona final é [i] e a inicial [i] ou [ĩ]:

esse hipócrita — [ɛ̃siipɔ̃krita] [ɛ̃sĩpɔ̃krita] [ɛ̃sipɔ̃krita]

esse intervalo — [ɛ̃sĩĩtɛ̃r̃(r̃)valu] [ɛ̃sĩtɛ̃r̃(r̃)valu] [ɛ̃sĩtɛ̃r̃(r̃)valu]

6) em hiato, ditongo ou elisão, quando a vogal átona final é [u] e a inicial qualquer uma que não [u]:

outro advogado — [ɔ̃wtruad(d')vɔ̃gadu] [ɔ̃wtrwad(d')-vɔ̃gadu] [ɔ̃wtrad(d')vɔ̃gadu]

outro amparo — [ɔ̃wtruãparu] [ɔ̃wtrwãparu] [ɔ̃wtrãparu]

outro exame — [ɔ̃wtruezami] [ɔ̃wtrwezami] [ɔ̃wtrɛxami]

outro endocarpo — [ɔ̃wtruẽdɔ̃kãr̃(r̃)pu] [ɔ̃wtrwẽdɔ̃kãr̃(r̃)-pu] [ɔ̃wtrẽdɔ̃kãr̃(r̃)pu]

sonho hipnótico — [sɔ̃nuĩpnɔ̃t(t')iku] [sɔ̃nwipnɔ̃t(t')iku] [sɔ̃nipnɔ̃t(t')iku]

livro inteiro — [livruĩteyru] [livrũĩteyru] [livrĩteyru]

medo horrível — [mɛduoṝ(ṝ)ivɛl̄] [mɛdwɔṝ(ṝ)ivɛl̄] [mɛdoṝ(ṝ)ivɛl̄]

corpo ondulante — [koṝ(ṝ)puõdulât(t')i] koṝ(ṝ)pwõdulât(t')i
[koṝ(ṝ)põdulât(t')i]

7) em hiato, alongamento ou elisão, quando a vogal átona final é [u] e a inicial [u] ou [ũ]:

livro utilíssimo — [livruut(t')ilisimu] [livrūt(t')ilisimu]
livrut(t')ilisimu]

corpo untuoso — [koṝ(ṝ)puũtu(w)ozu] [koṝ(ṝ)pũtu(w)ozu]
[koṝ(ṝ)pũtu(w)ozu]

OBSERVAÇÃO: Todos os fenômenos anteriores se verificam quanto a vocábulos iniciados por ditongos decrescentes, em função de sua vogal; compare-se, por exemplo:

esse ativo — [ɛsiat'ivu] [ɛsyat'ivu] com

esse aipim — [ɛsiaypĩ] [ɛsyaypĩ]

essa erva — [ɛsaɛṝ(ṝ)va] com

essa eira — [ɛsaɛyra]

ou

esse objeto — [ɛsiɔbžɛtu] [ɛsyɔbžɛtu] com

esse oitavo — [ɛsiɔytavu] [ɛsyɔytavu]

ou

essa arma — [ɛsaar̄(ṝ)ma] [ɛsār̄(ṝ)ma] com

essa aula — [ɛsaawla] [ɛsāwla]

ou

essa aspiração — [ɛsaas(š)pirasãw̃] [ɛsās(š)pirasãw̃] [ɛsās(š)pirasãw̃] com

essa austeridade — [ɛsaaws(š)teridad(d')i] [ɛsāaws(š)teridad(d')i] [ɛsaws(š)teridad(d')i]

DAS CONSOANTES

XVIII — São as seguintes as consoantes:

- [b] — oclusiva bilabial — *boi ambos, aba, coisa boa, abrir,*
sonora *cobra, abdicar*
- [d] — oclusiva apico- — *dar, andar, coisa dura, adro,*
dental sonora *dia, direito, adstrito, disparo*
admoestar, sede, vede, medir
- [d'] — oclusiva pré-dorso — *dia, direito, adstrito, disparo,*
pré-palatal sonora *admoestar, sede, vede, medir*
- [g] — oclusiva dorso- — *guarda, frango, a guarda, agua-*
velar sonora *da, agrado*
- [p] — oclusiva bilabial — *pai, apodo, caprino, copla, apto*
surda
- [t] — oclusiva apico- — *tu, tábua, ato, cauto, canto, con-*
dental surda *tra, atleta, tia, atiro, sete, at-*
mosfera, ritmo
- [t'] — oclusiva pré- — *tia, atiro, sete, atmosfera, ritmo*
dorso pré-pala-
tal surda
- [k] — oclusiva dorso- — *casa, quero, química, coisa, acre,*
velar surda *aquele*
- [m] — oclusiva bilabial — *mar, amor, cama*
sonora nasal
- [n] — oclusiva apico- — *nada, cano, ânimo*
dental sonora
nasal
- [ɲ] — oclusiva dorso- — *vinho, vinha, sonhe, nhanhã*
palatal sonora
nasal
- [l] — lateral apicoal- — *lua, lama, calo, colar, mal*
veolar sonora *eterno*

- [l̄] — lateral linguoal- — alto, mal, Brasil, calmo, sal
veolar sonora
relaxada
- [l] — lateral dorsopa- — filho, lhe, lhano, folhagem, fi-
latal sonora lhinha, folhinha
- [r] — vibrante apicoal- — cara, cores, poro, purulento, an-
veolar simples dar alto, ouvir isso, fazer uma
coisa
- [r̄] — vibrante apicoal- — carro, corre, carne, andar, fa-
veolar múltipla zer, ouvir, régua, raso, riso, ros-
to, ruga
- [r̄̇] — vibrante dorso- — carro, corre, carne, andar, fa-
velar múltipla zer, ouvir, régua, raso, riso, ros-
to, ruga
- [f] — fricativa labio- — filho, afiar, aftar, amorfa
dental surda
- [v] — fricativa labio- — visto, uva, livre
dental sonora
- [s] — fricativa pré- — saber, passo, caça, céu, os sá-
dorsodental bios, os céus, as sombras, as
surda pragas
- [z] — fricativa pré- — zebra, azar, asa, caso, mesmo,
dorsodental asno
sonora
- [š] — fricativa palatal — chave, xarope, caixa, fecho, êste,
surda as pragas, poste
- [ž] — fricativa palatal — já, genro, jeito, agir, mesmo as
sonora juntas, as masmorras, as baixas

Observe-se:

1) que as únicas consoantes que não ocorrem em início de vocábulo são [l̄] e [r];

fia”, “adjunto”, “admoestar”, “acne”, “técnico”, “inaccessível” (e “inaccessível”, sem grupo consonantal), “fixo” [fiksɐ], “asfixia” [as(š)fiksia] / [as(š)fiksiya], “intoxicar” [ĩtoksikaṛ(ṛ)], “digno”, “magno”, “amnésia”, “alfa”, “oftalmologia”, “difteria”; essas seqüências consonantais devem ser pronunciadas com os valores fonéticos próprios das suas consoantes, sem a interposição de [i];

3) não há em meio a vocábulos a seqüência consonantal constituída por [ss] ou [šs], devendo-se pronunciar só com [s] a parte sublinhada de palavras como “nascer,” “crescer”, “descer”, “excelência”, *exceto*, “excelso”;

4) não há em meio a vocábulos a seqüência consonantal constituída por [gz], devendo-se pronunciar só como [z] a parte sublinhada de vocábulos como “hexágono”, “hexâmetro”, “exógeno”.

DA CONTIGÜIDADE DE CONSOANTE FINAL DE VOCÁBULO COM FONEMA INICIAL DE VOCÁBULO

XX — A consoante final de vocábulo [b], que, de fato — excluídos os nomes próprios, em geral de origem hebraica — se representa na língua pela preposição “sob”, seguida de outras consoantes fica nas condições das seqüências consonantais referidas antes, não devendo, pois, ser pronunciada com apoio de [i], por exemplo: “sob brumas” [sobbrumas(š)] e não [sobibrumas(š)]; se, porém, for seguida de vogal, poderá ser proferida com apoio de [y], por exemplo; “sob as brumas” [sobyaz(ž)brumas(š)].

XXI — A consoante final do vocábulo [ĩ], se seguida de qualquer consoante inicial de vocábulo, não se altera de valor; se, porém, for seguida de vogal (ou semivogal) inicial de vo-

cábulo, sem pausa intermédia, passa a [l], isto é, inicial de sílaba, por exemplo: “carnaval triste” [kaṛ(ṛ)navāl̄tris(ṣ̄)t(t̄)l], mas “carnaval alegre” [kaṛ(ṛ)navāl̄aləgri].

XXII — A consoante final de vocábulo [n] só ocorre em vocábulos eruditos do tipo “cânõn”, “sêmen”, “cerúmen”, “albúmen”, “acúmen”, “íon”, “próton”, “cíclotron”, quando deve ser proferida sem nasalizar, pelo menos fortemente, a vogal anterior; se seguida de qualquer consoante inicial de vocábulo, não se altera de valor, passando, entretanto, a inicial de sílaba se o vocábulo que se seguir for iniciado por vogal (ou semivogal), por exemplo: cânõn laico” [kaṇõnlayku], mas “cânõn antigo” [kaṇõnāt(t̄)igo].

XXIII — A consoante [ṛ(ṛ)] final de sílaba, se seguida de vogal (ou semivogal) inicia de vocábulo sem pausa intermédia, passa a [r] inicial de sílaba, por exemplo: “cantar” [kātār(ṛ)], “amor” [amõr(ṛ)], mas “cantar alegre” [kātāralegri] “amor infido” [amõrĩfido].

XXIV — O -s (gráfico) e o -z (gráfico) finais de vocábulo têm iguais valores fonéticos — os quais correspondem, fundamentalmente, aos valores do -s (gráfico) final de sílaba. Esses valores fonéticos apresentam dois regimes possíveis na pronúncia do teatro:

1) um regime pré-dorsodental — cujas características, se exageradas, provocam a impressão de excessivo “sibilamento”;

2) um regime pré-dorsodental/palatal — cujas características, se exageradas, provocam a impressão de excessivo “chiamento” — regime que parece ser o mais antigo na língua e é o mais extenso, sendo, também, o mesmo do português normal de Portugal.

Em qualquer um dos dois regimes, o -s (gráfico) e o -z (gráfico) finais de vocabulo correspondem a quatro fonemas

diferentes — [s] [z] [š] [ž] — cuja distribuição não é coincidente num e noutro regimes: s-z-x(š)-t(ž).

No primeiro regime.

1) como [s] ocorre antes de pausa ou de qualquer consoante surda, menos [š], por exemplo

... flores. Estas...	[fl̄oris ɛstas]
certas partes	[sɛr̄(̄)r̄)taspar̄(̄)r̄)t(t')is]
paz perfeita	[pasper̄(̄)r̄)feyta]
estas turmas	[ɛstastur̄(̄)r̄)mas]
rapaz tímido	[r̄(̄)r̄)apast(t')imidu]
umas cargas	[umaskār̄(̄)r̄)gas]
traz coisas	[traskoyzas]
as flores	[asfl̄oris]
paz florescente	[pasfloresɛt(t')i]
as sombras	[assōbras]
paz celeste	[passelest(t')i]

2) como [z] ocorre antes de vogal (ou semivogal) e de todas as consoantes sonoras menos [ž], por exemplo:

as aves	[azavis]
rapaz alegre	[r̄(̄)r̄)apazalɛgri]
flores belas	[fl̄orizbɛlas]
rapaz belo	[r̄(̄)r̄)apazbɛlu]
flores murchas	[fl̄orizmur̄(̄)r̄)šas]
rapaz modesto	[r̄(̄)r̄)apazmodɛstu]
formas doces	[fɔr̄(̄)r̄)mazdɔsis]
rapaz lindo	[r̄(̄)r̄)apazlĩdu]
formas nuas	[fɔr̄(̄)r̄)maznuas] ou [fɔr̄(̄)r̄)maznuwas]

rapaz negro	[ī(ṛ)apaznegru]
formas grandes	[fɔ̄r(ṛ)mazgrād(d')is]
dás-lhe	[dazli]
rapaz lhanõ	[ṛ(ṛ)apazlanu]
flores vivas	[florizvivas]
rapaz vivo	[ṛ(ṛ)apazvivu]
as zebras	[azzebras]
rapaz zarolho	[ī(ṛ)apazzarolu]
flores roxas	[florizṛ(ṛ)ošas]
rapaz risonho	[ṛ(ṛ)apazṛ(ṛ)izonu]

3) como [š] ocorre antes de [š]: “as xarás” [aššaras], “paz chõcha” [paššoša]; compare-se, a propósito, “as xarás” com “acharás”, respectivamente, [aššaras] e [ašaras];

4) como [ž] ocorre antes de [ž]: “as juntas” [ažžūtas], “rapaz justo” [ṛ(ṛ)apažžustu]; compare-se, a propósito, “as juntas” com “ajuntas”, respectivamente, [ažžūtas] e [ažūtas].

No segundo regime:

1) como [s] ocorre antes de [s]: “as sombras” [assõbraš], “paz celeste” [passelešt(t)i]; compare-se, a propósito, “as sombras” com “assombras”, respectivamente, [assõbraš] e [asõbraš];

2) como [z] ocorre antes de vogal (ou semivogal) e de [z]: “os ovos” [uzovuš], “as ilhas” [azilas]; “as zebras” [azzebraš], “certas zonas” [seṛ(ṛ)tazžonaš];

3) como [š] ocorre antes de pausa ou antes de consoantes surdas, menos [s], por exemplo:

...flores. Estas...	[floriš eštaš]
certas partes	[seṛ(ṛ)tašpaṛ(ṛ)t(t')iš]

paz perfeita	[pašp̣eṛ̣(ṛ̣)feṽta]
estas turmas	[eṣṭaṣṭuṛ̣(ṛ̣)maṣ]
rapaz tímido	[ṛ̣(ṛ̣)apaṣṭ(t')imidu]
umas cargas	[umaṣkaṛ̣(ṛ̣)gaṣ]
traz coisas	[traṣkoṽzaṣ]
as flores	[aṣfloriṣ]
paz florescente	[paṣfloṛeṣēt(t')i]
certas chaves	[seṛ̣(ṛ̣)taṣṣaviṣ]
rapaz chocho	[ṛ̣(ṛ̣)apaṣṣoṣu]

4) como [ž] ocorre antes de consoantes sonoras, menos [z]:

certas bases	[seṛ̣(ṛ̣)tažbaziṣ]
paz básica	[pažbazika]
estas mães	[eṣṭažmãṽṣ]
faz moosa	[fažmosa]
certos dados	[seṛ̣(ṛ̣)tuždaduṣ]
rapaz doido	[ṛ̣(ṛ̣)apaždoṽdu]
os lábios	[užlabiuṣ] ou [užlabyuṣ]
paz legítima	[pažležit(t')ima]
algumas nações	[algumažnasõṽṣ]
paz natural	[pažnatural]
certas gamas	[seṛ̣(ṛ̣)tažgamaṣ]
rapaz galante	[ṛ̣(ṛ̣)apažgalāt(t')i]
dás-lhe	[dažli]
faz-lhe	[fažli]
certas nhandãs	[seṛ̣(ṛ̣)tažṇaṇãṣ]
rapaz nhato	[ṛ̣(ṛ̣)apažnatu]

duas vidas	[duažvidaš]
rapaz vivo	[r̄(r̄)apažvivu]
três rodas	[trežr̄(r̄)odaš]
rapaz robusto	[r̄(r̄)apažr̄(r̄)obuštu]

ANEXO B: Exercícios aplicados no processo de construção das personagens no experimento *Substantivo. Feminino. Plural.*

I ETAPA

⇒ **Conscientização da profundidade vocal:**

- ✓ Utilizar bastões para sensibilizar corporalmente. Sempre com a respiração profunda, trabalhar o bastão em todo o corpo. Começar a prática com os olhos fechados, construindo essa imagem espacial interna do corpo. Ao final, construir a imagem total dos pontos trabalhados com a noção de profundidade (tubo largo), a partir da inspiração e expiração plenas.

⇒ **Associar controle respiratório:**

- ✓ Emissão interna da vogal “a” (lembrando sempre de abrir e fechar os olhos);
- ✓ Ocupação plena internamente da vogal “a” até começar a ocupar o espaço externo;
- ✓ Utilizar o bastão como ponto de apoio muscular, deslocando pelo espaço;
- ✓ Emitir a vogal “a” e deixar o corpo deslizar pelo espaço: construir gestos a partir do estímulo vocal.

⇒ **Proposta para intervenção na cena:**

- ✓ Emissão e ocupação interna do som ou gesto vocal de cada personagem;
- ✓ Deslocar pelo espaço, a partir das ações da personagem projetada na ideia de cada cena;
- ✓ Após dominar essa plenitude interna, o som pode passar a ocupar o espaço externo;
- ✓ Trabalhar com a imagem da personagem e da cena.

II ETAPA

⇒ **Liberação das tensões do corpo – pontos de energia:**

- ✓ Deitar relaxando todo o corpo, porém, trabalhando a mente; ativar com respiração completa (profunda) os sete pontos centrais de energia;
- ✓ Massagear cada um dos pontos, estimulando-os pela respiração espontânea (deixar o ar sair livremente, não expulsá-lo);

- ✓ Conectar-se com os pontos. Ao expirar, deixar que a região massageada libere seu som interno;
- ✓ Trabalhar com a base da espinha (cóccix), liberando todas as tensões e, conseqüentemente, o fluxo energético de todo o corpo;
- ✓ Emitir a vogal “o”, localizando-a na base da espinha (cóccix) – e a vogal “a”, na região peitoral (tórax).

⇒ **Acrescentar movimentos:**

- ✓ Inspirar profundamente, realizando qualquer movimento ou gesto. Ao respirar, deve-se liberar qualquer ponto de tensão na execução dos movimentos;
- ✓ Acrescentar, primeiramente, as vogais “o” e “a” em um fluxo contínuo com o movimento ou gesto;
- ✓ Deslocar pelo espaço, emitindo as vogais e realizando os gestos e posições corporais, sem esquecer a respiração;
- ✓ Imaginar o deslocamento das vogais internamente, em espiral, como se o corpo fosse um grande tubo.

⇒ **Proposta para intervenção na cena:**

- ✓ Conscientizar-se de como o corpo está. Apropriar-se da imagem desse grande tubo;
- ✓ Trabalhar internamente o som do personagem;
- ✓ Liberar o som, a partir da massagem dos pontos centrais, para construir o feixe de energia necessário para aquele som;
- ✓ Deixar esse som ocupar o espaço externo e fluir os gestos a partir das primeiras ideias da personagem e da cena.

⇒ Trabalhar a concretização de palavras a partir da construção energética do corpo;

⇒ Liberação das tensões: massagear cada região como o exercício anterior⁷⁹. Lembrar de deixar a respiração fluir naturalmente, não induzi-la;

⇒ Trabalhar estímulos em cada ponto (música, bolas de massagem, bastões, etc) e associá-los com as vogais, criando a imagem da localização no corpo:

⁷⁹

O corpo deve estar ativo, e não adormecido, como no rodízio de consciência na prática de Yoga.

na base da espinha, nos órgãos genitais, no umbigo, no coração, na garganta, no terceiro olho e no alto da cabeça; “u”, “ô”, “ó”, “ê”, “a”, “é”, “i”, respectivamente.

- ⇒ Focalizar nos pontos baixos;
- ⇒ Preencher esses pontos internamente com as vogais: “u”, “ô”, “ó”;
- ⇒ Deixar o som ocupar o espaço externo. Imaginar o som como um feixe de luz que parte do ponto baixo (pélvis), fazendo-o circular por todo o corpo;
- ⇒ Acrescentar pequenos gestos e movimentos;
- ⇒ Substituir as vogais “u”, “ô”, “ó” pela palavra “dor”;
- ⇒ Conscientizar-se da região do períneo, ativando-a com pequenas contrações. Contrair essa região durante a inspiração e relaxá-la durante a expiração. Utilizar o períneo como apoio respiratório para a emissão da palavra “dor”;
- ⇒ Acrescentar movimentos e construir frases com essa palavra “dor”, utilizando esse novo apoio;
- ⇒ Proposta para intervenção na cena⁸⁰:
- ✓ Construir gestos e ações do personagem a partir da consciência desse apoio;
- ✓ Trabalhar o som da personagem utilizando esse apoio.

III ETAPA

- ⇒ **Respiração rítmica: ativar os sentimentos nos seus respectivos pontos energéticos:**
- ✓ Deixar fluir naturalmente a respiração (com o seu ritmo cotidiano) e deslizar o corpo pelo espaço a partir dos pés;
- ✓ Voltar a atenção para a música interna (ela é pessoal);
- ✓ Deixar a sua música interna ocupar internamente o corpo e determinar o ritmo do movimento dos pés;
- ✓ Deixar a música ocupar o espaço externo do corpo;
- ✓ Diminuir o movimento dos pés até parar; manter a música como um grande fluxo energético;
- ✓ Retornar a música para o espaço interno.

⁸⁰ Realizar o exercício com cada ponto. Utilizar as palavras que ficarem mais confortáveis, relacionando-as com as vogais.

IV ETAPA

⇒ **Ativar os pontos e seus sentimentos:**

- ✓ Trabalhar os pontos, ativando-os a partir dos feixes de luz;
- ✓ Emitir a música interna, harmonizada nesse feixe energético/luz;
- ✓ Focalizar, na base da espinha, o som internamente;
- ✓ Propor ritmos diferentes de som;
- ✓ Trabalhar imagens a partir do sentimento que se constrói – medo, raiva, amor, etc⁸¹.

⇒ Proposta para intervenção no texto do personagem a partir dessa possibilidade rítmica; deixar o texto fluir com a respiração⁸²; explorar diferentes ritmos; deixar o corpo responder a esses sentimentos (medo, raiva, amor, etc).

⇒ Descobrir as consoantes (como “carne”) e as vogais (como “sentimento”)

⇒ Retornar ao exercício 3; dominar as vogais em seus respectivos espaço e feixe energético;

⇒ Acrescentar ritmo na respiração, com um fluxo energético contínuo;

⇒ Deixar o corpo ser conduzido pelo som das vogais;

⇒ Explorar os diferentes sentimentos que surgirão, a partir do ritmo respiratório, em cada ponto trabalhado;

⇒ Relacionar com a ideia do personagem;

⇒ Trabalhar as consoantes foneticamente:

- ✓ Exercitar as consoantes: /b/, /c/, /d/, /f/, /g/, /h/, /j/, /l/, /m/, /n/, /p/, /q/, /r/, /s/, /t/, /v/, /z/, /k/;
- ✓ Perceber como a emissão desses “fonemas consonantais” exige um esforço muscular; deixá-lo fluir; o corpo responderá;
- ✓ Acrescentar ritmos na respiração;

⁸¹ Trabalhar com todos os pontos, porém, não realizar essa prática em um mesmo dia.

⁸² Não interpretar. Esse exercício é para descobrir diferentes possibilidades vocais e construir o personagem e as cenas, a partir do trabalho vocal.

- ✓ Explorar o espaço e os movimentos corporais.
- ✓ Construir uma espécie de alfabeto corporal ou *gromelô*⁸³;
- ⇒ Associar consoantes e vogais:
 - ✓ Continuar explorando o espaço e os movimentos estimulados pela respiração;
 - ✓ Intercalar vogais e consoantes – sentimento e carne, musicalidade vocal e “fonemas consonantais”;
 - ✓ Acrescentar imagens, a partir de uma ideia do personagem e das cenas;
 - ✓ Focalizar as vogais nos pontos para construir uma cadeia energética das consoantes nos músculos. Perceber a vibração energética.
 - ✓ Trabalhar o texto do personagem⁸⁴.

⁸³ *Gromelô*: é uma língua inventada. Inexistente. Conceito aplicado por Burnier (2001).

⁸⁴ O texto pode ser acrescentado no fluxo energético criado. Porém, recomendamos que o exercício se realize primeiramente com as vogais do texto, depois com as consoantes e, só então, associá-los.

ANEXO C – ENTREVISTA COM ANNUNZIATA SPENZIERI

Cristhianne Lopes – “Annunziata eu queria que você começasse falando o seu nome completo, a sua profissão, que você é musicista, eu não sabia. A gente descobre cada coisa quando você tá pesquisando, é tão interessante ver o outro lado das pessoas que você convive tão perto ali. Então eu achei bem interessante a sua relação com a Belkiss, todo mundo fala de você, o Miguel, a Albertina, todo mundo comentando bastante sobre o seu nome.”

Annunziata – “Custódia Annunziata Spenzieri de Oliveira. Eu sou graduada em piano, licenciada em música, e mestre e doutora em teoria da literatura.”

Cristhianne Lopes – “E qual o seu parentesco com a Belkiss?”

Annunziata – “Eu sou sobrinha, minha mãe é irmã dela. Mas por um motivo de doença da minha mãe eu fui praticamente criada por ela. Então eu cresci junto com ela.”

Cristhianne Lopes – “Nossa deve ter sido emocionante né?”

Annunziata – “Foi muito emocionante sim. É uma pessoa que, hoje a gente tava falando na hora do almoço, sobre questão de amor e outras questões, meus filhos e eu, eu disse eu amo a tia Belkiss, eu não amei, eu amo a tia Belkiss. Foi uma relação assim muito fraterna, acho que de alma pra alma. Foi uma relação a vida toda, desde criança até a morte dela, e eu acho que ainda permanece porque de alguma forma a gente tem ainda uma ligação.”

Cristhianne Lopes – “Com certeza! Ela será o foco da nossa entrevista, mas eu já vi que você tem algo pra me contar também da sua experiência com o curso de declamação. Mas vamos falar um pouquinho sobre a Belkiss e depois a gente passa pra essa sua experiência. A Belkiss ela nasce na cidade de Goiás e é criada pela Nhanhá do Couto, sua avó musicista. Então eu queria saber um pouco dessa relação com a Nhanhá do Couto e da influência que a Nhanhá teve na escolha pela música da Belkiss.”

Annunziata – “É engraçada essa relação! Eu acabei de te dizer que, por um motivo de doença da minha mãe eu fui praticamente criada por ela, pela tia Belkiss, e a tia Belkiss, por um motivo de doença da mãe dela ela, foi criada pela avó, quer dizer então que a história se repetiu. Então, ela foi criada pela minha bisavó desde um ano, um ano e pouquinho, a minha avó ficou doente e com um bebê recém nascido. Então a mãe dela, a minha bisavó, para tentar ajudá-la levou a criança que era mais

nova, ela era a terceira filha do casal de Ana e Belmiro Spenzieri. Então, ela levou aquela que era mais novinha que tinha um ano e o outro bebê já estava recém nascido, e ela levou essa pra ela poder ajudar a filha. Minha bisavó morava no interior e minha avó morava em Goiás. Então, ela levou a tia Belkiss pro interior com ela, porque minha bisavó tava naquela fase da vida dela em que ela andou por várias cidades do interior goiano, montando escolas, porque ela achava um absurdo o analfabetismo em Goiás na altura que era. Então, ela fundou grupos escolares em várias cidades como Catalão, Vianópolis, Luziânia e várias outras, Itaberaí. Ela então andava pelas cidades ficava quatro anos e, nesses quatro anos, ela montava um grupo, treinava professores e, então, ela ia pra outra cidade montava outro grupo escolar, porque ela era normalista e achava um absurdo o analfabetismo. Era o Mobral dela, da época. Criou o Mobral. E nessa época, ela estava no interior, pegou a tia Belkiss pra ajudar minha avó Diana e levou pra Vianópolis com ela. E naquela época, os translados eram muito difíceis, então a tia Belkiss foi ficando com ela e foi crescendo com ela e acabou crescendo na companhia dela. E minha bisavó era uma pianista de mão cheia. Ela foi aluna do pai dela, que era maestro, ele era maestro em Ouro Preto. Depois levou-a pro Rio de Janeiro pra estudar lá no Rio de Janeiro, então era uma pianista de grande envergadura. Casou-se com meu bisavó e veio pra Goiás. E ele era goiano. E então ela foi inculcando na cabeça de tia Belkiss, esse amor pela música; tia Belkiss era muito talentosa. Belkiss com cinco, seis anos já tocava seis Sonatinas de Clementi que é uma das peças mais difíceis que tem. Com doze ela tava dando recitais importantes já, em peças pesadíssimas de Chopin. Ela era uma menina muito talentosa. Minha bisavó, percebendo esse talento exorbitante, dela, resolveu investir mesmo. E criou nela um desejo que era dela, de criar aqui, no Estado de Goiás, um conservatório de música. Que ela dizia que as pessoas, seria a preocupação dela com a educação. Então, ela tinha essa preocupação achando que as pessoas não podiam ficar analfabetas, não podiam ficar sem cultura geral, sem cultura musical, esse tipo de coisa. Então ela inculcou isso na tia Belkiss e com esse propósito, ela levou a tia Belkiss pro Rio de Janeiro novinha, com quatorze, quinze anos. Levou pro Rio de Janeiro, porque ela falou pra você criar uma escola você tem ter uma formação que seja institucional; não adianta você ser pianista como eu sou, eu sou pianista, mas eu não tenho uma formação. Você precisa criar uma escola, fazer uma coisa que seja institucionalizada. E então, ela foi pro Rio de Janeiro e levou a tia Belkiss menina, menina mocinha. Naquela época podia se cursar o curso

superior, mais cedo do que hoje. E ela já tinha terminado, ela era muito avançada, ela já tinha terminado o segundo grau. E formou-se, então, na Escola Nacional de Música aos dezessete anos.”

Cirthianne Lopes – “Nossa! Um prodígio.”

Annunziata – “Um prodígio! Porque ela formou-se aos dezessete anos na Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro. Que hoje é a UFRJ, federal do Rio de Janeiro. Lá, ela ganhou a bolsa pra fazer uma especialização nos Estados Unidos, que ela ganhou medalha de ouro. Então naquela época, na escola, tinha umas premiações que eles chamavam de medalha de ouro. Dava uma medalha de ouro, e essa medalha de ouro significava uma bolsa de estudos nos Estados Unidos, numa Universidade importante dos Estados Unidos. E ela ganhou essa bolsa, mas a minha bisavó já tinha morrido, ela morreu no último ano dela de faculdade. E minha bisavó tinha morrido, ela falou preciso cumprir o desejo dela, então eu não vou pro Estados Unidos, eu vou voltar pra Goiás e fundar a escola que ela queria fundar. Então, eu não vou pro Estados Unidos, quer dizer, ela abandonou a carreira dela, pessoal, pra uma coisa social.”

Cristhianne Lopes – “Política também.”

Annunziata – “Política. Ela veio então e ela chegou aqui, logo que ela chegou ficou conhecendo o grande amor da vida dela que foi tio Simão; ele se encantou por ela. Ele, vinte anos mais velho que ela, ele era Secretário de Educação do Estado. Secretário de Educação e Saúde, ele era médico. Então ele era Secretário da Educação e Saúde, e ela foi dar uma recital e ele, então, foi como Secretário da Educação pra assistir, e ali ele se encantou por ela, eles se casaram; numa questão de seis meses do dia que se conheceram e se casaram. Tiveram dois filhos, Bruno e Leonel. O Bruno nasceu acho que cinco anos depois que eles casaram e o Leonel cinco anos depois. E ele foi um grande incentivador da carreira dela, ele tinha um encantamento pela música que ela fazia, que era uma coisa fora do comum. E ele a incentivou muito, e ele era um filósofo, um grande pesquisador, um grande estudioso.”

Crithianne Lopes – “Então juntaram duas mentes brilhantes.”

Annunziata – “Duas mentes brilhantes. E aí então ela conversou então com as amigas Maria das Dores Ferreira de Aquino, conhecida por Dona Dorinha; Maria Luci Veiga Texeira, conhecida por Dona Fifia (naquela época todo mundo tinha apelido); Maria Luisa Pova da Cruz, conhecida por Dona Tânia (que hoje é diretora da

orquestra sinfônica de Goiânia); Maestro Jean Douliez e Dona Dalva, Maria Pires Machado Bragança. Eles se juntaram, Maestro Douliez era um maestro belga que estava de passagem por Goiânia, ela o conheceu e falou: “- Nós vamos precisar do senhor, nós vamos montar uma escola. Eu vou montar uma escola e vai ser o primeiro conservatório do centro-oeste e nós vamos precisar de gente como o senhor. O senhor é formado na Bélgica e nós precisamos” e tudo mais. E convenceu essas quatro amigas de irem pro Rio de Janeiro tirar os diplomas e elas foram.”

Cristhianne Lopes – “Ela era a única que tinha.”

Annunziata – “Ela era a única que tinha, e esse maestro belga. E ela convenceu então, com o diploma dos dois eles começaram o processo de criação da escola e, enquanto isso, as amigas estavam se formando no Rio de Janeiro. Aí elas voltaram também com os diplomas e aí montaram o Conservatório Goiano de Música. Quando veio a Universidade Federal de Goiás pra cá, elas se reuniram, o Maestro Jean Douliez já não estava mais, não, estava ainda, estava ainda no Brasil. O Maestro Jean Douliez ainda estava no Brasil. Eles se reuniram e ela disse:

“- Olha gente pra que isso vingue de verdade nós temos que fazer isso virar, porque é uma escola particular isso não vai ter força nenhuma no Estado. Então nós temos que fazer com que isso seja uma escola que seja ou estadual ou federal, agora vindo a universidade vamos tentar por essa escola dentro da universidade”.

Cristhianne é um negócio que hoje você jamais veria acontecer outra vez. Elas tinham pianos, terreno que é esse onde tá a escola de farmácia da Federal, sabe aquele terreno? Aquele terreno era delas, do bolso delas, elas tinham comprado pra fazer a sede, eu falo e emociono, a sede do conservatório. Elas tinham vários pianos, carteiras, quadros, mesas, todo o aparato de uma escola. Máquinas de escrever, tudo que precisava para uma escola. Já estava montado só que elas não tinham a sede tinha só o terreno da sede. Elas doaram pra universidade federal pra poder entrar, pra criar o curso superior de música.”

Cristhianne Lopes – “Que bom que deu certo! Não foi em vão.”

Annunziata – “Você acredita, elas fizeram isso depois que elas tinham passado uma vida fazendo, juntando e comprando e deixando de ganhar pra poder arrumar, elas entregaram e falaram isso é que é importante. E montaram, então foi um dos primeiros grupos de escolas que a Universidade Federal criou; tava dentro o Conservatório Goiano de Música. Depois em setenta e, eu não sei a data exata, mas já na época da revolução, se não me engano foi em setenta e quatro, não setenta,

mil novecentos e setenta, setenta e dois por aí, porque eu entrei na universidade em setenta e dois, é por aí setenta, setenta e dois. Mas depois eu posso olhar a data com certeza pra você. O Governo Federal fez uma reforma universitária e fundiu algumas escolas, então tinha o Conservatório Goiano de Música e a Escola de Belas Artes. A Escola de Belas Artes ela era lá onde é hoje a rádio universitária, lá no Lago das Rosas, ela era lá, e ela tinha sido originada aqui na Faculdade de Arquitetura, ela nasceu aqui na Faculdade de Arquitetura da Católica. Ela nasceu aqui com Frei Confaloni e alguns alunos do Frei Confaloni saíram e fundaram, até por uma parceria da Universidade Católica com a Federal, até porque a Católica é mais antiga que a Federal, ela é um ano mais velha.”

Cristhianne Lopes – “É? Eu achava que era o contrário.”

Annunziata – “Ela foi criada um ano antes da Federal. Aí quando veio a Federal, ela precisava ter um número “x” de escolas pra poder formar, e a Universidade Católica já tinha outros tantos. Então eles fizeram um acordo de cavalheiros entre si pra uma não impedir a outra. E então eles combinaram o seguinte: que artes plásticas ficaria com a Federal, Arquitetura ficaria com a Católica, Enfermagem ficaria com Católica, Medicina ia pra Federal e assim, eles foram articulando. Vários cursos eles combinaram desse jeito para as duas poderem funcionar concomitantes. E então, em mil novecentos por aí, ou setenta, ou setenta e dois, não me lembro, foi fundido o Conservatório Goiano de Música com a Escola de Belas Artes. E ela foi diretora também desse período dos dois, ela era diretora do Conservatório Goiano de Música e quando fundiram as escolas ela continuou diretora.”

Cristhianne Lopes – “A Escola de Belas Artes é o que é hoje a FAV?”

Annunziata – “FAV, aí separou de novo. Mas ela deu um avanço enorme a todas essas áreas. Ela tinha uma cultura geral muito grande, e era uma pesquisadora nata. Então, ela vislumbrava as coisas e dizia, precisamos fazer, e não tinha aí o que segurasse, não tinha quem segurasse. Quando ela dizia isso é importante nós temos que fazer, podia saber que ia ser feito.”

Cristhianne Lopes – “E ela conseguia arrebanhar...”

Annunziata – “Ela conseguia arregimentar as pessoas e pedia pra um e pedia pra outro, e ela mostrava a importância, e conversava com os Governadores, e os Governadores a ouviam muito, e lá ia pedia pra cá, e saía daqui ia pedir em Brasília, e povo de Brasília a recebia muito bem, ela tinha muito prestígio como pianista. Enfim, então ela foi formando, ela formou um curso de canto, nesse curso de canto

ela falou não pode ficar esses cantores parecendo dois de paus no palco, precisamos de ter cena lírica para esse pessoal, e aí contratou um declamador pra trabalhar esse pessoal. E assim por diante, ela não sossegava. Quis montar uma orquestra e não tinha músico o suficiente, aí ela falou então nós montamos uma orquestra feminina. Todo mundo que tocava piano ela colocou pra estudar outro instrumento, só pode tocar piano aqui se tocar outro instrumento. Então ela criou a orquestra feminina, foi a primeira orquestra, aliás a única orquestra feminina, só tinha mulher, o único homem que tinha era o Maestro Jean Douleiz, que era o regente. Criou uma orquestra feminina porque ela estabeleceu, porque o povo tinha mania de tocar piano, então ela estabeleceu, aqui dentro do conservatório, quem tocar piano vai ter que tocar outro instrumento só pode entrar pro piano se aceitar tocar outro instrumento. Então a pessoa acabava aprendendo dois instrumentos. E ela pra poder dar o exemplo foi estudar violoncelo. Ela estudou violoncelo, ela feria os dedos todos e depois ela tinha que encapar os dedos com esparadrapo, fazer a cabecinha de esparadrapo nos dedos, pra poder tocar piano. Porque ela feria os dedos porque o violoncelo as cordas são muito duras, ela feriu a cabeça dos dedos aprendendo a tocar violoncelo pra tocar na orquestra e fazer a orquestra. É preciso ter uma orquestra, então decidiu que tinha que ter um orquestra, então todo mundo teve que fazer a orquestra.”

Cristhianne Lopes – “E que pena que ela foi extinta, essa orquestra.”

Annunziata – “Foi. Ela saiu até naquela revista Cruzeiro, você lembra dessa revista? Você não vai lembrar, imagina, você é uma criança.”

Cristhianne Lopes – “Quem dera eu já tenho trinta.”

Annunziata – “Que isso! Era uma revista do nível de uma, da circulação de uma Caras, só que ela tinha o nível de uma Veja vamos supor, ou uma Isto É. Era uma revista só que ela tinha um formato grande assim quanto o da Caras, mas era uma revista que falava de tudo, política, sobre informações, arte, não era uma revista de fofoca como é a Caras como essas outras.”

Cristhianne Lopes – “Uma Bravo, quase.”

Annunziata – “Não porque a Bravo é específica de música.”

Cristhianne Lopes – “É, de artes.”

Annunziata – “É específica de artes. Ela era como a Veja, como a Isto É. Só que ela era em tamanho grande, assim como essas outras que eu disse. Ela chamava

Cruzeiro, era uma revista de âmbito nacional, e essa revista dedicou eu acho que quatro páginas pra Orquestra Feminina.”

Cristhianne Lopes – “Qual era o nome dessa orquestra?”

Annunziata – “Orquestra Feminina do Estado de Goiás. Orquestra Sinfônica Feminina.”

Cristhianne Lopes – “E esse movimento da Belkiss, como que o Estado recebeu isso? Porque eu percebo que temos dois pontos, o pioneirismo dela de vim e desbravar mesmo o campo cultural no Estado e a questão do próprio Estado ser um Estado novo. Goiânia ser uma cidade nova e pouco conhecida. Eu me lembro de ler entrevistas dela dizendo isso, ela acabava projetando, o Estado fora e a cidade de Goiânia porque ninguém conhecia essa cidade ainda. E é um Estado machista, pra ter uma mulher à frente de tudo...”

Annunziata – “Era tão machista que ela preciso fazer a Orquestra Feminina porque não tinha homens tocando instrumentos entendeu? Porque era coisa de mulher, então ela falou eu tenho que fazer a orquestra, nós precisamos que as pessoas sintam o que é uma orquestra. E fez a orquestra feminina, mas fez. Eu acho que ela tinha esse poder, sabe aquilo que a gente diz se tem o limão na mão então faz a limonada, ela passou a vida fazendo isso. Então se eu tenho só isso, então é com isso mesmo que eu vou fazer. E fazia. Isso ninguém segurava. Agora, quanto a projeção do Estado lá fora, ela fez isso não só do Estado mas também com a música brasileira. Quando ela percebeu que no exterior eles só conheciam Villa Lobos, e assim mesmo pouco, ela falou não pode, a música brasileira é uma música maravilhosa, isso é um absurdo. Aí ela começou a fazer um trabalho junto aos políticos pra que eles fizessem uma legislação pra que fossem obrigados os pianistas a colocarem, os músicos no Brasil, a colocarem nos seus repertórios pelo menos uma música brasileira, porque ninguém tocava música brasileira. Então, os autores brasileiros ficavam completamente desconhecidos. Essa lei saiu, ela nunca apareceu como projetora dessa lei, ela fez o trabalho de bastidores, procurando políticos amigos, conhecidos na esfera federal. Ela era muito bem relacionada e tio Simão também, então ela tinha entrada nesses lugares, e era muito respeitado, o casal era muito respeitado. Então, ela começou a fazer esse trabalho junto aos políticos e essa lei vingou. Os músicos brasileiros começaram a por no repertório, hoje eles já não seguem tanto essa lei mais, colocavam no programa de recital sempre uma música brasileira. Aí ela falou bom, mas precisa ir pro exterior, no

exterior eles precisam, no Brasil agora já tá sendo divulgada a música brasileira, mas no exterior precisa. Aí ela foi até o Itamarati e disse olha eu tenho uma proposta de fazer uma missão cultural do Brasil no exterior, vocês organizam pra mim os recitais, isso ela não tinha como fazer, vocês organizam os recitais, não precisam me pagar nada, mas vocês organizam pra mim os recitais e eu vou tocar música brasileira. Aí, o Itamarati aceitou a proposta, porque eles não tinham o que gastar, as embaixadas organizavam e isso, pras embaixadas, é coisa à toa. Mas aí ela falou, se eu chegar só com música brasileira o povo vai, porque eles não conhecem então eu vou por metade do recital música estrangeira e a outra metade com música brasileira. Aí o quê que ela fazia, se ela ia tocar na Alemanha, ela, pra dar impacto, ela colocava na primeira peça Concerto Italiano de Bach, então ela desafia as pessoas a ir ver uma brasileira tocando Bach na Alemanha. Era muito corajosa! Então, tocando Bach na Alemanha. Se ela ia fazer um recital na Itália ela colocava no primeiro programa, então ela organizou o programa com autores importantes para os países onde ela foi. E quando ela chegou lá, ela tinha o nível tão alto, que você precisa de ver as críticas, tem uma crítica na Alemanha que diz, da ousadia dela começar tocando Bach, o crítico disse que foi por causa disso, dela abrir o recital tocando o Concerto Italiano de Bach e aí ele elogia, rasga os maiores elogios dizendo que foi primeiro Bach que ele ouviu com emoção e com aquela capacidade técnica maravilhosa. E aí ele vem fazendo o que ela queria, escrevendo sobre a música brasileira. Da importância da música brasileira que ele nunca tinha visto os ritmos diferentes, o colorido diferente e tudo mais.”

Cristhianne Lopes – “Nossa, eu até arrepiei.”

Annunziata – “Então ele vem fazendo, a crítica é maravilhosa. Ela foi com o mesmo programa na Itália, os críticos lá disseram que era mãos de ouro, que ela tinha mãos de ouro, porque ela tinha um nível técnico, e foi assim por diante. A rádio Siusse Romande e a BBC de Londres, e outras rádios ficaram sabendo e fizeram gravações com ela de música brasileira. Então, a música brasileira começou a ser tocada na Europa assim.”

Cristhianne Lopes – “Eu vi numa entrevista dela, ela fala que ela recebeu várias críticas por quer investir na música brasileira de concerto. Eu que sou uma leiga, me esclarece da importância desse movimento dela nessa época.”

Annunziata – “Veja bem, o quê que é a música de concerto, você sabe é aquela chamada música erudita, que ninguém gosta desse nome, mas que é como ela é

conhecida. Então nós temos grandes nomes e grandes autores, de um nível fantástico, Villa Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Guerra Peixe, Ronaldo Miranda, nós temos muitos autores assim que não deixam a desejar pra nenhum autor estrangeiro, de um nível muito alto. Só que eles não têm como ser conhecidos, porque se os próprios brasileiros não tocavam, como é que o estrangeiro ia tocar? Então, Villa Lobos ficou conhecido na Europa por uma atitude pessoal dele, que foi até lá e fez uma coisa misturada com índio, se vestiu de índio, coisas desse tipo. Então ele chamou a atenção por aí, e aí que a música dele ficou conhecida, minimamente conhecida em alguns círculos. Mas um compositor da envergadura de Guarnieri, por exemplo, ninguém conhecia nada da música dele fora. Mignone também que tem peças maravilhosas que também ninguém conhecia. Então ela pegou esses grandes autores e selecionou peças deles, escolheu algumas obras, estudou e foi tocar.”

Cristhianne Lopes – “Esse movimento dela é só no exterior ou também no próprio...”

Annunziata – “Ah sim, no Brasil demais. Tanto que eu te falei, ela fez criar a lei. Antes dela ir pro exterior ela fez criar a lei aqui dentro. Dentro do conservatório de música, depois o Instituto de Artes, era proibido o aluno dar um recital que não tivesse pelo menos duas músicas brasileiras. No programa oficial do Instituto de Artes, o aluno tinha que fazer por semestre duas peças brasileiras, obrigatoriamente, no programa oficial. Então quer dizer ela fez um movimento de alavancagem do conhecimento das pessoas terem, de divulgação da música brasileira. Que é bom você colocar isso com muita ênfase, porque eu tenho muito medo da memória dela morrer. Porque o Bruno, filho, tá segurando tudo e acho que por um amor demais a ela, cercando e fechando e segurando tudo que possa servir de pesquisa porque o comprovante de tudo que eu to te dizendo tá todo no currículo dela.”

Cristhianne Lopes – “E ele não libera pra gente ter acesso?”

Annunziata – “Não sei se ele liberaria pra estudar lá. Precisava você chegar lá e olhar isso.”

Cristhianne Lopes – “É naquela escola que chama Lilian...”

Annunziata – “Não. Tá na casa dela, ele não desmanchou a casa dela. Ele mantém a casa dela. Mas você teria que perguntar pra ele se ele permitiria você dar uma olhada. Mas foi uma vida assim, inteiramente dedicada à divulgação da cultura. Tanto ela quanto o marido.”

Cristhianne Lopes – “É e assim na verdade a minha intenção com a Belkiss foi tão despretensiosa no início da pesquisa, mas aí eu fui vendo a importância e a relação realmente que ela tem com essa base e com esse alicerce que nós temos hoje, aonde o estado está, a referência que o estado hoje tem. Tem muito papel da Belkiss.”

Annunziata – “Tem demais. Porque ela não ficou centrada, lógico que o maior envolvimento foi com a música, porque ela era musicista, mas ela não ficou centrada nisso. Ela dava uma importância capital a todas as formas de arte. O GEN (Grupo de Escritores Novos), onde é que o GEN foi conseguir lugar pra se reunir? No Conservatório Goiano de Música. Numa época em que tava proibida reuniões de grupos de jovens e tudo mais, porque era época da ditadura. Ela falou eles não estão fazendo nada, não tem nada a ver com isso, eles não estão fazendo nada, eles estão precisando de um lugar pra estudar, são jovens que estão transformando a literatura do estado, trazendo uma novidade pro estado, trazendo uma literatura completamente diferente, contemporânea pro estado. Não vai arrumar um lugar pra eles estudarem, vou sim, tá aqui a sala pode estudar. E por conta disso levou puxão de orelha. Mas conseguiu provar que não tinha nenhum problema isso daí.”

Cristhianne Lopes – “O estado é bem conhecido por esses movimentos políticos, de uma classe de intelectuais bem forte, onde o GEN foi muito atuante.”

Annunziata – “O GEN foi uma coisa fantástica, e ela não estava como, porque ela não era escritora ainda na época, depois ela se fez escritora. Mas na época ela não atuava aí, tinha noção da importância disso, e deu toda força pro GEN, na criação de um grupo de declamação, que dava força pro teatro, ela também teve essa visão. Na área de dança, nossa como ela lutou, porque eu queria porque queria fazer dança, ela lutou pra trazer professor de dança pra cá. Não conseguia porque Goiás naquela época, quando ela se dirigia a São Paulo, ela levava três dias de carro, porque não tinha estrada, a estrada era de terra. Então, levava três dias pra chegar em São Paulo, quem é que queria vir pra Goiás? Então, ela conseguiu algumas amigas que davam algumas aulas de dança. E ela então reunia regularmente na casa dela, ela reunia esses intelectuais todos, pra discutirem a cultura, discutirem a cultural do estado, pra discutirem andamentos do estado, que eles chamavam de sarau. Eu vivi muito esses saraus. Era uma delícia.”

Cristhianne Lopes – “Ai fala um pouquinho, porque essa parte muito me interessa. O Miguel disse que vários atores passavam por lá, declamavam.”

Annunziata – “Vários. E ela tinha um prazer muito grande de receber, e não tinha o menor cansaço de ir pessoalmente pra cozinha fazer as iguarias pra servir pro povo. Ela passava a tarde cozinhando, chegava de noite lavava as mãos e ia tocar piano pra todo mundo ouvir, e receber as pessoas. Então, se chegava um ator em Goiânia, que vinha fazer uma peça, vinha do Rio ou qualquer coisa, não tinha onde ele ir. Estava nascendo, então vamos pra casa da Dona Belkiss, vamos terminar a noite na casa da Dona Belkiss. Então, ela preparava a jantar preparava a ceia e todo mundo ia pra lá, e um declamava, então essa pessoa que vinha de fora ficava conhecendo os textos goianos, a música, os atores, os músicos, enfim, os artistas goianos. Porque vão terminar a noite na casa da Dona Belkiss. Terminou a peça então vamos agora terminar a noite na casa da Dona Belkiss. E ali ela recebia, tio Simão dava toda força, e nós ficávamos ali brincando, crianças ficavam ali brincando. E por ali passaram acho quase todas as pessoas que vieram de fora de Goiânia, passaram lá. Ela os recebeu e fez saraus. E quando não tinha, ela falava gente nós estamos precisando de botar as ideias em dia, eu não estou sabendo o que o fulano tá escrevendo, eu não estou sabendo o que o fulano tá cantando, eu não estou sabendo de nada, ninguém tá sabendo de nada. Vamos fazer um sarau, aí juntava todo mundo na casa dela. E aí se cantava recital, se declamava, se fazia peça, dançava-se, cada um fazia o que sabia fazer.”

Cristhianne Lopes – “Você saberia de alguma relação da Belkis com o Otavinho, com esses diretores da época, a Cici?”

Annunziata – “Foram extremamente amigos, Otavinho eu vi demais na casa da tia Belkiss. Inclusive ela fazendo campanha junto com ele, tirando dinheiro do bolso dela pra acudir o Inacabado que tinha pegado fogo. Eu cansei de ver o Otavinho lá. A casa dela era como se fosse uma Meca, todos corriam pra lá pra conversar, pra pedir apoio, pra pedir conselho, pra dividir alegrias, pra fazer parcerias. Então ela recebia do grande Otavinho, do grande Miguel, desses grandes artistas goianos, Heleno Godoy foi amicíssimo dela.”

Cristhianne Lopes – “Estou tentando falar com ele e não consigo.”

Annunziata – “O Heleno foi amicíssimo dela. Os dois combinavam de ouvir ópera juntos, porque o Heleno tem uma coleção de ópera maravilhosa. Ele falava Dona Belkiss comprei uma ópera nova vem pra cá, aí ela fazia empada goiana e ia pra lá pra ouvir ópera os dois juntos. Ela cultivou amizade, Maria Augusta Calado, a outra grande escritora e poetisa Yêda Schmaltz vivia lá, Cleber Gouveia grande pintor, o

Frei Confaloni era amicíssimo dela. Ela conseguia reunir desde esses grandes até as pessoas que eram artistas de rua. Como, não sei se você já ouviu falar, do Maurício Hippie, já ouviu falar dele?”

Cristhianne Lopes – “Não.”

Annunziata – “Não? Maurício Hippie era um rapaz que era um tipo de rua, vamos dizer assim, que existia aqui nos anos sessenta, setenta, ele era um Ney Matogrosso de Goiás. Ele se pintava muito, era considerado homossexual, não sei se era, mas na época se dizia que era, se ele pintava o cabelo de cor de rosa ele tinha um cachorrinho que pintava o cachorrinho de cor de rosa, ele andava numa bicicleta, mas era um rapaz muito talentoso e muito culto, sensível demais. E na casa dela tinha lugar pra ele demais. Artistas de rua, sanfoneiro da cultura popular viviam lá também. Chegavam, Dona Belkiss cheguei pra almoçar, então vamos sentando.”

Cristhianne Lopes – “Do erudito ao popular.”

Annunziata – “A casa dela era como se fosse uma embaixada, todo mundo entrava e, Maurício esse rapaz eu cansei de ver, os rapazes da rua batiam muito nele, então ele descia a Tocantins, ele morava ali na Tocantins, descia a Tocantins gritando, Dona Belkiss, Dona Belkiss, Dona Belkiss, aí saía ela e o tio Simão, eu vi isso muitas vezes, às vezes a gente tava almoçando, e ele vinha gritando Dona Belkiss me acode, Dona Belkiss me acode, vinha ele na bicicleta e um bando de jovens correndo atrás pra bater. Eles botavam ele pra dentro, e tio Simão pegava esses jovens e passava pito e dava sermão neles, e ela passava pito e dava sermão neles, vai já pra casa onde já se viu fazer isso com ser humano, que não sei mais o que. E a meninada ria, e tudo, ouvia o pito, que não era a moçada que se hoje fosse fazer isso talvez podia até bater neles, mas na época não. Então ela passava pito, dava conselho e tudo mais aí eles iam embora. Tio Simão as vezes curava os machucados que ele já tinha e Maurício comia ali alguma coisa, tomava um chá quente, pegava a bicicleta e ia embora de novo. A casa dela era assim.”

Cristhianne Lopes – “Nossa! Eu falo porque que a gente perdeu esse movimento, porque eu fico vendo o Miguel falando, a Albertina, todo mundo, é algo tão efervescente, e ao mesmo tempo tão coletivo e hoje está tão individualizado.”

Annunziata – “E era um movimento extremamente coletivo e muito amigo. Eu era criança, mas como eu convivia com isso no dia a dia, e tia Belkiss era assim, eu não sei como dava tempo não com arrumava tempo, porque eu não dou conta de fazer

nem um terço do que ela fazia. E me acho muito veloz e muito mais ativa do que muita gente, mas era uma coisa esquisita. Ela arrumava tempo pra levar os filhos e a mim ao cinema. Agora sentava no meio de nós, e ficava assim vocês estão vendo lá no fundo, a gente tava tentando ver as letras da legenda, e ela falava assim pra mim, olha lá no fundo aquela cadeira, aquela cadeira era de Luis XV, você estão ouvindo a música que tá tocando, é de fulano de tal, então nós fomos criados assim. Sendo formados desse jeito. Então a gente ia para um balé, assistir o balé, e ela falava tá vendo aquele joelho lá, aquele joelho tá torto, não pode pisar daquele jeito, a ponta não está bem feita. Então nós fomos sendo criados dessa forma.”

Cristhianne Lopes – “Nossa, muito interessante! O curso de Artes Cênicas é criado em dois mil. A Belkiss morreu em dois mil e cinco, ela teve participação em mais esse processo, mesmo estando aposentada?”

Annunziata – “Não. Essa já foi outra coisa, eu sou meio suspeita pra falar, como eu já te falei eu tenho por ela um amor muito grande, uma admiração muito grande, então eu vejo sempre por um ângulo positivo as coisas que ela fez. Um dia quando ela aposentou, eu falei tia e aí, eu tenho coisa demais pra fazer, mas a senhora não vai mais se envolver com o estudo de artes, ela falou não. Porque quando a gente passa muitos anos num lugar, se a gente volta pra ele a gente não deixa a outra pessoa fazer, então eu tenho que me afastar. Eu tenho que me afastar pra ele tomar o rumo dele, e eu já fiz muito, e tem pessoas gabaritatíssimas pra assumir essa direção, eu não tenho mais que dar palpite.”

Cristhianne Lopes – “Porque a primeira pessoa que falou pra mim do nome da Belkiss com quase a mesma paixão foi o Hugo Zozertti. Ele falou Cristhianne você tem que falar da Belkiss, porque a professora Belkiss foi importantíssima, toda a revolução que ela gerou.”

Annunziata – “Ela realmente fez uma revolução cultural no estado. Porque se ela ficou criando a escola de música, mas ela nunca deixou de apreciar uma obra de teatro, um espetáculo de dança, ela nunca deixou de apreciar e de dar apoio. E o apoio às vezes, como ela era muito respeitada, às vezes a presença dela na plateia chamava outras pessoas, o fato dela dizer eu assisti a peça é boa, o povo ia. Olha a Belkiss falou que é boa, eu tive com a Belkiss e ela falou que foi e disse que tá lindo, aí o povo ia. Ela fez isso demais.”

Cristhianne Lopes – “E me fala um pouquinho mais do curso de declamação lírica.”

Annunziata – “Do curso especificamente eu não posso dizer porque eu era muito criança. Mas eu fiz naquela época o conservatório, mesmo já estando na Universidade Federal, eles conseguiram fazer com que ele tivesse o curso técnico, então como não tinha escolas como hoje, escola preparatórias, na época não tinha, conseguiu que a universidade aceitasse esse curso técnico, e depois o curso superior. Então, os professores que davam aula no curso superior também davam aula no técnico, eles tinham horas dividida assim. E eu era ainda uma menina, desse curso técnico quando começou o curso de declamação lírica, nós tivemos o curso de declamação lírica com a Clarice Dias e com uma senhora que veio do Rio de Janeiro, Rosa eu não me lembro o que, uma senhora já velha. Veio do Rio de Janeiro pra dar algumas aulas, mas foram muito poucas aulas e realmente o curso mesmo foi com a Clarice Dias. Muita gente fez, muita gente, eu mesma fiz declamação com ela, e era muito interessante, aí tinha os recitais de declamação dentro do conservatório. Ao final de cada semestre tinha os recitais de declamação. Então, era muito interessante.”

Cristhianne Lopes – “Muito mesmo. Hoje parece que os músicos que voltaram a ter uma certa rigidez...”

Annunziata – “E depois quando Clarice não continuou mais no conservatório não sei por que, aí já era um aluno do curso superior que veio assumir essa cadeira, já como cadeira efetiva do curso de canto foi a professora Edmar Ferretti que hoje está na Universidade Federal de Minas Gerais. Ela era de São Paulo e ela veio dar esse curso; ela era da USP de São Paulo e mudou-se para dar o curso de declamação lírica aqui. E fez muita coisa interessante, vários recitais, assim, lindíssimos. Recitais em que ela já dava uma característica, os outros recitais da Clarice eles eram recitais bem didáticos, vamos dizer, assim, bem acadêmicos, não didáticos mas mais acadêmicos, em que cada um subia lá e declamava daquela forma bem tradicional. Os da Edmar Ferretti já eram recitais em que ela fazia como se fosse uma performance teatral. Então, ela criava todos os poemas escolhidos, eram poemas que faziam sentido e faziam um texto como um todo. Então, havia uma organização nesse sentido. Então, vamos supor que ela quisesse falar da natureza humana, ou sobre o gênero mulher, então os poemas todos faziam e então, ela criava um cenário, ela criava uma movimentação de palco, eu vou dizer que já era um embrião de uma escola de teatro, o que a Edmar fez.”

Cristhianne Lopes – “Nossa! Eu vou tentar entrar em contato com ela.”

Annunziata – “Eu devo ter o telefone dela, encontrei com ela outro dia, ela veio visitar uma amiga e estava fazendo caminhada e eu encontrei com ela, e eu tenho o telefone dela se não me engano aqui na bolsa, se não eu consigo pra você. A professora Denise da universidade pode te dar. Não está aqui. Mas isso a gente consegue lá na universidade, lá na EMAC você consegue, ela é professora de canto chama-se Denise, eu não me lembro o sobrenome.”

Cristhianne Lopes – “E vamos falar um pouquinho das produções artísticas da Belkiss. Porque a gente percebe que nesse período da década de cinquenta, sessenta, setenta no estado era muito forte, o público era muito presente, nós tínhamos uma plateia muito ativa, que presenciava. E a música conseguiu manter isso e você me falando da criação dessa orquestra feminina pela Belkiss, acredito que ela deve ter uma grande participação na manutenção dessa plateia dentro do cenário goianiense.”

Annunziata – “Isso não sou só eu que penso não, ela já tinha dito isso uma vez numa entrevista. Ela dizia o seguinte naquela época não tinha o que se fazer, não tinha quantidade de barzinhos que se tem hoje, não tinha televisão direito, televisão foi chegar aqui lá pro final de sessenta, setenta. Então, quando se fazia alguma coisa da área cultural, enchia, não tinha pra quem queria. Ela fazia os festivais de música, uma vez por ano ela fazia os festivais nacionais de música dentro do conservatório. As pessoas brigavam por ingressos, brigavam, sentavam no chão. Ela trazia os grandes nomes da música erudita pra tocar aqui, e nós ouvimos de Nelson Freire pra cima, nós ouvimos todo mundo. Arnaldo Estrela, gente os maiores musicistas que esse país teve, vieram pra Goiânia, porque ela conseguia trazer. E tem uma coisa que eu acho que também ajudava muito, o Governo do Estado dava muito valor, então, por exemplo, na abertura dos festivais o governador do estado e o prefeito estavam presentes, então é o exemplo. Vamos trazer pra nossa vidinha comum, pai e mãe que não dão exemplo, conseguem com que os filhos façam a coisa certa? Não fazem. Então, quando os dirigentes dão o exemplo, as pessoas também querem fazer. E tinha muito isso, os governadores davam muito apoio a ela, os reitores estavam sempre lá na primeira fila, presentes ali. Nós tivemos um reitor, o Doutor Farnese Maciel, que foi assim muito interessante, e ele era da área de veterinária, aí quando ele assumiu ele falou, Dona Belkiss eu vou em tudo que a senhora fizer porque eu acho muito importante, mas não me manda botar terno nem gravata pelo amor de Deus. Ela falou, não reitor o senhor vai do jeito que o senhor

quiser com tanto que o senhor esteja lá na frente. Então, a universidade se movia pra ir, então havia esse poder de convencimento dela, era um negócio assim. E ela conseguia fazer com que as pessoas atendessem o chamado e, com isso, ela teve a chance de formar o público. E formou realmente um público. Agora isso começa a se perder nos dias atuais, porque tá faltando essa pessoa.”

Cristhianne Lopes – “É as universidades estão tão abandonadas, as universidades públicas estão tão...”

Annunziata – “E tá faltando essa pessoa que consiga fazer esse trabalho, se bem que eu acho que hoje em dia talvez nem seja por isso, Cristhianne Goiânia cresceu muito.”

Cristhianne Lopes – “Mas eu acredito que o teatro tá pensando, a arte no sentido geral, tá pensando pouco sobre o contexto em que ela está inserida. Porque se a gente fica querendo competir fazer televisão, ou cinema no teatro a gente não vai conseguir.”

Annunziata – “E a questão do fazer, fazer, fazer. A gente talvez precisasse discutir e pensar um pouquinho mais, bolar estratégias.”

Cristhianne Lopes – “Porque o apoio que eu percebo que o Miguel diz, que o Hugo disse que o Otavinho brigava, e corria nos lugares e batia nos prefeitos, nos governadores e eram recebidos...”

Annunziata – “E hoje eles nem recebem. Você fica lutando pra marcar, eu como presidente de conselho estadual, até ao final do meu mandato era um cargo respeitadíssimo; hoje eles não recebem mais presidente de conselho estadual não. Você fica horas, dias, meses tentando marcar uma hora pra ser recebido e não consegue.”

Cristhianne Lopes – “E as leis de incentivo acabaram entregando a responsabilidade que cabem a eles, e as leis não atendem...”

Annunziata – “E o que que acontece com as leis de incentivo, que eu venho batendo muito, o conselho ele, teoricamente, é ele quem seleciona, mas na verdade não é. Porque o conselho seleciona dentre aqueles que entram mas quem no final, lá na ponta final, seleciona o que vai pro público é o contador da empresa. Porque se eu chegar lá com um projeto de uma ópera aprovado pela lei de incentivo, e você chegar lá com um projeto de uma dupla sertaneja que de repente também foi aprovada pelo conselho, qual que ele vai pegar?”

Cristhianne Lopes – “A dupla sertaneja.”

Annunziata – “Lógico. Por quê? Porque a mídia bate em cima é disso. Outro dia aqui na coordenação nós estávamos decidindo o que fazer na semana de cultura e cidadania, e citaram o nome de uma banda, e eu falei olha gente, tá fazendo muito sucesso e vai trazer muito público, nós não podemos fazer isso porque nós somos uma instituição, essa instituição está assinando embaixo e isso significa que nós somos curadores e se nós somos curadores nós não podemos nos pautar pela mídia, nós temos que nos pautar pelo conhecimento que temos. Então, o que o nosso conhecimento diz, não é bom não. Então, deixe que a mídia conquiste o público, nós não. Nós temos que abrir espaço para aqueles que não tem mídia.”

Cristhianne Lopes – “Eu seleciono cada projeto que chega lá pra divulgação no Basileu, porque o que a gente falar para aqueles alunos, eles vão...”

Annunziata – “É o que eles vão seguir. Nós temos que tomar muito cuidado, as instituições têm que tomar cuidado. E tia Blekiss dizia muito isso, ela dizia, gente o povo brasileiro ele é tão altamente artístico ele tem a arte tão dentro da veia que qualquer coisa que você soltar na mão dele vira arte, se você puder ensinar qualquer coisa ele vai aprender com uma facilidade incrível. Ela citava o caso de um pintor, quando ela estava estudando o Concerto Italiano pra ir pra Europa tocar, e música erudita você sabe, você tem que repetir os trechos várias vezes pra poder acertar a questão técnica, bom o teatro também, você tá enjoada de saber, ensaiar umas trocentas vezes pra animar, pra deixar pronta, saber a questão técnica, qual a interpretação melhor, e ela ficava ali tocando e o pintor pintando a casa dela, lixando e pintando e ela estudando. Aí um dia ela saiu e quando ela voltou, tava entrando em casa, ela ouviu um assobio, era o pintor assobiando o concerto italiano inteirinho. Ele tava assobiando, ele não podia estar assobiando qualquer outra coisa? Podia, mas aquilo ele ouviu e entrou. Por que que o nosso público canta música de gosto duvidoso, com letras inclusive perigosas, que fazem apologia à droga, fazem apologia à agressão sexual?”

Cristhianne Lopes – “Porque estão em todos os rádios.”

Annunziata – “Porque ele vai ouvindo e aquilo vai entrando dentro dele e pior vai ficando no subconsciente dele como certo. Aí ele passa a agredir e não sabe nem por quê. Aquilo vai introjetando no subconsciente dele. Vai formando a cultura do povo. Agora, se as entidades, até nós, não tomarmos cuidado, onde é que isso vai parar?”

Cristhianne Lopes – “Aproveitando pra gente ir encerrando, a Belkiss participou muito, ela foi representante de um monte de entidades que eu nem saberia dizer todas aqui, inclusive nacionais e internacionais. Com é que era o olhar dela nesse campo, ainda mais ela que passou por momentos de muitas transformações dentro do estado?”

Annunziata – “Ela teve uma atuação muito forte em todas as entidades da qual ela participou. Sempre na defesa da música brasileira, e na defesa do que a gente falou aqui na formação cultural do povo. Quando ela assumia a presidência, ou qualquer postura nessas entidades, ela assumia com essa defesa. Foi a bandeira da vida dela. Na verdade, ela usou a carreira dela musical como instrumento de chamariz dessa outra parte. Olhando pra trás hoje, acho que eu nunca pensei nisso, mas hoje com esse distanciamento já com a ausência dela e tudo mais, na verdade, ela usou a carreira dela, que seria uma carreira solo como a de todo pianista, usou isso como chamariz para essas bandeiras que ela levantou, a defesa da música brasileira e formação cultural do povo.”

Cristhianne Lopes – “Duas bandeiras muito importantes.”

Annunziata – “Extremamente importantes. Então, na verdade foi o marketing que ela teve. Utilizando isso como marketing, não pessoal, mas um marketing pra essas bandeiras. Ela foi uma pessoa completamente diferente. Difícil de aparecer outra. Ela era uma pessoa de uma generosidade fora do comum, a generosidade ficou na minha cabeça porque uma amiga dela, Dona Fífia falou. E um dia eu estava saindo aqui da biblioteca da Universidade Católica, e uma pessoa que eu não conheço me parou e falou, você é sobrinha da Dona Blekiss né, e essa pessoa falou, eu vou te dar um abraço porque a sua tia me fez reviver eu estava numa depressão horrorosa, era o secretário de uma entidade eu não vou dizer qual, secretário de uma entidade “x”, ela chegou e falou, você está com uma carinha triste o que foi, e nessa hora eu soltei, me desabafei com ela, ela me pôs no colo e me ligava e me conduzia até que eu saí da situação difícil, então ele falou foi uma mulher de uma generosidade fora do comum.”

Cristhianne Lopes – “Humanidade.”

Annunziata – “Humanidade. Ela tinha. Uma pessoa que eu não conhecia me parou e veio me dar esse depoimento. No dia do enterro dela uma senhora chegou e me falou. Olha eu queria falar com alguém da família, e você que tá perto do caixão, e eu falei eu sou sobrinha, pois é eu queria agradecer eu não pude agradecer pra ela

eu queria agradecer eu vim aqui pra pedir a Deus por ela porque o meu filho ele estava mexendo com droga e um dia eu encontrei com ela num recital e disse o meu filho gosta tanto de tocar violão e ele tem uma voz tão bonita mas agora ele tá mexendo com droga, aí ela falou manda ele ir lá em casa tocar pra mim, e dali ela tirou o menino das drogas e fez dele um músico, segundo o depoimento da mãe.”

Cristhianne Lopes – “Classificam a Belkiss como ousada e inventiva. Pra você quem é Belkiss Spenziari?”

Annunziata – “Pessoalmente não né? Vamos olhar a Belkiss a musicista, porque pessoalmente eu não sou capaz nem de falar.”

Cristhianne Lopes – “É e você já falou um pouquinho da generosidade, do amor, da humanidade...”

Annunziata – “E a minha ligação pessoal com ela eu acho que eu nem dou conta de falar, é um negócio assim tão profundo que eu não dou conta de falar. A Belkiss musicista eu acho que foi das maiores pianistas que eu conheci, eu acho que eu não conheço igual. A qualidade de som que ela tinha, Cristhianne, era uma coisa impressionante. Olha eu já ouvi os grande pianistas do mundo, eu classifico a tia Belkiss com um som parecido com o de Ahal, então talvez o maior pianista que foi conhecido no mundo. Ela tinha uma qualidade de som, e ela dizia isso, esses dias nós tivemos aqui uma menina aqui que está fazendo uma peça sobre ela, sobre a pianista, sobre o pianismo mesmo, sobre como ela tocava, esse tipo de coisa. Essa menina chegou a ter aulas com ela. E ela ensinava a parte técnica da música, dizendo o seguinte, isso é pra você resolver a questão mecânica do dedo pra que isso possa fazer com que sua alma flua para a ponta do dedo, então a qualidade de som que ela conseguia, e ela dizia cuidado não é no contexto, cada nota significa uma coisa, cada nota tem que ter um som diferente. Aqui ela traz o depoimento de um ex-aluno, eu vou achar pra você dois segundos: *A qualidade sonora que Dona Belkiss nos ensinava era de um som cheio que percorre e preenche todos os espaços de ar desde o pianíssimo ou fortíssimo através de um toque fundo nas teclas feito com o peso do braço, relaxamento de pulso, cotovelo e ombros o qual não permite que o som se quebre acusticamente. Dizia que se for com o peso, que seja todo ele utilizado independentemente do tamanho do braço e o tamanho de peso (?) jamais(?). Talvez o peso que Dona Belkiss ensinava seria o mediador entre forças excessivas e velocidade excessiva do martelo as cordas. Nesse caso a técnica de Dona Belkiss funcionava bem para o obtenção de um som que se diz*

bonito e cheio acusticamente. Ela possuía um conhecimento profundo sobre tempo e música. E suas implicações psicológicas avançadas para além de um tempo metronômico, explicava exatamente em qual nota deveria atrasar, correr, roubar ou ceder tempo em busca de tal ou qual efeito psicológico. Dona Belkiss não era o tipo de professora de piano que apenas falava mexe aqui, falta movimento, sabia exatamente qual era a nota, o que fazer com o tempo da nota e o por quê”.

Cristhianne Lopes – “Muito bom! Eu espero Annunziata conseguir transpor no capítulo toda essa importância que a Belkiss tem, pra que não morra pelo menos esse pedacinho.”

Annunziata – “São esses trabalhos que vão manter, vocês estão maravilhosamente bem. Eu fico extremamente feliz e grata a vocês estarem fazendo isso. Até porque, Cristhianne, se eu for escrever um trabalho, ele vai ser evado de interrogações porque vão sempre dizer, é o olhar da sobrinha, não é o olhar do cientista é o olhar da sobrinha. Eu ainda vou escrever sobre ela, sabendo que esse tipo de crítica pode surgir com o passar dos anos. Porque quem está aqui hoje conviveu e tem a mesma opinião que eu, você já fez entrevista com outras pessoas e já disse isso. A gente não encontra pessoas que não tenham essa opinião sobre ela, mas quando isso vai para uma tese isso se torna ciência. Então isso é extremamente importante, isso que você está fazendo, que o a Dona Lê está fazendo, são questões extremamente importantes para manter a memória dela, nós não podemos perder porque se a gente perde, a gente perde as referências de formação cultural do estado. E aí que a gente dana de vez.”

Cristhianne Lopes – “É e a minha pesquisa é justamente isso, o recorte que eu faço é pela memória e identidade. Então, eu estou trazendo essas pessoas porque elas são o resultado, a base, a referência...”

Annunziata – “Porque serão exemplos no futuro, né Cristhianne, serão exemplos pra outras pessoas. Pras pessoas que verem tentarem fazer parecido. Eu sei que é outro contexto, é diferente e tudo mais, mas se inspirar nesse idealismo, o idealismo de Otavinho Arantes o que que é aquilo gente? O homem dedicou a vida ao teatro, a vida inteira àquele teatro. Então quer dizer são pessoas, que eu acho muito difícil, como você própria falou no início ele é muito individualista. Mas eram pessoas que pensavam na sociedade, no macro, o que eu posso fazer pra que outras pessoas participem mais. E isso vai servir de exemplo estando registrado, com o tempo as pessoas vão ler e vai servir de estímulo pra que outras pessoas façam.”

Cristhianne Lopes – “Muito obrigada.”

Annunziata – “Imagina! Sou eu que te agradeço!”

ANEXO D - ENTREVISTA COM GLACY ANTUNES

Glacy – “Ele foi reconhecido pelo MEC antes da UFG. Quando, para formação da UFG, foi necessária a união de cinco escolas, uma das escolas que entrou nessa estrutura foi o Conservatório de Música, que já tinha cursos de graduação reconhecidos pelo MEC. Aliás, há pouco tempo, eu até preciso pegar uma cópia dessa pra mim, há não muito tempo, a Dona Belkiss ainda estava viva, foi feita uma edição de um jornal da UFG completa sobre isso falando com as pessoas mais antigas que tinham conhecimento disso, como é que se deu essa junção pra criação da UFG, mas isso eu tenho certeza. O primeiro curso reconhecido foi curso de piano, logo piano mesmo, que hoje já não tem mais isso, hoje é bacharelado em instrumentos e entram todos. Mas naquela época era piano, o segundo foi canto e depois a educação musical, eu tenho essas datas possivelmente posso te passar as datas de reconhecimentos dos cursos. E desde de então, se a gente pensar que isso deve ter acontecido a quase sessenta anos, porque se a universidade fez cinquenta anos em dois mil e onze, esses cursos foram reconhecidos a pelo menos cinquenta porque já tinham alguns antes na UFG. Agora, eu não me lembro pela data de reconhecimento se o de canto foi antes da UFG ou depois, talvez antes. Bem, desde que o curso de canto se instalou na escola de música, Goiás teve uma representatividade nacional com piano e canto, hoje em dia há um reconhecimento de que os cantores e pianistas goianos tem uma formação muito boa. Tanto que se você for ao coro da OSESP em São Paulo, ao coro municipal de São Paulo, ao coro do Rio, tem uma quantidade enorme de goianos. E eles quando vão fazer concursos pra lá logo são preferidos. Dentro do curso de canto, todas essas disciplinas que você citou são fundamentais, declamação lírica, dicção, fisiologia da voz, além do repertório do canto, propriamente dito, existem disciplinas que nós podemos considerar técnicas, que serviriam tanto pro ator quanto pro cantor. Então, nós tivemos grandes e maravilhosos professores que eu me lembro Edmar Ferretti, que veio com uma história que podia ser contada, a história das óperas que foram feitas, por exemplo, Edmar Ferretti que é uma cantora fantástica que hoje está aposentada, ela estava em Uberlândia, mas ela dava aulas aqui de voz, de declamação lírica, com livros publicados, uma pessoa importantíssima na cena nacional. Depois vieram professores da importância da Dorina Barra, de Maria Augusta Calado, de Luisa Barra também, de Maristela Melo Cunha, Bartira que tem uma formação muito

grande, Dona Fifia que é até minha vizinha, Maria Luci que trabalhava com coro, mas o coro também precisando desse trabalho técnico de voz. Então, hoje em dia nós temos aí alguns luminais o Ângelo Dias, a Ângela Barra, a Marília Álvares, que dão aulas hoje com uma formação incrível de gente que ganha concurso todo dia, concurso nacional e internacional. E tem uma pessoa que talvez você devesse entrevistar que é a Denise Felipe, que é a mais especializada em voz, ela foi a primeira professora da escola de música a dar aulas no curso de teatro.”

Cristhianne Lopes – “A Annunziata falou dela mesmo, mas ela não tinha o contato pra me passar.”

Glacy – “A Denise tá fazendo doutorado em Portugal. Mas ela estará aqui na primeira semana de Maio, porque há um seminário nacional de musicologia em Pirenópolis, que eu recebi o programa anteontem e eu vi que ela está participando. Mas eu tenho email dela eu tenho tudo, ela foi minha aluna de piano, mas depois especializou-se em canto. Mas a especialidade dela não é propriamente o canto como interpretação e repertório, embora ela tenha ótimos alunos, mas ela trabalha muito com fisiologia da voz, com voz falada e voz cantada. Então, foi quando nós fizemos o curso de artes cênicas e a convidei pra dar aula no... Ela foi sua professora?”

Cristhianne Lopes – “Não, minha professora foi a Marília e a Ângela Barra.”

Glacy – “Mas você tava na primeira turma?”

Cristhianne Lopes – “Sim.”

Galcy – “Porque a Denise foi professora do curso.”

Cristhianne Lopes – “Não, a nossa primeira professora foi a Marília e ela ficou um ano, depois ela saiu pra fazer uma pós e aí depois foi a Ângela Barra até o final.”

Glacy – “Engraçado eu nem me lembrava da Marília dando aula no curso de teatro, a Ângela sim, a Joana Cristina também lembro. E a Denise talvez foi professora, a primeira. Não sei porque não tenha sido da sua turma. Enfim, ela é mais especializada nessa questão de técnica vocal e fisiologia da voz. Então, todas essas disciplinas que aconteceram nesses anos todos e formando cantor demais e gente demais, além de uma tradição goiana muito importante de cantores que não estavam ligados à universidade. Então, na própria época do Bennio, por exemplo, tinha o Ivan Lima, Indiara Artiaga, aquela história do, essa eu mais ouço falar, mas eu sei quem pode te informar, porque eu não vivi essa época. Mas ali tinha um restaurante de um italiano chamado Érico Pipper, na rua seis, e eles se reuniam pra

cantar e fazer pequenas peças de teatro, pra fazer ópera, pra fazer isso tudo. Então tem alguns nomes que não foram ligados à universidade, mas tinham uma importância muito grande, que aí se misturava bastante ator e cantor. Mas que eu me lembro o Ivan Matos, não é Ivan Lima, o Ivan Lima é o de hoje, o Ivan Matos, a Indiara Artiaga, tinha outras pessoas, tinha a Graciemag Felix de Souza mas essa embora teve um treinamento aqui, depois ela foi professora no Rio na Escola Nacional de Música. Então, tem toda essa tradição, tanto na música clássica quanto na música popular. E o curso de artes cênicas quando foi feito é claro que não pode deixar de ter no currículo um trabalho de voz, então foi o que foi posto. Aliás não é uma ideia minha porque nós buscamos currículos de curso no Brasil inteiro, e sempre estava lá, de voz técnica, de voz falada, de voz cantada e a gente sempre teve um trabalho com voz no curso de artes cênicas também aqui. Isso é o que eu lembro. O que eu posso pegar também é essa data de reconhecimento do curso de canto que eu tenho, mas que é ali pelo anos cinquenta mais ou menos.”

Cristhianne Lopes – “Glacy, e essa disciplina era uma disciplina que você falou do bacharelado de canto, declamação lírica?”

Glacy – “ Várias disciplinas, porque o curso de canto, você já olhou o currículo do curso de canto?”

Cristhianne Lopes – “Não.”

Glacy – “Deveria olhar, talvez eu tenha aí também. Porque são várias disciplinas técnicas fisiologia da voz, voz falada, voz cantada, declamação lírica, são várias disciplinas que integram o curso. Além das disciplinas de técnica vocal propriamente dita e voz para o canto lírico, para isso, para aquilo outro, aí já são coisas específicas, repertório e tal. Mas eu diria que mais do que um terço, metade de um currículo de canto tem disciplinas técnicas que poderiam servir tanto pro curso de teatro quanto pro curso de música. Aliás, foi essa uma das primeiras motivações quando fizemos o curso de artes cênicas, porque nós tínhamos professores de música que podiam atuar no curso de artes cênicas. Lá em Palmas agora também estão começando um curso de, ao contrário, lá tem teatro e eles estão pondo música aproveitando professores de teatro para um curso de canto em música. Porque tem muita semelhança nas disciplinas chamadas técnicas. Esse currículo do curso de canto você pode olhar, se eu tiver aqui eu te mostro, se não você pede lá na escola que é uma coisa pública que você vai saber que disciplinas do canto se dedicam ao trabalho de voz especificamente.”

Cristhianne Lopes – “É esse da declamação lírica a Annunziata disse que teve uma participação da Clarice Dias, que era uma atriz na época, viva até hoje.”

Glacy – “A Clarice Dias é interessante porque ela foi muito minha amiga, muito próxima de mim, até eu acho uma pessoa que a gente devia homenagear, se eu fosse fazer de novo Goiânia Em Cena. Porque ela tem um trabalho muito grande de poeta, voz, declamação e tal. Mas a Clarice era mais poetisa e trabalhava mais com voz falada do que com declamação lírica, eu tenho certeza que a Clarice nunca foi professora, por exemplo, na universidade, ela desenvolvia uma atividade intensa como poetisa, ela tem coisas escritas e ela fazia espetáculos inteiros de declamação, eu não diria, não posso afirmar, mas a gente tem como falar com ela que ela fazia declamação lírica, eu acho que ela fazia declamação. Voz. Não tem muito tempo Cristhianne, a gente vai perdendo a noção de tempo, eu acho que os anos passam depressa demais, mas não tem muito tempo que ela ainda fez um espetáculo, que ela falou comigo...”

Cristhianne Lopes – “Pois é, eu tentei falar com ela, mas não consigo. Porque ela vivia no Basileu, lá no Veiga Vale, fazendo aula de dança, só que na época eu não imaginava que eu faria essa pesquisa e que chegaria ao nome da Clarice.”

Glacy – “E você conheceu?”

Cristhianne Lopes – “Não. Eu lembro quando eu comecei teatro em mil novecentos e noventa, eu lembro dela no Cererê...”

Glacy – “Mas a gente deve achar, porque não? Deve achá-la ela está aí em Goiânia. Mas eu digo assim, até uma pena que algumas pessoas de grande atividade fiquem tanto no ostracismo deviam ser aproveitadas. Ela sempre, ela fala bonito, ela...”

Cristhianne Lopes – “Eu lembro dela fazendo assim no Cererê, sempre falando.”

Glacy – “Ela é bem atriz, assim bem diva, bem assim... Hoje é uma pessoa de idade, ela deve ter uns setenta anos provavelmente, mas não é difícil achá-la não. A gente pode ver. Eu conheci um irmão dela, ela morava a vida inteira em frente o Liceu, não sei se ela ainda mora lá, pode até ser. Uma casa exatamente em frente ao Liceu de Goiânia, ali na rua dezenove. Ela é uma figura. Mas eu não vejo, eu posso estar errada, mas eu não me lembro da Clarice trabalhando com canto.”

Cristhianne Lopes – “A Annunziata disse que ela era criança ainda quando ela fez o curso de declamação lírica com a Edmar, e que a Clarice também deu aula nesse curso. Será que é um curso de extensão?”

Glacy – “Olha é muito difícil numa conversa, que tem muito de informalidade, e você evidentemente não vai provocar um confronto. Mas a Edmar Ferretti não tinha um curso de declamação lírica, a Edmar Ferretti era uma professora da escola, da universidade que dava várias disciplinas, entre delas, declamação lírica. E o que aconteceu, o que a Annunziata possivelmente esteja se lembrando, porque uma das primeiras professoras de canto foi Dona Tânia Cruz, ela fez curso de piano e de canto, e ela dava aula de canto também, até não pode gravar isso, eu acho que não era bom. Mas ela dava, ela trabalhava muito bem, com educação musical, especialmente com crianças, essa era a grande especialidade dela. Mas acho que precisava de alguém pra dar aula de canto, e como ela já havia feito aula de canto, ela também dava aula. E teve uma época que a Dona Tânia fez uma ópera que ficou famosa, ela pegou a ópera infantil de Mozart “Bastião e Bastiene” e encenou isso. Tem gente que eu conheço, por exemplo, que hoje é avó que foi criança nessa época, nessa ópera. E provavelmente, isso é provavelmente, a Edmar já foi convidada pra trabalhar nisso aí, nessa montagem da ópera que foi encenada e tinha roupas maravilhosas e mais não sei o que, e as crianças cantavam. E eu acredito, eu nem posso afirmar, talvez a Annunziata seja mais nova do que isso, que ela pode ter feito parte disso. Mas não havia um curso de declamação lírica da Edmar, isso eu tenho certeza. A Edmar dava aulas de várias coisas, ela era professora canto da universidade, sendo professora de canto, como hoje a Ângela, o Ângelo, a Marília, eles dão várias disciplinas, declamação lírica é uma disciplina do curso de canto. Então talvez não é um caminho que se revele tão forte quanto talvez você gostaria. Você compreendeu? Existe a disciplina, desde que o curso foi criado, todo mundo de canto fez isso. Pode até ser, isso agora já estou só conjecturando, que algum festival, alguma coisa, teve um curso mais curto que a Edmar deu também e que muita gente fez, pode até ser. Mas não havia um curso de declamação lírica, isso nunca, sempre houve um curso de canto, e a declamação lírica é apenas uma disciplina do curso de canto, como tantas outras.”

Cristhianne Lopes – “Entendi. Como é que você vê o período político da criação do Conservatório de Música?”

Glacy – “Bem, o que eu sei, muitas coisas aconteceram, naquela época ainda... Porque o que aconteceu foi o seguinte, existia uma escola de artes, uma Escola de Artes Visuais, na qual trabalhava o Ritter, o professor Ritter, e na época não tinha escola de música, nem conservatório, nem nada, começou com essa de artes

visuais. E o professor Ritter foi a Belo Horizonte uma dia e conheceu lá o maestro belga Jean Douliez, que a convite de Jucelino Kubischek, que era governador de Minas, tava fazendo uma orquestra na polícia militar de Belo Horizonte. Essa eu conheço muito bem, porque eu tive uma orientanda de mestrado que trabalhou com o Jean Douliez, e a gente sabe que o grande pioneiro foi o Douliez, até antes da Dona Belkiss. Se ele não fosse boêmio e notívago, e mais não sei o que, ele teria passado a história como primeira, é porque ela veio e organizou, mas ele foi o primeiro. E é surpreendente porque nós estamos falando de sessenta anos atrás, o governo belga mandou um maestro em missão cultural na América do sul, isso é fantástico, hoje será que a Europa manda missões culturais aqui pra nós? Mandou naquela época, e o currículo do Douliez é primeiro mundo, ele regia na Europa inteira, era compositor, regente, violinista muito bom. E ele se encantou também com o Brasil e recebeu esse convite do Jucelino, foi pra Belo Horizonte. O Hiter foi a Belo Horizonte se encantou com o Douliez, resolveu convidar o Douliez pra criar um curso de música dentro da escola de artes visuais, o que aconteceu, foi o Douliez que criou. Quando ele veio pra cá, ele era até professor dos filhos do governador, que era o Jonas Duarte, e ele fez, ele era muito ativo, muito concerto, muito recital, atingiu o objetivo do Hiter que era divulgar a cultura e arte em Goiás. Depois de um ano e meio mais ou menos, essa história a Dona Belkiss me contou também, várias pessoas me contaram, que eu fiz um trabalho sobre isso. Depois de um ano e meio mais ou menos, Dona Belkiss tava no Rio estudando, ela, Dona Tânia, mais ou menos na mesma época, Dona Fífia, e voltaram pra Goiânia, e foram imediatamente convidadas pra integrar esse curso de música da Faculdade de Artes Visuais, faculdade não, escola. Elas foram, então aí já eram quatro, o Douliez e elas três. Depois de um ano e meio mais ou menos, elas acharam que a mistura não era favorável pra música, que a música poderia desenvolver mais se tivesse uma escola de música e não apenas um apêndice da Escola de Artes Visuais. Saíram e fizeram o Conservatório Goiano de Música. Nessa época é que o Douliez ficou pra trás por causa dessa boemia dele, e tal, e ela era extremamente organizada e profissional, e tudo. Então foi no instante que o nome dela apareceu. Tinha relação com todos os governantes da época aos poucos foram conseguindo esses espaços, foram a Brasília conheceram os cursos aquilo tudo, eu acho que eu tenho isso escrito em algum lugar. Aí o que aconteceu, o Jucelino Kubischek resolveu ser candidato a presidente por Goiás, então ele queria fazer alguma coisa por Goiás, já que pôs um

domicílio eleitoral aqui pra se candidatar. Eu não sei se era senador, ou ele queria ser presidente, eu acho que era senador por Goiás. E daí surgiu a ideia da criação da escola, da Universidade Federal de Goiás. Conta a lenda, e parece que é verdade, que foi o próprio Douliez que entrou no avião quando o Jucelino estava saindo daqui, pra levar pra ele o pedido de, que ele conhecia o Jucelino, então de lá, pra levar o pedido de criação da UFG. E assim, a UFG foi criada e o Conservatório de Música passou a se chamar Conservatório de Música da UFG, não mais Conservatório Goiano de Música. Mas você lembra que eu falei da Faculdade de Artes Visuais porque há um antagonismo latente, até hoje, entre as duas das escolas, de artes visuais e música.”

Cristhianne Lopes – “A gente brinca que tem um fosso entre as duas.”

Glacy – “É, pois é. Mas por causa dessas circunstâncias, aquela época era, é histórico já tem isso de muito tempo. Logo em seguida a questão política, aí se agravou, porque o primeiro reitor foi o professor Colemar Natal e Silva. Na questão política desta época, o professor Colemar criou um Centro de Estudos Brasileiros na UFG, do qual fazia parte o Douliez, ele era amigos de todos ali que escreviam em jornais contra o governo, aquela coisa toda. E nessa época, politicamente, foi difícil e o Douliez chegou a ser mandado embora do país.”

Cristhianne Lopes – “Nossa!”

Glacy – “Apelou, virou, mexeu, mas ele acabou indo. Por conta de problemas políticos, que afetaram aquele início da universidade tem muitos estudos sobre isso, eu não sou a pessoa ideal pra falar, mas tem o Sérgio Paulo Moreira, o Paulo Albertran, o professor Orlando de Castro, que viveram essa época e que, o Sérgio Paulo não viveu, mas conhece profundamente porque era professor de história ele trabalhou com esse período. Esse foi um período que ficou sendo um período de antagonismo político, entre os ideais da universidade e os ideais do governo, que estava no poder naquela época. Aí o que aconteceu, logo o Conservatório de Música da UFG, já estava dentro da UFG quando aquela Escola Goiana de Belas Artes se dividiu em duas, metade veio pra Faculdade de Artes Visuais, pra Universidade como Faculdade de Artes Visuais, e metade inclusive com Confaloni foi constituir a Escola de Arquitetura da Católica. Confaloni foi pra lá com alguns professores e outros professores foram pra UFG fazer a Faculdade de Artes Visuais. Durante alguns anos, ficou Faculdade de Artes Visuais e Conservatório de Música. Depois na gestão do, se não me engano, professor Farnese, foi unido Escola de

Música e Faculdade de Artes Visuais com o nome Instituto de Artes, tanto que até hoje muita gente que fala o Instituto de Artes. Porque foi a união das duas escolas. Foi uma união difícil, eu já participava da escola, porque tinha um conselho só, e as duas áreas sempre discutindo uma querendo mais do que a outra, e uma achando que a outra tinha mais, um casamento complicado.”

Cristhianne Lopes – “Tem uma união maior ali na praça, né? E as pessoas relacionam o Instituto de Artes ali na Praça Universitária, com a sala oito, com aquele...”

Galcy – “Não, com a sala oito não, o Instituto de Artes funcionava na Escola de Engenharia, um dos dois prédios da escola ali que a Edmar dava aula todo mundo, a Engenharia tem dois prédios, logo acima de onde hoje é a sala oito, então pra cima em um dos prédios foi o Instituto de Artes durante muitos anos. A sala oito, aquele pedaço veio muito depois, aquilo era um biotério da Faculdade de Farmácia e foi transformado em salas de aula e foi cedido pra...isso que você tá falando é muito recente. Mas não teve uma união, o espaço foi usado tanto pela música quanto pelas artes visuais, tinha aulas dos dois, salas maiores pras artes visuais, salas menores para instrumentos musicais, até que um dia se fez a sala oito. Eu acho que a sala oito foi feita no meu mandato, que a gente limpou, arrumou, pôs janela, pôs piso, acho que já foi no meu. Existia, mas uma arrumação, já foi o Robson que me pediu pra usar pra teatro.”

Cristhianne Lopes – “Mas eu acho que já do primeiro ano, porque eu me lembro da gente ter aula lá desde o primeiro ano.”

Glacy – “É, mas o Robson veio logo no segundo, terceiro ano. Mas lá não tinha muita aula não Cristhianne.”

Cristhianne Lopes – “Não era uma aula eu acho, uma vez por semana.”

Glacy – “Lá não tinha muita aula não, a gente dava aula sempre lá no Campus dois mesmo. Resultado, eu ainda estava lá trás, o Instituto de Artes funcionou ali na escola de engenharia até que veio aquele, um dinheiro pra universidade grande, e foi feito o prédio no Campus dois. Deu uma briga terrível, porque a Escola de Música e a Faculdade de Artes Visuais que funcionavam no mesmo prédio não queriam ir pro Campus Dois. Na época o Estércio e a Cléia, foram considerados persona não grata, porque achavam que podia ir, e afinal fomos, as duas escolas, eu, o Estércio e a Cléia, fomos considerados, a Escola de Música e a Faculdade de Artes Visuais. Até que, mais ou menos noventa e seis, antes do meu mandato, o Instituto de Artes

se separou e virou Faculdade de Artes Visuais e Escola de Música. Eu ainda fui eleita diretora da Escola de Música, depois de um ano que eu estava eleita, com a criação do curso de artes cênicas que nós mudamos o nome pra Escola de Música e Artes Cênicas, e ficou separado da Faculdade de Artes Visuais. Era artes visuais, a música entrou, saiu a música, depois quando entrou pra universidade a música e mais tarde entrou a artes visuais juntou, depois separou, então tem esse vai e vem histórico de sessenta anos. No curso de artes cênicas eu sempre sonhava com uma estrutura semelhante ao grande departamento de arte, que a Faculdade de Artes Visuais desse aulas no curso de artes cênicas de cenografia, de figurino, que a música desse as aulas de voz e de preparação vocal, e a gente teria professores específicos de teatro para as disciplinas, vamos dizer, que tinha que ser. Isso a gente não conseguiu muito não, um pouco e o ideal seria montar musicais, montar óperas das três escolas juntas, e na minha opinião não deveriam ser três escolas, deviam ser escolas que de alguma forma fossem interligadas, mesmo que elas fossem autônomas, mas que tivessem ligações didático pedagógicas, etc. Porque seria mais rico pra todo mundo. Porque a ópera necessita dos atores, as artes visuais vai fazer cenografia e figurino pra quem, a não ser pra ator em teatro e ópera. Então, a ideia melhor seria essa, se bem que eu defendo a autonomia das áreas, eu acho que as artes cênicas agora têm condições de se separar, a natureza dos cursos é muito diferente. Embora, disciplinas como voz, sejam comuns à música e ao teatro. Essa é mais ou menos a, pode ser que eu esteja errada com alguma coisa eu não esteja sendo muito precisa, mas a história é essa, em resumo a história é essa.”

Cristhianne Lopes – “Não bate muito com o que a Annunziata falou, o Miguel Jorge, sobre...”

Glacy – “Pois é, mas eu acho interessante, você já falou várias vezes da Annunziata. A Annunziata foi aluna nossa, muito mais jovem que todo mundo que estava com a criação da escola, da turma da Annunziata eu tinha várias alunas.”

Cristhianne Lopes – “Minha entrevista com ela foi sobre a Belkiss e aí ela contou algumas histórias.”

Glacy – “O que a Annunziata sabe, eu não sei o que ela sabe pra...nós nos damos muito bem, o que ela sabe pra trás, mas ela é muito mais jovem. Pra essa questão de como ela vê isso, e ela é muito mais jovem, mas ao mesmo tempo, ela deixou a Universidade Federal muito tempo, indo pra Católica, então eu não sei como ela vê

a história. Agora, com relação à Dona Belkiss que também tinha o curso de canto, e também tinha a voz bonita e também fez curso de canto. A Dona Belkiss foi uma grande administradora, ela uniu várias coisas, ela era musicista de primeira água e uma ótima administradora, muito política, muito bem entrosada com tudo e fez um trabalho magnífico pela música de Goiás. E deve ter tido uma grande influência dela no reconhecimento desses cursos inclusive de piano e canto porque ela já era diretora. Essa que é mais ou menos a história e ela sempre incentivou muito e com relação a voz, se tivesse que entrevistar alguém era Edmar Ferretti, por exemplo, que fez não só aquela, eu não sei se a Edmar já fez aquela primeira de crianças, mas a Edmar veio pra cá e montou várias óperas, e o trabalho de voz fantástico dessa moça. Ela foi professora aqui muito e depois prestou o concurso da Universidade de Uberlândia e ficou em Uberlândia até pouco tempo, hoje eu não sei se ela mora em Uberlândia ou se ela voltou pra São Paulo, que ela é paulista. Mas ela tem a ver com a história da voz dentro da escola. A Norina Barra que é uma grande professora, também foi professora nossa, mas ela ficou mais tempo no Rio de Janeiro do que aqui, depois ela casou aqui bem mais tarde aí ela veio pra cá, mas também ela tem uma história. E a Norina eu acho importantíssima, porque ela trabalha com voz, não só cantada do ponto de vista clássico, mas do ponto de vista popular, e também voz falada, e ela tem milhões de alunos hoje em dia. Ela uni isso tudo, uma pessoa interessante. Se eu tivesse que dizer quem que você deveria conversar era Edmar, Norina, e mais recente, e das mais novas que a Denise, que foi minha aluna, mas é porque é um ótimo trabalho de voz ela tem, com a Denise Felipe. Que aliás, é muito amiga da Edmar e vai poder nos dizer onde está a Edmar.”

Cristhianne Lopes – “É a Annunziata tava tentando ver o contato da Edmar pra mim.”

Glacy – “A Edmar é fácilimo é ligar pra Uberlândia pra Maria Célia e perguntar cadê ela. E a Denise, eu não acho que ela está no Brasil, mas ela vem em Maio. Acredito que ela não chegou porque provavelmente ela falaria comigo, se tivesse chegado. Eu acho que a Edmar é uma pessoa assim, na questão da voz, do curso de canto, da voz, de trabalhos, ela é basilar na nossa história, acho que sim.”

Cristhianne Lopes – “Pretendo entrevistá-la. Glacy, vamos falar um pouco das produções? Você falou muito do, e o Miguel também comentou bastante que a plateia era muito presente nesse período de sessenta, setenta, oitenta que as salas

eram muito cheias, tinha uma produção artística muito frequente. E que a Professora Belkiss junto com o conservatório e a escola produziam grandes musicais, e você está dizendo aí óperas. Como é que era esse cenário?”

Glacy – “É difícil, porque a minha visão é uma visão mais ligada à universidade, o Miguel não tem ligação com a universidade, por exemplo, então ele tava vendo a cena goiana. O Miguel tem uma ligação muito grande com o Músika, porque o Músika que está fazendo quarenta anos o ano que vem, nós encenamos peças do Miguel na questão de musicais, com teatro, dança e música, quem fez mais foi o Músika, isso não tem a menor dúvida. Fizemos peças do Miguel, peças de outras pessoas, com atores inclusive o Eduardo Hall, Júlio Van, o Chell foi nosso cenógrafo quantos anos e o Júlio Van trabalhou conosco tanto tempo. Você trabalhou um pouquinho agora recentemente e o Bruno também trabalhou. Mas agora, o Mvsika tem quarenta anos de musicais, mas vamos dizer, são musicais didático pedagógicos, o que também a universidade fazia com objetivo didático não era com objetivo profissional. Embora a qualidade pode ser profissional em muitos casos nem sempre, mas é como uma peça montada pelo curso de teatro, ela tem limitações da pouca experiência dos alunos, então ela faz parte de um aprendizado, mas com raras exceções ela ainda não é uma peça acabada, profissional, talvez os projetos de extensão. Como o Robson chegou a ter aquele que ele encenou quatrocentas vezes, o ‘Esperando Godot’. Se for um grupo de extensão que independa da grade curricular e que possa trabalhar horas e horas e horas, provavelmente existirá um resultado que pode ser considerado profissional. O que a Dona Belkiss fazia foram principalmente os festivais de música, os festivais de música que agora nós devemos estar, vou ver que ano a gente está, no trigésimo primeiro, no trigésimo segundo talvez, que são os eventos mais antigos em edição contida do Brasil, Festivais Nacionais de Música. Olha, no Festival Nacional de Música, sempre tinha uma montagem ou outra, além de cursos, concertos, recitais, sempre tinha alguma montagem. Não lembro, não sei precisar, se as óperas faziam parte do festival ou se eram a parte. Me lembro bem da Edmar fazendo várias óperas, mas recentemente a Ângela fazendo, e muito mais recentemente a inclusão da cena lírica no Goiânia em Cena, que a gente tá fazendo também. Mas isso é muito novo. Eu acho que, por exemplo, eu fui aluna da Dona Belkiss e depois fiz concurso pra cadeira dela e fui diretora no lugar dela, quando ela saiu, eu acho que nós nunca tivemos problema de público e nem hoje eu acho que a gente tem. Eu

acho que a sociedade, a comunidade goianiense, ela recebe muito bem a produção artística. E sempre, porque o trabalho da universidade hoje ele é mais dentro da universidade, tanto de música como de teatro, mas ele não era. Sei lá, desses cinquenta anos, talvez quarenta todo trabalho feito na universidade era oferecido à comunidade. Era feito no Teatro Goiânia, era feito, o Mvsika cansou de fazer no Teatro Goiânia mesmo e no Ginásio Olímpico, lá tinha uma quadra enorme de basquete que ela se adaptava pra concertos, inclusive tivemos concertos nacionais de orquestra sinfônica brasileira, tudo lá no Ginásio Olímpico. Ginásio Olímpico? Era olímpico, mas não sei se era ginásio. Enfim, de tudo que eu já fiz e de tudo que eu participei, porque aí eu era da comissão dos festivais com a Dona Belkiss, eu trabalhei muito próxima dela, eu gostaria de poder dizer que eu fui um braço direito dela, as pessoas dizem que eu sou sucessora dela, eu achei uma beleza, se for isso. E nós trabalhamos muito juntas, anos seguidos, montando festival, eu aprendi demais com ela. Eu sempre acho que público Goiânia teve, tem, eu acho que tem. Você sabe um comentário à parte que não precisa necessariamente estar aí, o único momento que eu sinto falta, certa falta de público, é no Goiânia em Cena, quando as produções locais se apresentam. Por quê? Eu já tentei algumas saídas pra isso. Porque todas as produções locais que são selecionadas, já se apresentaram dezenas de vezes. Nós não estamos exigindo, nunca foi exigida uma produção nova pro Goiânia em Cena da cena local. Aliás, o ano passado eu consegui isso do Cleber, ele anunciou em público que ia sair nos jornais e tudo, eu pedi pra ele, eu tava pedindo a vários anos, porque minha ideia era melhor ao invés de dar cinco mil reais pra cada um, essa é a minha concepção, pegar cinquenta, sessenta, e fazer um concurso pra escolher uma peça nova pra ser montada, uma peça goiana. Quer dizer, pros autores goianos montarem. Apresentaria no Goiânia em Cena a primeira vez, teria grande público porque seria nova, e o próprio Goiânia em Cena mandaria viajar. Seria o evento dando uma propulsão, porque é o único momento que eu sinto falta de público, eu sinto, é quando apresenta essas peças que já foram vistas, muito vistas, mas é o que é selecionado no edital que existe. Se bem que mesmo assim, onde é que a gente tem mais sucesso no Goiânia em Cena, nas de rua. Esse ano o grupo lá do Arte e Fatos do...”

Cristhianne Lopes – “Do Danilo?”

Glacy – “Não é do Danilo que eu estou me referindo.”

Cristhianne Lopes – “Do Baldini? Do Guará?”

Glacy – “Não é o Baldini do Guará. Porque eu adoro o Samuel quando ele chega pra apresentar, ele já apresentou isso trinta vezes. Então, nós teríamos que pegar essas peças que já se apresentaram muito, e descentralizar, então pelo menos fazê-las na periferia pra outras pessoas terem a oportunidade de ver. Os de rua que eu to falando...”

Cristhianne Lopes – “Tem a Nu Escuro, o Teatro Que Roda...”

Glacy – “Aquele menino, o Teatro Que Roda...”

Cristhianne Lopes – “Do Bombinha.”

Glacy – “Do Bombinha.”

Cristhianne Lopes – “Fizeram ‘Macunaíma’ ou Dom Quixote...”

Glacy – “Fizeram ‘Macunaíma’. O deles foi um sucesso total. Porque nós colocamos na praça Joaquim Lúcio em Campinas e colocamos na rua 8 Centro sábado de manhã. Aí, nós alcançamos nosso objetivo, porque as vezes assim tateando também. Foi um sucesso total! Lá em Campinas, se a gente tivesse feito dez vezes o Bombinha teria... Então é uma lição, bom a gente tem que pegar peças boas, talvez as de rua, não sei, as interessantes, e colocar aí em alguns lugares, algumas praças, alguns logradouros, que aí outras pessoas veem. Quer dizer que assim mesmo tem público, você compreendeu? Onde é que nós não temos públicos Cristhianne? Pra ver teatro ritual pela centésima vez, quem viu uma vez uma peça dessas de Botto não volta, a não ser uma pessoa muito interessada na técnica. Resultado, e eles também tem problema de local, tem algumas que tem que ser no ouro, que nós não podemos tirar dali. Então, eu estou evitando o ouro, até no edital saiu, preferencialmente não apresentadas no ouro. Outra coisa que nós alcançamos um sucesso danado, uma peça do, aquela ‘Casa das Mulheres Sem...’”

Cristhianne Lopes – “‘Casa das Mulheres Sem...’ é do grupo eu sei dos meninos lá...”

Glacy – “Essa peça dentro do Goiânia em Cena, nós colocamos num Congresso de Educação que tava acontecendo na Faculdade de Educação. Sucesso Total. Aí todo mundo viu, eles se sentiram bem, e gente de fora também viu o trabalho de um grupo goiano. Então, quer dizer o Goiânia em Cena tem esses aspectos. Mas o que eu estou querendo dizer é que sempre, a vida inteira, teve sucesso. Lá na escola eu deixei lá da minha gestão, todos os programas de festivais de música desde o primeiro, eu consegui levantar isso, quando eu saí era até o vigésimo sexto, tem uma pasta lá com todos os programas dos festivais.”

Cristhianne Lopes – “Será? Eu consigo? É com a Ana Guiomar que eu tenho que pedir?”

Glacy – “Ela deve saber onde está. Eu tive que deixar, eu não posso trazer pra casa um negócio desse.”

Cristhianne Lopes – “E você acha que eu conseguiria acervo? Imagens, fotografias...”

Glacy - “Sim. Imagens, fotografias tem muito lá na própria secretaria da escola, tem muita. Como tem naquele setor da UFG que tava fazendo um levantamento fotográfico da vida da UFG, tem muito. Tem um setor lá do arquivo da UFG fazendo um levantamento fotográfico, fez agora pra esses cinquenta anos, mil coisas de fotos. Na nossa escola tem também. E fotos de óperas, fotos de festivais, fotos de tudo, tem. Tem sim. E se por acaso você não encontrar a gente sabe quem tem, pegar uma Dona Fífia tem, pegar uma Mercia tem, a gente consegue isso tudo com facilidade, isso não é difícil não, pra você contar um pouco da história. Agora nós estamos conversando sobre uma porção de coisas, eu até tenho muito prazer de fazer isso, mas tem que ver qual é o objetivo do seu trabalho, pra ver onde você vai chegar, porque se não fica muito vago, fica muito amplo.”

Cristhianne Lopes – “Na verdade meu foco é o papel da professora Belkiss mesmo, e eu estou pegando por alguns representantes e aí conseqüentemente eu chego no Conservatório de Música.”

Glacy – “Mas o papel da professora Belkiss no quê?”

Cristhianne Lopes – “Na criação do Conservatório de Música e na influência no cenário goiano na época. Porque tinha saraus na casa dela, onde ia o Bennio, declamava, ela tinha esse papel de aglomerar mesmo, de reunir.”

Glacy – “Que ela recebeu da avó, da Dona Nanhá.”

Cristhianne Lopes – “Da Dona Nanhá do Couto, inclusive meu objetivo em entrevistar a Annunziata foi um pouco disso também, ouvir de alguém que conviveu muito próxima dela.”

Glacy – “A Annunziata, no caso da Dona Belkiss, a Annunziata era a pessoa que a Dona Belkiss mais gostava, era muito próxima, e ela até parece com a Dona Belkiss, o jeito de ser, a forma e tal, é uma sobrinha muito querida. Então, a geração é assim mesmo a Nanhá, a Belkiss e a Annunziata.”

Cristhianne Lopes – “É, ela contou que ela foi criada pela Dona Belkiss.”

Glacy – “É ela foi criada pela Dona Belkiss, e era muito próxima. E no fim da vida da Dona Belkiss que teve um desentendimento lá entre o marido da Annunziata que era marido, com o filho da Dona Belkiss criou-se um problema por aí. Mas não que tivesse interferido na relação da Dona Belkiss, interferiu na relação do filho da Dona Belkiss com a Annunziata, mas não da Dona Belkiss com a Annunziata, isso não.”

Cristhianne Lopes – “É inclusive o filho dela não abre a casa, nada que seja da Dona Belkiss pra pesquisas.”

Glacy – “Pois é, e é uma pena.”

Cristhianne Lopes – “Diz que até o Marconi ofereceu pra comprar e criar um instituto, que inclusive era o desejo da Dona Belkiss.”

Glacy – “É, porque a casa em si já é um museu. Ela tem obras de arte maravilhosas, ela tem porcelanas maravilhosas...”

Cristhianne Lopes – “Acervo bibliográfico diz que excelente, dela e do marido dela.”

Glacy – “O melhor acervo que ela tem é do marido dela, que é a maior biblioteca de logografia do país, que ela mandou catalogar por pessoas especializadas. Era antes dois quartos lá em cima, que ela abriu e é uma biblioteca perfeitamente organizada com um acervo, mas quando a Dona Belkiss estava viva ela permitia pesquisa na biblioteca dele. Ela permitia e agora o Bruno...”

Cristhianne Lopes – “É.”

Glacy – “Uma pena, uma pena, uma pena. A casa do jeito que ela é com a sala, com o piano já daria pra continuar fazendo os saraus, alguma coisa mais refinada assim, desse tipo. Então, eu me dou muito bem com o Bruno, não é ele que é difícil, é a mulher dele, a Lilian, ele não é difícil não. Uma hora dessa eu ainda vou conversar com ele porque, recentemente, eles mandaram fazer umas lojas em frente a casa da Belkiss. Você já passou lá?”

Cristhianne Lopes – “Não.”

Glacy - “Tinha umas lojas horríveis na rua quatro, numa esquina assim, e eles prosseguiram fazendo lojas na frente da casa. A casa Ardecor, belíssima e tal, e umas lojas que eu não acredito que o aluguel dessas lojas vá ser alguma coisa significativa porque eles têm fortuna, o marido da Dona Belkiss era um homem muito bem sucedido financeiramente eu não creio que o Bruno precise do aluguel daquelas salas. Não me parece que isso seria a coisa mais importante. Acho que se ele vendesse a casa pro Estado ou pra Prefeitura ou pra Caixa Econômica, que eu cheguei a pensar nisso porque a Caixa Econômica queria fazer um Centro Cultural,

e aí eu pensei na casa dela. Eu acho que ele ganharia um milhão de vezes mais do que fazendo umas lojinhas lá, então é falta de visão. Mas o seu trabalho vai focalizado na Belkiss?”

Cristhianne Lopes – “Sim, dentro do último capítulo, acompanhando esse movimento do Otavinho, do Bennio, da Cici, do Carlos Fernando eu falar um pouco da Dona Belkiss. Ela não chega a ser o foco de um capítulo, mas parte de um capítulo...”

Glacy – “Junto, como uma personalidade goiana na área de artes.”

Cristhianne Lopes – “Isso. Eu acredito que pra entender a produção que a gente tem hoje vocal, o papel do Conservatório foi fundamental e principalmente da forma como você está colocando, me interessou muito saber, ir atrás do programa dessa disciplina de canto, toda essa estrutura, o papel da...”

Glacy – “Desde o início como era o curso de canto e como é agora. Falar com a Edmar também.”

Cristhianne Lopes – “É a Edmar eu acho que é uma pessoa fundamental.”

Glacy – “Fundamental. Porque ela foi a grande, ela não era goiana não, mas foi a grande professora de canto que marcou época dentro do Conservatório de Música.”

Cristhianne Lopes – “E eu vejo, como você coloca, eu vejo relação direta com os cursos de artes dramáticas surgindo em São Paulo e Rio.”

Glacy – “Claro! Depois teve festival que a gente fez, nós montados, por exemplo, a Ópera do Malandro, num festival enquanto eu estava na direção, por exemplo, que eu to me lembrando agora, que nós já fizemos com atores e cantores e tal, que veio a mulher do Marcos da USP lá, como é que ela chama, tão simpática. Porque essa vontade de trabalhar com música e teatro, bom vontade, isso é apenas o óbvio, se você pega ópera, eu estava agora em Nova Iorque, tanto a ópera como o musical, que nós fomos só pra assistir, nós ficamos doze dias e fomos três óperas e três musicais, e fora o jazz que nós fomos ouvir nas outras duas noites. É claro que a ópera e o musical é a essência do amalgama da arte cênica, se você pega uma ópera como eu vi ‘Aida’, com quatrocentos figurantes no palco de uma vez, olhando assim quatrocentos no Metropolitan Opera, com cavalo de verdade no palco, dois cavalos de verdade Biga, e mais não sei o que. Mas tinha balé, porque é das festividades balés, orquestra primorosa, orquestra sinfônica muito bem regida e muito bem organizada, os atores de primeira, os cantores maravilhosos, mas todos atores. Então, se você pega a ópera e mesmo musical, que aí é música profana,

mas vamos dizer que é a mesma, é o mesmo princípio, a mesma polifonia, orquestras ao vivo, atores maravilhosos, Mary Poppins, essa Mary Poppins voa nesse teatro que você não acredita e então, atriz maravilhosa, cantora maravilhosa, cenários fantásticos, cenários meu Deus do céu, os figurinos. Então, nas duas manifestações artísticas que tem uma importância fantástica, a vida inteira na história da cultura da humanidade, da música, do teatro, da dança é o amalgama. Então a gente não pode separar esse tipo de coisa.”

Cristhianne Lopes – “Inclusive as novas pesquisas de voz fala isso, que não deve ter separação entre voz falada e voz cantada. E aí a gente percebe que já nasceu assim, a gente é que começou a fazer divisória.”

Glacy – “E na realidade se você vai hoje fazer um teste para num musical em Nova Iorque, você tem que dançar, cantar, falar, não tem como esse ator, artista completo que se busca, claro que com especialidades, uma pessoa da voz maravilhosa, o foco vai ser na voz, mas ela não pode deixar de atuar. Como que você faz ‘Aida’ sem ser ‘Aida’? Vai ficar parada no palco? Então, eu acho que, se eu pudesse opinar, eu diria que tinha que separar artes cênicas da música, e fazer escola autônoma teatro, dança, música e artes visuais, e reunidas num instituto de artes mesmo. Que elas fossem autônomas mas que houvessem esse trânsito, que houvessem montagens conjuntas, claro que tem montagem só de teatro, tem montagem só de música, instrumento, tem montagem só de dança, dança não faz sem música, então é tudo junto.”

Cristhianne Lopes – “Galcy, uma última pergunta, tanto o Hugo Zorzetti no livro dele sobre a memória do teatro goiano e o Miguel Jorge falam de algumas gerações do teatro, a primeira seria a do Otavinho, do Bennio e da Cici, que seria uma forma mais amadorística, mais empírica...”

Glacy – “Mas fantástica!”

Cristhianne Lopes – “Fantástica, é fundamental, tanto é que eu estou reportando a eles para refletir um pouco sobre a nossa cena.”

Glacy – “Por que fazer isso naquela época, o que ninguém faz hoje.”

Cristhianne Lopes – “Sem todas essas políticas de cultura que a gente tem, eles fizeram. Depois uma segunda geração que seria da década de setenta uma geração mais politizada, e uma geração profissional que começaria com o curso de artes cênicas da UFG. Você concordaria com esse panorama?”

Glacy – “Eu acho perigoso. Porque você não pode deixar de chamar o profissional, um Bennio, um Otavinho Arantes, um Carlos Fernando Magalhães, eles são profissionais, competentes. Eu acho que eu a diferença está na formação, na necessidade de uma formação e que o curso proporcionou isso, uma visão mais integral, uma formação que eu acho que se eles tivessem tido eles seriam deuses, porque já fizeram tanto sem essa ajuda, sem essa colaboração da formação. Então, eu entendo que o termo profissional tem que ser usado com cuidado, porque é claro que você tem que reconhecer a profissão do ator, a profissão do músico, a profissão do músico terapeuta. Mas se você pegar pelo jornalismo, eles acabaram com o reconhecimento da profissão somente a partir do curso, agora é jornalista aquele que exerce a profissão com reconhecida capacidade. Então, não há necessidade, porque teve uma época que era necessário ter o curso de jornalismo pra exercer a profissão de jornalista. Então, eu acho que o termo profissional você teria que tomar cuidado com ele. Eu acho que essa primeira geração ela foi a dos pioneiros, mas elas não deixaram de ser boas, você pega também o seu Marley de Freitas, como é que esse homem fez, ele fala lá não sei quantas, trezentas, quatrocentas, quinhentas apresentações das ‘Mãos de Eurídice’.”

Cristhianne Lopes – “Deve ser por aí.”

Glacy – “Isso é profissional ou não? Pega o Dalmo Teixeira que, aliás, você devia pegar.”

Cristhianne Lopes – “Eu estou agendando uma entrevista com ele.”

Glacy – “Porque o Dalmo, você viu ele falar no Goiânia em Cena? Quando ele ganhou. Foi uma aula de história, uma aula de memória, não pode deixar de falar com ele. E se a gente for mais longe a própria escola de educação física, que foi a primeira escola que recebeu essas pessoas. Ainda um curso que ninguém sabia onde trabalhar, e foi trabalhar lá, ele mesmo o Dalmo. Então nós tínhamos lá, o Dalmo eu creio, não posso afirmar, mas quase posso que ele é mais novo, porque ainda tá vivo, do que o Bennio, do que Otavinho Arantes, do que a Cici Pinheiro, eu conheci todos, mas me lembro vagamente. E depois o Dalmo, ele também pode se referir a outros da geração dele. Então, esses são os pioneiros um e dois, vamos dizer assim. Depois o Carlos Fernando Magalhães era mais novo, tem o Venerando, tinha vários grupos de teatro amadores no Estado, na cidade. Mas você não pode considerar o Mauri de “Freitas” [Castro], tanto que quando a gente começou o curso, vários, você não sabe quantos, foram lá pedir pra ter o diploma sem fazer as aulas,

mostrando o portfólio. E a universidade tem uma saída pra isso que nós usamos pro Mauri, se você fizer uma prova final da disciplina e passar, você não precisa cursar. E o Mauri fez duas ou três. Então, ele é profissional ou não? Então eu acho que a terminologia adotada, então quer dizer uma nova fase, com uma escola organizada, uma formação interdisciplinar, uma formação que abrange diversos temas, eu acho que isso sim é uma fase atual. Mas não que, denominar essa fase nova de profissional eu acho isso perigoso.”

Cristhianne Lopes – “Na verdade eu acho que a gente pode falar de profissionalização. Todos eles tiveram uma participação importante.”

Galcy – “É que a profissionalização é a competência demonstrada. É você ser profissional daquilo, é você ganhar a vida com aquilo, é você exercer uma profissão. Ele tá exercendo a profissão de ator. Ele teve formação? Se ele tivesse ele seria melhor ou pior? Ou apesar de não ter, é ótimo? Então eu acho que isso tem que tomar um certo cuidado, é quase como você dizer o que aconteceu, citar pessoas. Entre o Dalmo e o Carlos Fernando quem é que tem importante teatro? Agora eu to fora, não to lembrando, na cidade, nessa geração que não é mais nova e não é mais velha?”

Cristhianne Lopes – “Não aí eu acho que nesse período já começa a surgir o Teatro Liberdade, o Teatro Exercício, o Hugo, o Carlos Fernando, são as novas gerações. O Ilsinho, o Mauri, o Danilo, o Baldini, que tá até hoje que veio na década de oitenta pra cá.”

Glacy – “Aquele, que agora eu esqueci o nome, que foi até pra Globo ser ator, que deve ser da geração do Hugo.”

Cristhianne Lopes – “Eu lembro do Gutti, o Gutti Fraga faz um papel social com nós no morro, cinema, vídeo.”

Glacy – “Esse nome não é familiar pra mim. Osvaldo, eu tenho quase certeza que é Osvaldo.”

Cristhianne Lopes – “Porque tem um que está no nordeste, que era ator do Hugo e tá até hoje. O Odilon Camargo.”

Glacy – “O Odilon Camargo é mais novo do que o pessoal que eu to falando, o Odilon eu conheço também. Pergunta pro Hugo, eu tenho quase certeza que é Osvaldo, e que foi pra Globo, fez novela e mais não sei o que. Sem deixar de pensar, ou o que, mas eu acho que a gente não pode ignorar o papel do Mvsika. Porque com quarenta anos de escola, no Mvsika foi a primeira escola a ter um curso

de artes integradas com professores, de teatro, de música, de dança e de artes plásticas. E foram feitas grandes coisas, as nossas produções eram muito grandes, muito bonitas, muito boas. O fato de ser voltado mais pra criança eu acho que é só uma característica. E o trabalho de formação do Mvsika, se você olhar hoje, por exemplo, Carolina Ferraz, Ingrid Guimarães, tudo foi aluna do Mvsika e inclusive começaram a trabalhar no Mvsika. Elas dão entrevistas aí falando isso. E o Mvsika sempre primo por ter bons professores, isso era uma coisa que eu e a Delmari queria, porque nós duas somos da música, como nos responsabilizar por teatro, por dança, seria impossível. Então, a gente sempre procurou ótimos professores dessas áreas de conhecimento, e tivemos sempre, e tivemos sempre. Essa menina que hoje tá na escola técnica, Adeláide, foi grande professora de artes visuais nossa. Ela sabe vários ângulos trabalhando muito bem. Já falei no Júlio, porque quando é que nós começamos a nos interessar por isso, quando o Marcos Faiad, nós não podemos esquecer do Marcos Faiad.”

Cristhianne Lopes – “É eu estava aqui lembrando dele.”

Glacy – “Que tá aí uma geração antes, um pouco antes. Ele começou a mexer com aquela história das montagens indígenas, que nós conhecemos o Chell, nós fomos atrás do Chell lá no Martim Cererê, atrás de um cenógrafo, e achamos Chell que ficou tão nosso amigo, fez coisas maravilhosas pra nós. E também quem trabalhou conosco Selva Afonso muitos anos como professor de artes plásticas e cenógrafo. Muita gente boa trabalhou. Acho que também tem esse papel de formação, e também de ter levado a cena peças importantes, do Miguel Jorge, se eu não me engano era uma chamada ‘O Palhaço’, que a gente levou até com o Eduardo Hall que era ator, e hoje eu não sei onde o Eduardo tá, se tá na Europa. Ele fez o papel principal dessa peça do Miguel que a gente levou. Também um outro dado interessante é que algumas obras do Estércio Marquez foram levadas a cena, porque ele tinha umas coisas pra vozes e instrumentos de percussão, isso eu me lembro que, eu não lembro detalhe mas você pode perguntar a Lara Moreira, que ela levou isso até na Catedral de Goiânia várias vezes, é uma obra do Estércio que é pra vozes, e eu acho que só instrumento de percussão, eu não me lembro bem, mas isso foi levado também. Então, eu acho que a gente já fez muita coisa, se não fosse os órgãos do Governo atrapalhar tanto, eu acho que o Estado teria produzido mais. Porque tem pessoas fantásticas fazendo coisas, o que atrapalha a gente é pegar um problema político como esse da SECULT aí, um absurdo que nós estamos em Maio

e não pagamos o Goiânia em Cena e o secretário sai e não dá um telefonema, o novo secretário entra e fala, as dívidas não são minhas. Então é um caos. Então se não fosse a questão, se a política cultural do estado fosse efetiva eu acredito que a gente teria um resultado fantástico. Porque tem fazedores de artes aí de todas as áreas e todo mundo batalha per si, é raro conseguir um apoio, uma ajuda, e consegue mendigando. Então, não há uma política cultural implantada, consolidada, desenvolvida, tá sempre dependendo de ter dinheiro ou não ter dinheiro. Mas aí eu acho que a gente tá indo longe demais porque não há política cultural, mas também no país inteiro falta determinadas políticas pra determinadas coisas. Ontem eu fiquei perplexa vendo o jornal da meia noite dizendo que a presidente Dilma quer interferir, que causou mal estar, na eleição dos próximos presidentes do senado e da câmara que vão ser eleitos no final deste ano, que ela tem apoio político pros próximo dois anos, dois mil e treze, dois mil e quatorze pra ela ser reeleita em dois mil e quinze. Ora trata de governar o país ao invés de ficar...”

Cristhianne Lopes – “É manipulação.”

Glacy – “Manipulação política. Então não sei porque que com a cultura seria diferente. Não é uma queixa, eu acho que a queixa nacional não é só da cultura.”

Cristhianne Lopes – “Mas eu percebo indo no Congresso Nacional, que eu fui agora mesmo, de teatro que o Estado de Goiás ele é muito politizado e muito organizado nesse sentido.”

Glacy – “As pessoas são unidas. Foi ótimo o Congresso de Artes Cênicas na outra semana, gostei muito. Só de ter a iniciativa já não é bom? Acho ótimo. Então tem gente fazendo desde o Otavinho, desde Nhanhá do Couto. Você já pensou que Nhanhá do Couto dava aula de alfabetização e musicalização em Goiás e nas cidades circunvizinhas, como é que ela viajava de Goiás pra não sei onde, pra mais não sei onde? No início de mil novecentos. Porque se a Dona Belkiss começou a mexer com o Conservatório junto com o Douliez em cinquenta mais ou menos, em quarenta, em cinquenta a Dona Belkiss devia ter uns vinte e cinco anos, a Dona Nhanhá devia ter vindo antes, talvez em mil novecentos e oito, mil novecentos e dez. Como é que essa mulher dava aula de musicalização e alfabetização no Estado? Não era só ali não, era no Estado.”

Cristhianne Lopes – “É desbravadora.”

Glacy - “A gente fica assim sempre impressionada. Deixa eu ver se eu acho aqui uma coisa pra você.”

ANEXO E – ENTREVISTA COM DEUSIMAR GONZAGA

Cristhianne Lopes – “Entrevista com Deusimar, que eu descobri agora que é a própria história do teatro goiano. Dia seis de março de dois mil e doze. Deusimar vou pedir pra você começar falando o seu nome completo e se você nasceu aqui em Goiânia mesmo.”

Deusimar – “Meu nome é Deusimar Gonzaga, eu nasci aqui em Goiânia na Vila Nova, em três de junho de mil novecentos e sessenta e um.”

Cristhianne Lopes – “E me diz quando e como você começou a fazer teatro.”

Deusimar – “Bom, eu estudava no colégio aplicação, que era onde é hoje a faculdade de educação, e conheci o Daniel Reque que era um membro do Teatro Laboratório, do Grupo Teatro Laboratório, dirigido pelo professor Carlos Fernando Magalhães. Nós os conhecemos e ele me convidou pra assistir os ensaios. Quando eu conheci o Teatro Laboratório eles estavam ensaiando ‘Festa de Aniversário’, ‘Feliz Aniversário’ do Harold Pinter, que era uma peça convidada para a reinauguração do Teatro Goiânia.”

Cristhianne Lopes – “Então isso foi em mil novecentos e setenta e um?”

Deusimar – “Setenta e quatro ou setenta e um, nos anos setenta não me lembro bem se era setenta e um ou setenta e quatro.”

Cristhianne Lopes – “Porque eu lembro que pelo que o Aldair Aires contava parece que a estreia foi em mil novecentos e setenta e um por aí, não foi? Ou foi o processo de reinauguração do teatro?”

Deusimar – “Foi a reinauguração, o teatro foi reformado e foi uma reinauguração. Então eles convidaram a Magort Fonteyn, etc, etc, e o grupo local convidado foi o Teatro Laboratório que apresentou ‘Feliz Aniversário’ do Pinter.”

Cristhianne Lopes – “E como era o processo de trabalho do Teatro Laboratório?”

Deusimar – “Bom, eu assisti alguns ensaios do ‘Feliz Aniversário’ e fui convidado pra fazer a peça seguinte que foi ‘Um Pretexto para o Mal-estar’ de Brecht. E o Carlos Fernando pedia a todo mundo, a todos os atores decorassem todo o texto antes da gente começar a fazer as marcações. Então ele só marcava as cenas quando a gente já tinha o texto decorado.”

Cristhianne Lopes – “Mas tinha uma leitura de mesa antes ou não?”

Deusimar – “A gente não fazia uma leitura de mesa. Outra coisa que eu vim descobrir depois de muito tempo, pensar a respeito, que era uma coisa que me

intrigava muito e não sabia porque, é que eu não entendia o processo todo, eu não entendia o espetáculo. Para alguns atores, como eu era um ator iniciante e muito jovem, eu não tinha nem dezoito anos na época, eu não entendia e isso não era passado pra mim, qual era a concepção do espetáculo, o que seria o espetáculo. Então eu tive que aprender tudo muito, pra mim era tudo muito fragmentado, mas muito minucioso, muito detalhista, era tudo muito cheio de detalhes, a movimentação, as marcações eram muito rigorosas. Mas eu não entendia o todo. E como o grupo do Carlos Fernando era composto por mais ou menos sete, oito atores, nem sempre nós ensaiávamos juntos. Então as vezes eu ia perceber o espetáculo como um todo já no final do processo de montagem.”

Cristhianne Lopes – “E como era o cotidiano? Vocês ensaiavam aonde? Como é que começava todo o trabalho depois desse texto decorado?”

Deusimar – “O local de ensaio era a faculdade de arquitetura do que é hoje a PUC Goiás, então a gente ensaiava numa sala emprestada, numa sala de aula mesmo, que era emprestado para o grupo lá na faculdade de arquitetura da PUC. A gente fazia alguns aquecimentos e alguns laboratórios de preparação dos atores, mas como eu não tinha leitura nenhuma de teatro, eu não tinha conhecimento teórico nenhum, pra mim eles eram muito interessantes, mas eu não entendia muito o que tava acontecendo. Eu fazia, repetia, fazia os laboratórios, trabalhos corporais, trabalhos com voz, mas eu não sei detalhar o que exatamente o que acontecia porque eu não tinha conhecimento teórico na época pra identificar exatamente o que se passava.”

Cristhianne Lopes – “Mas você teria como descrever algum exercício, eram alongamentos, eram dinâmicas, eram processos experimentais, por exemplo, de voz que recursos ele usava, se tinha trabalho de vibrato alguma coisa assim que te marcou, que seria mais claro pra você descrever?”

Deusimar – “Eu lembro muito claramente os trabalhos que hoje eu identifico como trabalho energético, então existia um trabalho, por exemplo, em que a gente começava falando e intensificava isso até terminar gritando. E começava com movimentos suaves até movimentos muito rápidos, muito agitados, e combinando isso com gritos. Que hoje eu reconheço como exercícios energéticos, da bioenergética também inclusive, que eu não sabia na época o que era, o que eram esses exercícios. E a gente fazia também dependendo da peça que a gente tava montando, trabalhando, a gente criava também uma familiarização com a

ambientação da peça, simulando algumas cenas, simulando uma encenação mesmo.”

Cristhianne Lopes – “Um processo de improvisação, a partir da cena?”

Deusimar – “Isso, a gente improvisava, por exemplo, quando a gente trabalhou ‘Um Pretexto para o Mal-estar’ do Brecht, a gente fazia muito trabalho de acrobacias, muito trabalho de mudanças de ritmo no espaço, de andar, correr, correr, andar, trabalho no plano alto, médio, baixo, etc. Porque era uma peça em que a concepção foi muito mambembe, muito circense, que ele fez então a gente precisava desse trabalho.”

Cristhianne Lopes – “E quem desenvolvia com vocês esses trabalhos de acrobacias, essas dinâmicas espaciais, corporais?”

Deusimar – “O trabalho corporal, de aquecimento e exercícios corporais, era da Leni Andrade, aliás não sei se é Andrade, é da Leni, que é professora de educação física, na época era professora de educação física na ESEFEGO, hoje é professora na Universidade Federal. E ela conduzia alguns exercícios físicos, os exercícios de voz eram dados pelo próprio Carlos Fernando.”

Cristhianne Lopes – “E o que marcou pra você dessa época nesses trabalhos de voz?”

Deusimar – “Era muito exigido da gente Cris, uma pronuncia muito clara, uma articulação muito clara das palavras. Mesmo que não nos era dado, pelo menos pra mim, como obter isso, não era muito claro pra mim como eu trabalharia para obter essa dicção, uma dicção muita clara, uma articulação das palavras. O Carlos Fernando exigia muito isso, quando isso não acontecia ele voltava, ele repetia cenas vinte vezes se fosse preciso.”

Cristhianne Lopes – “E era um processo auditivo dele mesmo, ele dizia não tá claro, repete...”

Deusimar – “Isso, repete, não tá claro. E existia um processo de às vezes de imitação. Que ele falava, ele dava um tom, ele falava, e a gente tentava falar seguindo aquele modelo que ele dava.”

Cristhianne Lopes – “E a gente sabe que o Carlos Fernando era médico, então você saberia dizer quais eram as influências que o Carlos Fernando tinha as leituras que ele tinha na época, se ele disponibilizava isso pros atores, como é que era esse processo, que você já disse que as cenas eram bastante marcadas, o trabalho do

texto também era bem colocado por ele, mas como era toda essa formação desse elenco?”

Deusimar – “Cris, o que eu entendo hoje na verdade, é o que eu tenho de memória. Penso no processo que aconteceu de acordo com alguns conhecimentos que eu tenho agora eu faço algumas associações, porque isso não era disponibilizado. Então não era disponibilizado nenhuma teoria, nenhuma teoria de trabalho, e nem as referências que ele usava. Com certeza ele tinha uma referência muito forte em Grotowski, isso é claro pra mim agora, hoje. Era muito focado no trabalho do ator, então todas as montagem o trabalho do ator era minucioso, era um trabalho muito detalhado e muito focado no ator. Então hoje eu entendo isso, e o próprio nome Grupo Laboratório, na época eu não conhecia Grotowski, não fazia essa associação na época e agora eu entendo que como o Carlos era um homem extremamente erudito, extremamente letrado, ele lia muito, pesquisava muito. Isso a gente via no trabalho que ele fazia, mesmo sem nos dar essas referências de leitura dele, ficava claro o que ele queria da gente e nos resultados que ele obtinha nos trabalhos.”

Cristhianne Lopes – “Mas você não saberia dizer se ele lia coisa, algum livro, algum teórico que pudesse influenciá-lo, por exemplo, na montagem?”

Deusimar – “Não, assim eu não posso te dar uma certeza disso, o que eu posso é deduzir, só uma dedução mesmo. Como na época até um pouco diferente de outros grupos mesmo de teatro que vinham até Goiânia, esse trabalho do ator era uma coisa que sempre marcou e era uma identidade muito forte do Grupo Laboratório, o foco no trabalho do ator, na interpretação, no corpo, na voz, na gestualidade do ator.”

Cristhianne Lopes – “E como eram esses laboratórios que ele desenvolvia?”

Deusimar – “A gente fazia laboratórios de desconstrução mesmo, corporal, físicos, como eu já falei, de correr, de andar, de adquirir posturas não cotidianas. Às vezes a gente trabalhava animais, eu lembro disso que a gente fazia. É basicamente isso.”

Cristhianne Lopes – “E aí depois do Brecht, qual foi seu próximo trabalho com ele?”

Deusimar – “Aí nós fizemos ‘Os Justos’ do Albert Camus, e pro Justos o mesmo processo. Como eu fazia no Justos um guarda de uma prisão, então meu trabalho foi bem específico, existia um trabalho de empunhar a arma, de ter uma postura do guarda, de ter um caminhar, e isso tudo era pedido claramente pra ele, eu quero que você faça assim, assim, assim, e ele mostrava, e se não ficava bom, eu não sabia

exatamente o porque que não estava bom, eu só sabia quando estava bom, quando era o que ele queria, mas eu não sabia exatamente porque ou como. E em seguida não sei se nessa ordem exatamente Cris, a gente fez 'Um Pretexto para o Mal-estar', 'Os Justos', e depois 'Antígona' de Sófocles."

Cristhianne Lopes – “E como foi o processo da 'Antígona'?”

Deusimar – “A 'Antígona' foi um processo mais diversificado porque nós construímos as máscaras que nós usamos. Então, por exemplo, eu fiz o coro, eu participei do coro, era um corifeu e fazia o mensageiro. Foi um processo eu acho que com vivências mesmo, porque nós construímos as máscaras que nós usamos no coro, nós experimentamos antes de ter o figurino pronto nós usávamos tecidos pra experimentar como seria o caimento, como seria a movimentação desse coro com as vestes. Então acho que foi um processo que foi um pouco além só da interpretação. Que me recordo agora que eu senti que eu vivenciei um pouco mais de me familiarizar com o clima da peça, com a atmosfera da antiguidade grega, etc.”

Cristhianne Lopes – “E durante a montagem desses três espetáculos e o que você também pode observar do 'Feliz Aniversário', todos esses espetáculos passaram pelo mesmo processo, diversificando só a temática e a 'Antígona' que teve um processo de elaboração também do figurino por parte do elenco?”

Deusimar – “Isso, acho que sim. Que eu me lembro é exatamente isso. Pra mim é uma imagem muito forte que fica sempre é o Carlos Fernando, o diretor, ele trabalhando com cada ator, individualmente, as vezes os atores em duplas, em trio nas cenas trabalhando palavra por palavra, entonações, respiração. Porque cada palavra de uma frase, às vezes cada frase tinha uma entonação que ele queria, enquanto o ator não obtivesse aquela entonação naquele ritmo não estava pronto, não estava bom.”

Cristhianne Lopes – “E como era a recepção desse espetáculo na época em Goiânia?”

Deusimar – “O Grupo Laboratório, sempre foi um grupo muito respeitado na cidade, então se esperava, era um grupo que todo mundo esperava espetáculo novo do grupo. Porque sabia que era um espetáculo que era bem trabalhado, tinha uma pesquisa muito grande, e que eram textos clássicos, ele trabalhava com grandes dramaturgos, ele fazia grandes textos, e de uma forma muito elaborada, não tanto figurino e cenário, volto a dizer que é uma coisa muito forte, mas principalmente a

interpretação. Esse era o foco do trabalho do Grupo Laboratório, isso eu posso dizer com certeza.”

Cristhianne Lopes – “A gente sabe que no período da década de setenta, que a gente tá falando aí do Teatro Laboratório, era período de ditadura militar no país, e que Goiás teve um movimento muito forte, e isso é retratado pelo Hugo Zorzetti, é retratado pelo Ranulfo, pela própria história de Goiás como um movimento teatral, os artistas no geral em Goiás participou de forma ativa desse movimento. E como era isso dentro do Teatro Laboratório, o Carlos Fernando falava sobre isso?”

Deusimar – “Não. Não existia nenhum tipo de discussão ideológica no grupo, nem política ideológica e nem estética. É claro que existia um direcionamento e uma concepção muito clara dele. E como eu disse Cris é seguinte, existia um elenco mais antigo do grupo que eram três, quatro pessoas, e um elenco mais novo do qual eu fiz parte nessas três montagens. Então eu era muito jovem quando eu cheguei, e já existia um núcleo do grupo que era mais adulto e que é claro reconhecidamente todas as pessoas de esquerda, pessoas articuladas, mobilizadas nesse sentido, mas no grupo em si não existia essa discussão.”

Cristhianne Lopes – “E essa aceitação e respeito do grupo era pela classe artística e por esses intelectuais da época ou você acha que era pela sociedade geral goianiense?”

Deusimar – “Era principalmente pelos artistas, outros artistas e intelectuais, com certeza, professores universitários. Então existia uma amizade muito grande com pessoas muito importantes na época e que são importantes até hoje, Professor Adelmo Café, Professora Maria Helena Café. Todas as pessoas amigas do Carlos Fernando e de prestígio na cidade, de nomes importantes na cidade e que sempre colaboravam com o grupo com certeza, em termos intelectuais. E que respeitavam muito o grupo e que era basicamente esse o público do grupo, o Grupo Laboratório não era um grupo de trabalhos populares. Eram trabalhos clássicos e que eram prestigiados por uma intelectualidade da cidade.”

Cristhianne Lopes – “Você falou que ‘Feliz Aniversário’ foi feito, pensado pra reinauguração do Teatro Goiânia, e onde vocês apresentavam todos esses espetáculos ‘Os Justos’, ‘Antígona’, Brecht, era feito exclusivamente para o Teatro Goiânia?”

Deusimar – “Não. A gente apresentava no Teatro Goiânia, nós apresentamos também na associação médica, até pelo fato do Carlos Fernando ser médico então

era uma facilidade que ele tinha desse espaço, nós apresentamos em Porto Nacional, nós fomos para Porto Nacional apresentamos lá, no DCE da Federal a gente apresentou 'Um Pretexto para o Mal-estar', nós apresentamos lá, que eu me lembre são esses espaços."

Cristhianne Lopes – "E quando você deixa o Teatro Laboratório?"

Deusimar – "O meu último trabalho no Laboratório foi com a 'Antígona', eu fiz três trabalhos com eles."

Cristhianne Lopes – "Mais ou menos em que ano ou década, ainda na década de setenta?"

Deusimar – "Na década de oitenta."

Cristhianne Lopes – "Então, com certeza a associação dos médicos deve ter um acervo dessas montagens."

Deusimar – "Sim, com certeza."

Cristhianne Lopes – "O Teatro Laboratório é extinto na década de oitenta?"

Deusimar – "Foi, eu não me lembro exatamente quando, mas eu acho que sim."

Cristhianne Lopes – "Ele chegou a ter um espaço?"

Deusimar – "Não, uma sede, não. A gente sempre ensaiava lá na Católica, numa sala da arquitetura, às vezes ensaiávamos no DCE também da Federal, no diretório dos estudantes."

Cristhianne Lopes – "E a que você confere sua formação como ator nesse período, tinha alguns cursos que vinham pra época, tinha algumas escolas, ou sua formação nesse período foi exclusivamente com as montagens do Laboratório?"

Deusimar – "Na verdade eu vinha de uma formação anterior no Colégio Aplicação, então existia um grupo no Colégio Aplicação que eu fiz parte. A formação era basicamente algumas oficinas que a gente fazia, existia uma pessoa que conduzia o grupo que chamava "Flamarion", eu não lembro o nome completo dele, mas o primeiro nome era "Flamarion", e tinha também alguns alunos da Escola Técnica que tinham amigos no Colégio Aplicação e que também nos ajudavam nas oficinas de formação, que foram os primeiros exercícios de preparação do ator que nós fizemos."

Cristhianne Lopes – "Quem ministrava essas oficinas no Aplicação?"

Deusimar – "Existia um grupo que eram esses alunos da Escola Técnica na época trouxeram umas..."

Cristhianne Lopes – "Você não saberia citar nomes?"

Deusimar – “Tem um que é o Otto, que hoje é professor na Federal, professor de francês, eu não me lembro o sobrenome agora. O Sérgio que também é professor na física hoje. Basicamente isso.”

Cristhianne Lopes – “E essas outras oficinas você saberia por quem foram aplicadas? Fora o Colégio Aplicação.”

Deusimar – “Não Cris, eu não me lembro agora.”

Cristhianne Lopes – “E nessas oficinas você saberia hoje me dizer como que era essa formação, como era trabalhado, e se teria influências teóricas?”

Deusimar – “As oficinas iniciais...”

Cristhianne Lopes – “Anterior a setenta?”

Deusimar – “Anterior a setenta. Não, na verdade nos anos setenta também.”

Cristhianne Lopes – “Paralelo aos trabalhos do Carlos?”

Deusimar – “Exatamente. Eu sei que a gente trabalhava coisas muito básicas do teatro, que era, olhar no olho, falar as vogais, falar as consoantes uma por uma, e isso é muito claro na minha memória, de exercício. A gente fazia exercícios de mímica, de imitação, de espelho, muito esses exercícios, a gente fazia durante horas e horas e horas.”

Cristhianne Lopes – “É bem o, acho que todo mundo passou por esses exercícios, eu fiz demais também. Mas eu não me lembro, engraçado, da minha formação de exercício de voz, você lembra? Você diria que tinha, fora esse trabalho com as vogais, que era o que, falar as vogais?”

Deusimar – “Falar as vogais, que era basicamente dicção. Que eu me lembre que eu posso me recordar é dicção. Não existia da minha parte nenhuma consciência, por exemplo, que eu vim adquirir depois trabalhando com a Professora Cristhianne Lopes, de sabe, essa consciência do corporal da voz, não tinha.”

Cristhianne Lopes – “É bem comum. E quando você chega ao Otavinho e como?”

Deusimar – “Na verdade eu não trabalhei com o Otavinho. Eu dirigi uma peça que chama-se ‘No Natal a Gente Vem Te Buscar’ do Naum Alves de Sousa, eu dirigi essa peça e eu apresentei lá no Teatro Inacabado, ainda sob a direção do Otavinho. Então, meu contato com o Otavinho foi esse de levar um espetáculo no teatro dele, ele gostou muito do trabalho e me convidou pra fazer uma codireção, de um trabalho qualquer com ele, ele nem sabia o que, mas ele queria que eu trabalhasse com ele, porque ele gostou muito da peça e etc. Mas não chegou a acontecer o trabalho.”

Cristhianne Lopes – “E você saberia, porque ele era um nome desbravador, na década de setenta pega fogo no Inacabado, tem toda uma relação do Otavinho com as artes. Como que era pra você o Otavinho, você sabia alguma coisa dele nessa época, ou não?”

Deusimar – “Não, artisticamente não. Eu sabia que ele era o dono, que ele tomava conta do Teatro Inacabado, era dono praticamente, mas artisticamente não, eu nunca inclusive cheguei a ver uma peça dirigida por ele. E nem atuação dele, eu não sei se ele era ator, era?”

Cristhianne Lopes – “Era, tem algumas obras em que ele atua. E o outro circuito paralelo ao Laboratório, como que era, você tinha alguma relação, tinha Teatro Liberdade já na época, o Teatro Exercício já em movimentação, e forte pressão política, tinha o que mais, tinham muitos grupos?”

Deusimar – “Tinha o do Nilton na época, que ele tinha um grupo, tinha o Nilton, a Bianca, aquele pessoal. Olha Cris, a memória que eu tenho disso era uma certa rivalidade com o Teatro Exercício, do Teatro Laboratório. Eu vou ser bem franco com você, bem honesto, a impressão que eu tenho muita clara, é que o Teatro Laboratório era um teatro de pesquisa, um teatro extremamente intelectualizado e o Teatro Exercício era um entretenimento, fazia um trabalho de entretenimento. Essa era uma visão que a gente tinha na época, eu não sei, claro que isso deve ter sido alimentado de alguma forma, não me lembro exatamente como que isso era alimentado, como que a gente nutria essa visão, mas a visão muito forte era essa. Que o Teatro Laboratório era menos popular menos conhecido, era mais conhecido nos meios acadêmicos, intelectuais, e o Teatro Exercício era mais povão, fazia comédias e etc.”

Cristhianne Lopes – “Você acha que existia um preconceito aí por ser comédia?”

Deusimar – “Eu acho que inclusive por ser comédia. Porque eu não me lembro de nenhuma uma comédia que o teatro, aliás fez, o Teatro Laboratório fez uma comédia ‘Cometa’, eles montaram ‘Cometa’ de um autor goiano inclusive de Pirenópolis, que foi a comédia que foi montada. Mas além dessa eu acho que sim, eu acho que esse preconceito tivesse alimentado em função disso. O Teatro Exercício fazia comédias e o Laboratório não.”

Cristhianne Lopes – “E assim, você falou o tempo todo que o seu conhecimento de hoje é que faz com que você reflita sobre os processos que você viveu naquela época. E como você colocaria, você acha que o teatro nessa época buscava uma

profissionalização, já podia se falar de profissão do artista, se falava sobre isso na época, ou não, você acredita que era um processo totalmente amador mesmo? Eu falo num contexto geral, claro dentro da sua experiência com o Teatro Laboratório, mas da visão panorâmica também.”

Deusimar – “Eu acho que era completamente amador, não existia nenhum tipo de posicionamento, nem ambição eu acho de ser um teatro profissional, de se profissionalizar. E inclusive, por uma série de circunstâncias históricas, ser amador era mais, caracterizava um teatro de mais pesquisa, experimental. Inclusive a própria posição de ser amador tinha essa conotação, que era um teatro mais experimental de pesquisa. Inclusive a Federação era chamada Federação de Teatro Amador, a FETAG, FEITAG, Federação Estadual de Teatro Amador.”

Cristhianne Lopes – “É eu me lembro, era um nome bem parecido. E hoje você acha que temos um teatro profissional em Goiás?”

Deusimar – “Acho que tem, com certeza tem os grupos mais conhecidos, Nu Escuro, de grupos mais constituídos, e também artistas independentes e que são profissionais com certeza. Eu acho que existe uma, eu acho que a gente ficou livre do peso de ter que ser amador pra ser considerado sério, ou de pesquisa, ou que tinha um trabalho teórico. Então ser profissional não significa mais fazer um trabalho superficial, só comercial.”

Cristhianne Lopes – “Tem alguns relatos de que vinham pro Teatro Inacabado muitas peças do eixo Rio São Paulo, você acha que o cenário nesse momento da década de setenta, oitenta é influenciado pelo cenário do Rio e São Paulo?”

Deusimar – “Acho que não Cris, porque eram muito esporádicas as peças, foram peças muito boas com certeza, mas era pelo menos na minha visão, na minha compreensão na época eram coisas muito esporádicas, não existia por exemplo, o que acontece hoje quando o espetáculo vem, geralmente vem oficinas também, pessoas que dão uma certa continuidade, não só apresentam o espetáculo mas fazem oficinas e etc. Eu não me lembro disso acontecer naquela época.”

Cristhianne Lopes – “E tinha alguma escola na época já pensando nessa formação do ator, tentando ir além desse amadorismo, desse experimentalismo, dessas pesquisas, mas pensando nessa formação?”

Deusimar – “Escola de teatro?”

Cristhianne Lopes – “Escola de teatro.”

Deusimar – “Não, não tinha. Tinha Cici Pinheiro, que era, a gente sabia que além de atriz, diretora, era professora de teatro, mas não era uma coisa de fácil acesso do público, a gente não sabia onde procurar, a quem procurar, enfim, estudar teatro. Então tinha alguns nomes Hugo Zorzetti, Carlos Fernando, que eram as pessoas de referência de teatro, se você queria fazer teatro, aprender e fazer teatro, você teria que fazer com essas pessoas.”

Cristhianne Lopes – “Já que você falou na Cici, e ela é foco de pesquisa, o que mais fora esse, porque ela abriu, ela tinha uma companhia, depois ela foi pro eixo Rio São Paulo, ela volta pra Goiânia, ela se sente excluída da sociedade goianiense, porque ela deu o primeiro beijo em cena e era uma sociedade bem tradicional e ela conta bastante isso nas entrevistas, e ela morre já no final da década de oitenta. Então você tinha alguma relação, chegou a assistir alguns espetáculos da Cici?”

Deusimar – “Não. Engraçado que eu tenho uma experiência com a Cici Pinheiro que não tem nada a ver com teatro, eu não sei se antes ou depois disso que você menciona dessa decepção com o teatro, provavelmente depois porque ela fazia um trabalho que levava pra escola sobre sexualidade, então eu estudava no Colégio Aplicação, e ela visitou o Colégio Aplicação com a equipe dela, eles falavam de doenças venéreas, e eu estava na sexta série na época, era muito novinho, e eu lembro que eu fiquei muito assustado, porque ela levava slides, falava de doenças venéreas. E ficou muito presente na minha mente, assim uma coisa extremamente repressora, extremamente repressora. E não tem nada a ver com teatro, mas era a Cici Pinheiro que fazia isso, e eu a conheci dessa forma.”

Cristhianne Lopes – “Ela não usava do teatro pra fazer essa educação sexual?”

Deusimar – “Não, porque ela usava de slides, fotos, e ela falava, então provavelmente ela usava técnicas dela de atriz porque ela dava uma palestra, e mostrava slides sobre doenças venéreas. Isso foi uma coisa muito clara, muito forte, que marcou muito. Então a Cici Pinheiro fazia esse trabalho nas escolas.”

Cristhianne Lopes – “É tem alguns relatos mesmo do Hugo. O Carlos Fernando para de fazer teatro, ele se decepciona também, você saberia porque ele se decepcionou com o teatro?”

Deusimar – “Olha, eu sei que uma coisa que o chateava muito, era a dificuldade de tempo dos atores, justamente porque éramos todos amadores, todos tinham outras atividades, então ele tinha muita dificuldade de, por exemplo, de ensaiar com o grupo todo, de fazer mais de dois, três ensaios por semana. Porque ele era

extremamente rigoroso no trabalho, então os ensaios nunca eram suficientes. E como ele era uma pessoa extremamente dedicada, ele esperava isso das pessoas também, que não tinham, não tinham não porque elas não queriam mas porque elas não podiam, tinham outros trabalhos e não tinham tempo.”

Cristhianne Lopes – “Parece que não mudou muito.”

Deusimar – “Parece que não mudou muito, mesmo com a intenção de alguma profissionalização na cidade.”

Cristhianne Lopes – “E a sua formação, você deve a sua formação a que momento do teatro, a que aspectos, ou um trabalho totalmente solitário, vamos dizer assim? Porque eu te conheci fazendo teatro sozinho, eram monólogos que você fazia, já na década de noventa.”

Deusimar – “Eu acho Cris assim, esse trabalho feito no Colégio Aplicação foi o primeiro contato, é um trabalho que não tem como não identificar como a base mesmo, o alicerce do que eu fiz. Que é como eu te falei esses trabalhos básicos de percepção corporal mesmo, então eu acho que esse trabalho foi fundamental. E depois em seguida o trabalho com o Grupo Laboratório também, que apesar de não entender teoricamente o que estava acontecendo eu participava com muita intensidade, então isso ficou muito marcado na minha formação. Eu não entendia na época exatamente o que eu estava fazendo, mas eu estava fazendo e ficou o registro. Então eu acho que minha formação básica é primeiro no Colégio Aplicação, e depois no Teatro Laboratório.”

Cristhianne Lopes – “E nesse período que você trabalhou no Teatro Laboratório, você era remunerado? E como você se mantinha?”

Deusimar – “Não, eu era estudante na época, durante todo o tempo que eu estive no Laboratório eu era estudante, inclusive estudante do segundo grau, primeiro e segundo grau, e não tinha nenhum tipo de remuneração.”

Cristhianne Lopes – “E as bilheterias eram cobradas?”

Deusimar – “Eram preços muito baixos, e assim nunca chegava a pagar o que a gente fazia de figurino, de cenário, então era só pra isso.”

Cristhianne Lopes – “E depois você tem graduação só agora com as artes cênicas ou você teve ou outro curso superior?”

Deusimar – “Não, eu não fiz Artes Cênicas eu fiz Letras.”

Cristhianne Lopes – “Você não fez Graduação em Artes Cênicas?”

Deusimar – “Não. Eu fiz Letras, eu continuei paralelo ao trabalho, eu sou professor de inglês, eu fiz licenciatura em inglês e português. E eu continuei paralelo a isso sempre fazendo teatro. Então nesse sentindo, depois dessa base que eu tive no Colégio Aplicação e com Teatro Laboratório foi uma formação semi autodidata. Claro, fazendo oficinas e tal, mas o estudo mais sistemático era...”

Cristhianne Lopes – “Que era um processo muito comum, um trabalho totalmente autodidata com o teatro.”

Deusimar – “É justamente pela ausência de escolas, de formação, de um curso de formação regular permanente. Então a formação de quase todo mundo da minha geração do teatro é de oficinas esporádicas que vinham a Goiânia. Vinham pessoas de Brasília, o Humberto Pedrancini, o Paiva, que era uma pessoa que também vinha pra cá, e só.”

Cristhianne Lopes – “E você saberia dizer o que eram as práticas durante a sua formação, era um olhar muito mais, porque no teatro brasileiro a gente vê muito presente nesse período uma preocupação em formar uma identidade do teatro brasileiro, então começam a se valorizar, a partir do final da década de quarenta com a montagem do ‘Vestido de Noiva’ autores brasileiros tentando fugir das influências principalmente francesas, e inclusive formar um ator que fosse realmente, genuinamente vamos colocar assim brasileiro, como coloca o Ênio de Carvalho, o Decio de Almeida Prado, em vários relatos que eles fazem dessa formação do teatro brasileiro. E aqui em Goiânia você acha que, só que a preocupação fica muito mais estética do que realmente com a formação dos atores, que vem melhor depois com o surgimento das escolas de teatro, e aqui em Goiânia demora-se muito a ter uma escola de teatro. Então você acha que essa preocupação também fica só com a estética, ou não? Era com o fazer o teatro independente de preocupar com estética, ou com formação ou com qualquer outra coisa? Eu fui clara?”

Deusimar – “Com a estética de um teatro brasileiro?”

Cristhianne Lopes – “Não com a estética teatral mesmo, se eu vou fazer um teatro político, se eu vou fazer um teatro realista, se eu vou fazer um teatro, com a estética da cena como um todo, do figurino, como o TBC que vai fazer grandes espetáculos, assim como o Teatro Laboratório, grandes clássicos. Que hoje a gente pode até chamar de teatrão, que é o que a Globo herdou. Mas a gente via também as pesquisas paralelas experimentais, que buscavam esse trabalho do ator, não

buscava grandes produções. Então, a gente vê cenários diferentes. Aí eu queria saber como você vê em Goiânia esse cenário, uma preocupação estética de alguns, experimental...”

Deusimar – “Hoje?”

Cristhianne Lopes – “Não, naquela época.”

Deusimar – “É como você diz, esteticamente assim, o que é pra mim mais identificável é o trabalho de comédia do Grupo Exercício, e o trabalho, como você mesma falou, clássicos do Grupo Laboratório. E eu não me lembro do trabalho do grupo dos meninos...”

Cristhianne Lopes – “Do Nilton e da Beatriz.”

Deusimar – “Como era o nome? Macunaíma. Então o Grupo Macunaíma, era um grupo que talvez estivesse entre essas duas estéticas. Faziam um trabalho que era mais popular e que claramente tinha uma pesquisa. Então me parece que era uma terceira via na estética aí do trabalho mais acadêmico, mais clássico, mais sisudo vamos assim dizer, a comédia que o Exercício fazia e o Macunaíma que era aí entre as duas coisas, essas duas estéticas.”

Cristhianne Lopes – “Mas o Teatro Laboratório tinha uma dicotomia, porque por mais que eles fizessem os clássicos, eles tinham essa pesquisa que era classificado como teatro marginal.”

Deusimar – “É, exatamente, tinha essa, talvez dicotomia sim. Não é uma contradição, não chega a ser uma contradição. Eu acho que pela própria questão de não ter dinheiro, não tinha um financiamento, não tinha verba. Então todo trabalho era focado no que era possível, que era o trabalho do ator. Então não tinha super produção mesmo, não tinha grandes cenários, grandes figurinos, não tinha uma iluminação mais elaborada, isso nunca foi preocupação que chegava pra gente, a preocupação sempre era da interpretação.”

Cristhianne Lopes – “E essa intelectualidade também estava mais presente com o Carlos Fernando do que com o elenco? Vocês não tinham momentos de grupos de estudo, de discussões teóricas?”

Deusimar – “Não, não tinha. Isso as pessoas tinham paralelo ao trabalho do grupo. Então, por exemplo, o Daniel Reque, que era um historiador, um intelectual de esquerda, extremamente engajado, militante de esquerda, e o Vicente Vedana professor também de letras eu acho, mas todos engajados intelectualmente, mas não era um trabalho feito no grupo.”

Cristhianne Lopes – “E você me diria mais alguns nomes, que seriam interessantes pra eu estar tentando, porque o foco do meu trabalho é a formação do ator, nesse período, e quais eram essas práticas, esses teóricos que influenciaram, essa primeira cena goianiense?”

Deusimar – “Pois é, Cris olha, eu não sei se você vai ter de alguém algum tipo de confirmação dos teóricos usados, você me permite uma sugestão...”

Cristhianne Lopes – “Claro.”

Deusimar – “Eu acho que se você conseguir de alguma forma vídeos desses trabalhos, eu acho que você vai ter um olhar, o seu olhar vai identificar esse trabalho, eu acho que é claramente identificável, esse trabalho no Laboratório, esse trabalho de pesquisa, pelo Carlos Fernando e que nos chegava diretamente pela direção dele.”

Cristhianne Lopes – “Entendi. Mais alguma coisa, ou a gente encerra? As minhas perguntinhas já acabaram. Obrigada Deusimar! Você é uma história do teatro em Goiás.”

Deusimar – “Já pensou Cris? Foi um prazer!”

ANEXO F – ENTREVISTA: MIGUEL JORGE

Miguel Jorge - “Dou aulas na universidade. Então, mas ali veio pra cá naquela ocasião um diretor de teatro, que veio do Rio Grande do Sul chamado Noé Sandino, poucas pessoas sabem disso. E o Noé Sandino veio pra cá e ele era formado em filosofia, teatro, era uma cabeça mais evoluída. E ele formou um grupo de teatro aqui e nesse grupo de teatro ele chamou a mim pra trabalhar, e eu falei não. Tava trabalhando e estudando, eu falei não estou trabalhando em teatro, mas ele falou eu sei que você é um ator você trabalha em teatro vamos você vai trabalhar comigo, vamos fazer o teste. Eu fiz o teste com outros né, mas ele escolheu a mim, eu fiquei. A primeira peça que ele montou foi “Esperando Godot”, foi a terceira montagem no Brasil, foi a do nosso grupo. E quem trabalhou na peça, trabalhou: o Heleno Godoy, o Ciro Palmerston Muniz que é já falecido, que era do meu grupo do Grupo Escritores Novos e o Heleno também, e trabalhou o Jean “Cosbusk” que hoje é médico em Brasília. Eu fazia o Pozzo, o Carlos Fernando fez um menino, um menino que vinha dar um recado. Foi maravilhosa a experiência.”

Cristhianne Lopes – “Isso foi mais ou menos em que época?”

Miguel Jorge – “Década de sessenta, sessenta e poucos, não sei se foi sessenta e três, sessenta e quatro ou sessenta e cinco. Foi por década de sessenta. Porque não ficou nenhum registro, porque a menina que foi encarregada de fazer as fotos ela perdeu todas, não ficou uma foto. Não, foi um desastre. E foi no Teatro de Emergência né, que hoje é um teatro que não existe mais, que eles destruíram e era um teatro ótimo. E uma peça difícil mas que nós fizemos uma bela montagem de Godot aqui em Goiânia. Esperando Godot do Samuel Beckett. Depois ele montou conosco, Nudos Outra Vez, que foi uma espécie de um musical com poemas declamados. Depois ele montou um outro que se chamava, acho que era O Diabo Outra Vez, uma coisa assim. Depois montamos mais uma quarta peça. Sei que nós montamos quatro peças. Ah, foi antes da, é pois é. Aí já estava naquele AI5, e o grupo foi perseguido e ele teve que se mandar daqui fugido, e nunca mais tive notícia do Noé Sandino.”

Cristhianne Lopes – “O Hugo comenta dele mais muito rapidamente, retomo o livro dele.”

Miguel Jorge – “Foi uma pessoa muito importante aqui. O nível de trabalho dele era diferenciado. E pena que aconteceu isso e ele teve que se mandar daqui. E o grupo se desfez e eu nunca mais trabalhei com teatro.”

Cristhianne Lopes – “Mas assim, me fala um pouquinho de você. Como que você começou, sua formação, a sua relação com teatro, essa relação da literatura com o teatro.”

Miguel Jorge – “Pois é, eu comecei quando eu morava em Inhumas né, menino. Isso no colégio, então as pessoas sempre achavam que eu trabalhava né, que eu poderia trabalhar. Então eu era convidado a participar muito mais, eu participava depois aqui, vim pra Goiânia estudar continuei sempre convidado, continuei participando desses infantis, juvenis né. Depois lá em Inhumas nós montamos também muitas peças trabalhava minha irmã, meu irmão e eu, os três trabalhavam. Tinha vez que ficava os três no palco, era muito interessante. Então foi assim. Depois eu saí fui estudar em Belo Horizonte, lá nada, só estudo mesmo. Porque entrei pra universidade, vestibular, universidade, aquela coisa. Quando eu voltei pra Goiânia que eu fiz essas quatro peças com Noé Sandino. Depois que ele foi embora passou um tempo, eu falei bom já que eu não vou trabalhar em teatro mais, acabou tudo. Eu não tinha nenhuma outra relação, fui escrever, eu falei vou escrever pro teatro, é a maneira de eu estar no palco. Comecei a escrever, produzir minhas peças.”

Cristhianne Lopes – “E me fala como que era o cenário cultural nesse período, na década de sessenta e setenta, pra você.”

Miguel Jorge – “Olha era muito interessante, porque eu acho que não existia em nenhuma outra cidade, cidade ou capital do tamanho de Goiânia, que tinha aquela diversidade cultural de Goiânia, então tinha o surgimento das artes plásticas, da música popular, da música erudita, do teatro, do cinema, da literatura. Dentro da literatura nós formamos o Grupo Escritores Novos que eu já mencionei pra você. Que foi uma renovação no que se fazia em Goiás, se fazia o regional. E nós partimos pro moderno e vanguarda, e nós permanecemos até hoje nesse topo. E então você tinha os saraus na casa de Belkiss, que era ela executando maravilha no piano e nós declamávamos os poemas, apresentava trechos de teatro, era uma coisa muito bonita e muito espontânea. Tinha o Teatro de Emergência que eu falei pra você que servia muito e tinha a AGT que era do Otavinho Arantes. E tinha o Walter Guerra. A minha primeira peça que foi montada, que se chama, O Visitante,

foi montada pelo Marcos Fayad, foi levada aqui, foi levada no Rio, foi levada em não sei mais aonde, em vários lugares. O desenho do cenário da peça foi feito pelo Walter Guerra uma pessoa muito importante no teatro ele era do Otavinho, você conhece né? Então, de maneira que tinha toda essa efervescência cultural. Era muito interessante todo mundo se espantava, como nós tínhamos um suplemento literário, eu dirigia, muito bom, por edições de livros, esses saraus que eu falei pra você, shows né, de música... Tava tudo crescendo na efervescência, surgindo exatamente...o Hugo Zorzetti com o teatro né, dele. Então várias pessoas, Cici Pinheiro, que você já sabe, esse pessoal todo. Então dentro do gênero, nós tínhamos por exemplo, a Clarice Dias, que é uma que você deve entrevistar. Porque ela fazia interpretações do Garcia Lorca, que ela faz até hoje, não é? E com dança com aquela coisa que ela gosta meio aciganado. Então ela fazia, porque ela pertenceu ao nosso grupo, ela fazia dentro dos nossos saraus literários, a gente fazia lá no Anjo Azul que era lá no Lago das Rosas. E a comunidade toda ia, a universidade ia, os reitores iam. Pra você ter ideia da seriedade do nosso trabalho.”

Cristhianne Lopes – “Nossa! Que pena que a gente perdeu né?”

Miguel Jorge – “Perdeu tudo isso, a cidade cresceu e desmilinguiu tanta coisa, sabe? Veio a revolução, a quartelada e a ditadura. Botou todo mundo pra correr, matou um bocado de gente, morreu. Então, você vai formando outra camada de gente. Ai eu fiquei no teatro, fui pro cinema, estou no teatro e no cinema. O cinema também floresceu muito a partir de uns anos pra cá, de uns dez anos pra cá, o cinema goiano tomou um outro vulto né?”

Cristhianne Lopes – “É verdade, é pelo próprio movimento nacional também né, de incentivo ao cinema, ao vídeo. Miguel Jorge, e me fala um pouquinho da pessoa do Otavinho, e dessa importância que você acha que ele tem para o teatro goiano.”

Miguel Jorge – “Guerreiro. É um guerreiro braçal do teatro goiano. Ele e Cici Pinheiro carregavam tudo nas mãos, tijolo para construir o teatro, se precisasse puxar um caminhão de areia puxava. Entendeu? Tinha um grupo, tinha uma associação deles. Tinham as peças que eles montavam lá no teatro, que ele criou. É uma figura muito importante, muito interessante, claro que como todo figura assim, tinha seus momentos, como que eu vou falar, de exigências né, mas isso faz parte né? As vezes duro, mas isso faz parte. Cici também era forte . Mas eu admirava muito assim a vida deles dedicada ao teatro.”

Cristhianne Lopes – “E se a gente passar para um contexto mais técnico. Porque o Hugo coloca no livro dele de influências dos manuais que estavam em voga na época. Você saberia me falar realmente qual era a influência forte do Otavinho, do Bennio, da Cici? De algo mais consistente. Assim, se eles tinham leituras de cabeceira? Se eles realmente liam Stanislavski, como se pensa ou não?”

Miguel Jorge – “Não, eu acho que tudo era intuitivo. Era uma coisa muito deles, muito espontânea, sabe? Não era uma coisa vindo de universidade, vindo de uma literatura direcionada para uma renovação do teatro. Era deles, eu acho que era nato, o cultivo mesmo. Era gosto pelo teatro, gosto pelo representar, pelo dirigir, pelo montar uma peça.”

Cristhianne Lopes – “Mas e essas idas dele pra Europa apoiado pelo Pascoal Carlos Magno, não teria uma influência estética da França?”

Miguel Jorge – “A visão de peça sim.”

Cristhianne Lopes – “Mas na formação do ator não?”

Miguel Jorge – “Não. Então é o que eu penso pela convivência que eu tive com todos eles. Sim havia leituras, mas a influência maior do Otavinho e da Cici Pinheiro era umas viagens. Viam peças, e então conversavam com atores, discutiam né. Claro que eles liam né, mas a influência maior era direta, de ver, de assistir, é o que eles faziam.”

Cristhianne Lopes – “E essas leituras eram especificamente de teatro ou não? Se chegavam, nessa época aqui em Goiânia, essas teorias que estavam sendo todas discutidas na Europa?”

Miguel Jorge – “Sim. O Grupo de Escritores Novos discutia muito, porque dentro do grupo e fora do grupo onde pessoas que frequentavam o grupo como o Carlos Fernando e o Heleno, quem mais que tava dentro do grupo que sempre buscava muita coisa, é basicamente o Carlos Fernando, o Heleno, o Ciro e eu. Nós buscávamos de São Paulo, mandávamos buscar os livros de São Paulo. De São Paulo chegava tudo que era novidade né, tanto da literatura como especificamente do teatro. Então a gente tava por dentro disso tudo, a gente discutia, tinha as reuniões, tinha os debates. Enfim, mas eu acho que lá dentro do grupo do Otavinho era mais uma coisa nossa, regional e da Cici também, e claro que não era restrito Goiás. Mas Goiás numa amplitude universal. Mas teóricas não, eu acho que eu não via isso, essas discussões que se fazia na época não via.”

Cristhianne Lopes – “Eu entrevistei o Deusimar, que participou muito tempo do grupo do Carlos Fernando Magalhães, ele disse que via no trabalho que eles desenvolviam uma forte influência até pelo nome do grupo, Teatro Laboratório, do Grotowski.”

Miguel Jorge – “Na Agência Educacional. Agora o Carlos Fernando era experimental, era vanguarda mesmo. Eles estudavam, discutiam, isso eu sei. É porque o Carlos Fernando ele não era do GEN (Grupo de Escritores Novos), acompanhou o GEN a vida inteira, mas ele só não entrou, não quis entrar mas tava dentro dessas discussões, essas discussões nós participávamos delas também. Ou nas reuniões do GEN, ou no bar, ou na casa do Carlos Fernando, ou na casa do Heleno ou na minha casa, a gente reunia pra fazer essas discussões. O que interessava para nós na época era a vanguarda. Era a abertura da modernidade para a vanguarda.”

Cristhianne Lopes – “O Hugo coloca no livro dele que o trabalho do Otavinho, principalmente do Otavinho, mas ainda um pouco do Bennio, no início do trabalho da Cici era um trabalho muito amador. Você acha que nessa época tinha essa preocupação com a formação do ator ou não? Era esse teatro amador mesmo?”

Miguel Jorge – “Era o teatro amador, ele tem toda razão em dizer isso. Sem nenhuma preocupação, como eu falei pra você tudo era muito intuitivo, muito assim espontâneo. O talento nato dos atores que faziam parte do grupo.”

Cristhianne Lopes – “O Enio de Carvalho no livro dele, História e Formação do Ator, ele faz uma discussão que nesse período da década de cinquenta, sessenta no Brasil, e principalmente setenta, começasse buscar uma identidade do ator brasileiro. Porque ele discute que na verdade ainda não tinha. Que o Procópio Ferreira, o Fróes são atores que vão ter ainda muito sotaque estrangeiro, aporuguesado, principalmente da influência de Portugal. Como que você acha que era no cenário goiano, tinha essa mesma busca dessa identidade regional e dessa identidade brasileira?”

Miguel Jorge – “Tinha. Tinha essa busca, mas não tinha a preocupação formal. Então, uma peça fazia sucesso por exemplo lá em São Paulo, feito por exemplo uma peça que fez muito sucesso do Ariano Suassuna, o Alto da Compadecida, se montava aqui. Montava-se bem, dentro das possibilidades. Outra peça que fazia sucesso também de autor monstro aqui brasileiro, sem ser O Alto da Compadecida... O Alto da Compadecida fez muito sucesso aqui, você deve entrevistar o menino que

fez o João Grilo, como é que ele chama, já eu falo o nome dele pra você ele tá na AGT até hoje.”

Cristhianne Lopes – “O Amilton?”

Miguel Jorge – “Não. Já eu lembro o nome dele. Tava aqui na boca eu ia te falar e passou mas enfim. Dalton, Dalton Parateca, é filho do Parateca. É Dalton mesmo.”

Cristhianne Lopes – “Eu não conheço.”

Miguel Jorge – “Não conhece. Ele tá na AGT você encontra com ele lá, ele é o filho do Parateca, que foi prefeito. Então ele fez o João Grilo eu acho.”

Cristhianne Lopes – “Essa montagem foi de quem?”

Miguel Jorge – “Do Otavinho.”

Cristhianne Lopes – “Do Otavinho.”

Miguel Jorge – “E fez um grande sucesso aqui. Quer dizer, ele viu lá a peça, tava com o texto, chegou aqui, montou. Dirigiu, produziu, do jeito que ele gostava.”

Cristhianne Lopes – “E você teria conhecimento de como era o cotidiano dessas companhias, eles tinham ensaios diários, ou não, eram esporádicos?”

Miguel Jorge – “Era muito sério. O grupo se reunia e fazia os ensaios. Era muito sério, todo mundo fazia seriamente o seu papel. E o Otavinho era um diretor bravo, a Cici também, era brava. Então os meninos que não tinham nenhuma formação educacional de teatro, nem de ator, nem nada. Tinham que se esmerar pra poder conseguir fazer o papel, trabalhar na companhia.”

Cristhianne Lopes – “E como que você acha que a sociedade goiana recebia essas peças?”

Miguel Jorge – “Muito bem.”

Cristhianne Lopes – “Mas uma sociedade em geral ou só os intelectuais da época?”

Miguel Jorge – “Geral. Recebia muito bem. Até hoje se comenta, aquela época do Otavinho, aquela época da Cici Pinheiro, aquela época do Bennio. Eles marcaram aquela época.”

Cristhianne Lopes – “E a Cici, vamos falar um pouquinho da Cici. Ela tem uma história bem interessante, de ter dado o primeiro beijo aqui, de ter sido, ela se sentiu negada pela sociedade goianiense.”

Miguel Jorge – “Ela dirigiu uma novela ao vivo aqui, Família Brodie, sabia disso?”

Cristhianne Lopes – “Não.”

Miguel Jorge – “Ai, ela dirigiu a Família Brodie aqui na televisão. Na primeira novela e única da televisão feita por uma goiana. E muito boa. Todo mundo assistia a Família Brodie. Você pode pesquisar isso aí que é interessante pra você. A Cici era muito disciplinada, muito rígida, muito atuante, forte. Igual o Otavinho, muito forte. Se não fosse assim não conseguiria nada não, naquela época. Não tinha uma formação, não tinha uma escola de teatro, não tinha nada. Então, tinha o talento nato, e ela lapidava aquilo.”

Cristhianne Lopes – “E quais seriam as primeiras escolas de teatro? E que momento você acha que começou preocupação com a formação do ator?”

Miguel Jorge – “Na universidade. As universidades modificaram isso.”

Cristhianne Lopes – “Então, é bem recente, porque o curso de Artes Cênicas é de dois mil e...”

Miguel Jorge - “Sim é recente. Porque o que nós tínhamos eram os atores que eram atores natos, que se descobriam com o talento pra atuar.”

Cristianne Lopes – “Processo autodidata.”

Miguel Jorge – “Isso, todo mundo autodidata. Poderia ler, poderia pesquisar, buscar assistir peças claro, se embasar. Mas a universidade recentemente é que dá formação pro ator, porque ali é estudo mesmo. Então tem várias disciplinas. Eu participo anualmente dando palestras, e eles montam trechos de peças minhas e tal, sabe? É muito interessante, então é agora que tem uma formação.”

Cristhianne Lopes - “Então é de dez anos pra cá, né?”

Miguel Jorge – “É de dez anos pra cá a formação teatral. E as pessoas saem preparadas, e podem ser professor, ampliar estudando mais ou indo pra fora, ou assistindo peças. Hoje tem muitos festivais de teatro, antigamente não tinha. Então eles vão o grupo pros festivais de teatro assistem outros grupos, se veem, não é? Você tem o Marcos Fayad que é um profissional no teatro, que tem montagens de peças importantes, e tudo mais. E também outro duro na queda é Herson Filho. Então, eu acho é uma característica de quem dirige teatro.”

Cristhianne Lopes – “E vamos falar da Belkiss, porque ela também está na minha dissertação, porque ela é muito importante com o conservatório de música e que marcou muito a característica que hoje tem o curso de artes cênicas, onde a disciplina de voz, por exemplo, é basicamente marcada pela música. Então, eu queria que você falasse um pouco do papel da Belkiss, do conservatório, das peças que ela fazia na época.”

Miguel Jorge – “Olha Belkiss é uma sombra enorme, não é só uma sombra dentro da música erudita, porque foi aplaudida de pé na Europa toda. Uma sombra enorme na música erudita, na música popular, no teatro que ela gostava muito, no cinema. O conservatório de música ela emprestou para nós, que era meninada, o conservatório pra gente fazer as reuniões. Nossas reuniões nós fazíamos no conservatório, foi ela quem autorizou, pra que a gente reunisse lá. Então ela participava de tudo, e com muita alegria, com muita garra, com muita força e dava apoio a tudo, ela apoiava todo mundo. Então, a importância dela ainda não foi estudada, é maior do que se pensa.”

Cristhianne Lopes – “Pois é, então me ajuda a descobrir um pouquinho dessa importância da Belkiss. Porque ela é uma pessoa que me interessa muito.”

Miguel Jorge – “Você vai fazer uma entrevista com duas pessoas, são duas visões diferentes. Uma é a neta dela Simone que está sempre aqui comigo, e a outra é a sobrinha dela Annunziata Spenzieri.”

Cristhianne Lopes – “Da PUC?”

Miguel Jorge – “Da PUC. Que é a sobrinha dela que eu convivo muito. E tem uma terceira pessoa que não é irmã de sangue, mas é irmã que chama Fifi. Que é da música, que é do conservatório, tocava piano lá na casa dela. A Fifi tá lúcida. São três pessoas que você não pode deixar de conversar.”

Cristhianne Lopes – “Você teria o contato dessas duas? Porque da Annunziata eu tenho.”

Miguel Jorge – “Da Annunziata e da Fífia eu não, acho que eu não tenho. Mas da Simone eu tenho. Você me dá seu email, eu passo o email dela o telefone.”

Cristhianne Lopes – “E a Fífia será que a...”

Miguel Jorge – “A Fífia a menina passa pra você. Porque ela não sai da casa de Belkiss, a Simone a neta da Belkiss passa o contato da Fífia pra você. Fífia é assim simpática, baixinha, até de cabelo branquinho. Ela que dirigia o coral da universidade.”

Cristhianne Lopes – “Eu devo saber quem é, mas eu não estou lembrando não. E tinha grandes espetáculos que a Belkiss produzia dentro do conservatório envolvendo os atores, musicais?”

Miguel Jorge – “Não só tinha os espetáculos como ela trazia nomes importantíssimos pra cá da música, do teatro, da ópera. Então eu acho que esse relacionamento internacional e nacional da Belkiss com grandes nomes, de tudo, é o

que deu muito reforço cultural pra Goiás. Então você ia na casa dela você conhecia uma nova estrela, igual Guiomar Novaes. Goiás é porque não sabe reconhecer os seus valores, dar o devido reconhecimento dos seus valores. Eu acho que ela ainda não foi devidamente reconhecida.”

Cristhianne Lopes – “É eu estou tentando resgatar um pouco disso.”

Miguel Jorge – “É então você vai falar pelo menos com essas três pessoas. Eu vou te ajudar nisso.”

Cristhianne Lopes – “Não, eu vou sim.”

Miguel Jorge – “Ela foi uma grande amiga minha, muito amiga, a gente era irmanado.”

Cristhianne Lopes – “É uma pena né? Que se o meu mestrado tivesse sido um pouquinho antes eu ainda conseguia entrevistá-la.”

Miguel Jorge – “Você vai lá falar com a Fífia. Fífia vem da casa dela. Tem a Fífia e tem outra, a outra eu não sei se ela está em condições de falar. Tem uma outra amiga minha a Tânia Gus. As três Fífia, Tânia e Belkiss inseparáveis, e todas vem da música, do piano. A Fífia dirigiu o coral da universidade, tem pouco tempo. Não sei se dirige ainda.”

Cristhianne Lopes – “Miguel e você acha que dentro desse período aí, de final de quarenta até final de setenta, você acha que teria algum nome que eu estou deixando de lado que foi importante pra formação da ideia, da constituição que a gente tem de teatro aí até o final do século XX? Seria mesmo esses nomes: Otavinho, Bennio, Cici, Belkiss, Carlos Fernando, ou algum nome que você acha além do...”

Miguel Jorge – “Marcos Fayad.”

Cristhianne Lopes – “Que período que o Marcos chega a Goiânia?”

Miguel Jorge – “Olha eu acho que o Marcos chegou aqui na década de sessenta.”

Cristhianne Lopes – “Mas não dá entrevista né? Um amigo meu está fazendo sobre o Siron, o mestrado dele, e ligou pro Marcos e o Marcos não quis dar entrevista pra ele.”

Miguel Jorge – “Mas não quis sobre o Siron. Mas a vida dele é todinha dedicada ao teatro. É a pessoa que mais dedica ao teatro que eu já vi na minha vida, é dia e noite. É só teatro, ele não tem outra área. Por exemplo, eu tenho outra área tenho literatura, tenho teatro, tenho cinema. Ele não tem é só o teatro, então por isso, mas

você vai falar em meu nome com ele. Olha o Miguel me indicou eu estou fazendo uma tese eu preciso de uma entrevista sua.”

Cristhianne Lopes – “Não é, ele já me chamou pra trabalhar com ele. Eu conheço ele, mas é que quando a pessoa não gosta de dar entrevista né?”

Miguel Jorge – “Não. Não pode ficar tímida assim não, você vai falar com ele sim senhora. Pode falar em meu nome. Você o conhece é uma entrevista importante porque é para uma tese de universidade. Se quiser eu até posso falar com ele. Então eu acho que é único que não pode ficar de fora.”

Cristhianne Lopes – “Sim é está aí até hoje.”

Miguel Jorge – “Sim. E o monólogo dele parece que está sendo levado em Brasília, sobre o Artaud. Você viu?”

Cristhianne Lopes – “Não! O dia que eu fui estava lotado. Porque parece que é para um número restrito de pessoas.”

Miguel Jorge – “Está excelente! É quarenta pessoas. E depois vai pro Rio. Então é nesse período que ele vai estar aqui agora, você pode falar com ele.”

Cristhianne Lopes – “E você teria mais algum ponto assim que você acha importante pra falar desse período, desse contexto, que talvez não me passou assim pra te perguntar?”

Miguel Jorge – “As reuniões faziam nas casas das pessoas, nos botecos e nas esquinas. Em Goiânia permitia isso ainda, se reunir nas esquinas, sentar pelo chão, nas calçadas. Discutia tudo, literatura, teatro, discutia tudo. Que era uma coisa interessante, hoje em dia não se faz mais isso. Hoje é tudo muito trancado né, nós vivemos trancafiados. Mas naquela época você tinha a liberdade de caminhar pelas ruas cantando, fazendo serenata. Hoje não se faz mais.”

Cristhianne Lopes – “Aí eu acho interessante era como tinha essas associações, a importância do GEN, a importância da AGT.”

Miguel Jorge – “São as duas assim fortes.”

Cristhianne Lopes – “Que eu acho que auxiliava a manter essa intelectualidade no cenário goiano.”

Miguel Jorge – “Totalmente. Porque tudo girava em torno disso aí. Os mais novos que era o Grupo de Escritores Novos, e a AGT que já estava há décadas fazendo teatro.”

Cristhianne Lopes – “Quando que o Teatro de Emergência foi extinto?”

Miguel Jorge – “Eu acho que foi na década de sessenta. Porque ali foi construído nos fundos do Jôquei Clube. Parece que venceu o contrato, a prefeitura construiu e venceu o contrato. E eles demoliram. E era uma história que não poderia ser demolida. Ali tinha muita história, tinha história do cinema com João Bennio, tinha a história das artes plásticas com D.J. Oliveira e tinha a história do teatro com Noé Sandino, também ali além do Bennio o Noé Sandino.”

Cristhianne Lopes – “E o Bennio a gente falou pouco dele, que ele chega aqui já na década de sessenta, não é isso? Que ele era mineiro.”

Miguel Jorge – “É época de sessenta. O Bennio é importantíssimo eu acho que mais para o cinema do que para o teatro. Porque não é que ele começou com o cinema não, antes dele já havia outras pessoas que batalhavam em cinema. Mas ele incrementou, fez longas. Naquela época aqui em Goiânia, fez longas, trouxe atores lá do Rio. Então, é importante isso. O nome que eu falei pra você entrevistar é Dalmo, Dalmo Parateca.”

Cristhianne Lopes – “Dalmo, já ouvi falar dele.”

Miguel Jorge – “Ele que fez João Grilo eu acho. Trabalhou com Otavinho. Hoje ele dirige a AGT.”

Cristhianne Lopes – “A tá, eu tinha pensando no Amilton né?”

Miguel Jorge – “Que Amilton?”

Cristhianne Lopes – “O Amilton que hoje está na AGT, porque disseram...”

Miguel Jorge – “O Amilton eu não me lembro dele, mas o Dalmo pra mim é o mais presente.”

Cristhianne Lopes – “Estávamos falando da importância do Bennio.”

Miguel Jorge – “Ele é muito grande no cinema, muito importante, é histórico. O Bennio deixou uma história no cinema eu acho que muito mais o que no teatro.”

Cristhianne Lopes – “Mas o Hugo disse que ele...”

Miguel Jorge – “E ele era bom ator.”

Cristhianne Lopes – “É, e o Hugo disse que ele era um grande declamador.”

Miguel Jorge - “Também. Todo bom ator declama bem. Eu vejo ,por exemplo esses atores que declamam na televisão, declamam muito bem, outros não. Mas, por exemplo, quando eu vi a Regina Duarte dizendo que ela estudou para declamar, ela não declamou pela carinha bonita dela. Ela estudou declamação, e ela estava com a orientadora dela de declamação, que disse pra ela assim: você tem que beber e ouvir cada frase, não é falar, vomitar o texto, você tem que beber e ouvir cada

palavra. Então, isso fez com que ela aprendesse a declamar. Pra mim então ela entendeu como se declamar. Porque tem pessoas que pegam o texto e: bê bê bê bê... Como tem atores que vomitam o texto. Então, como a gente é do teatro vê interpretação de novelas, você vê e fala tá horrível isso. Você vê isso no teatro, vê no cinema, vê na TV, tá vomitando o texto. Não tem interpretação. Então, quando ela falou isso, eu entendi porque ela declama bem. Porque ela teve uma professora de muitos anos, ensinando como que se declama fala um poema, se interpreta um poema. E ela aprendeu. Então, não sei se todos tem isso. Mas você vê uma Fernanda Montenegro declamar um poema, interpretar, aquela maravilha. Você vê uma Nathália Timberg falar uma maravilha. Você vê o Ferreira falar é uma maravilha. Você vê a Regina Duarte falar, é que a Regina teve muito estudo, não foi só porque ela é atriz não.”

Cristhianne Lopes – “E tinha muito essa preocupação na época, com a boa declamação, o falar bem o texto.”

Miguel Jorge – “Tinha. Falar bem e poucas pessoas tem orientação. Hoje tem fonoaudióloga treinando a fala, e muitas atrizes tem, a vida inteira pra como se pronuncia, como se projeta, como se fala e tudo. Porque as pessoas iam pela intuição, naquela época não tinha nada disso aqui. Não tinha.”

Cristhianne Lopes – “Otavinho, Cici também faziam por intuição?”

Miguel Jorge – “Tudo intuição. Mesmo o Noé Sandino, tudo intuitivo, não tinha nada. Então você vai estudar voz, você vai estudar canto, você vai ter uma fonoaudióloga. Não havia nada disso, em Goiânia não oferecia isso. Hoje oferece tudo, mas antes não tinha nada.”

Cristhianne Lopes – “A gente percebe no teatro brasileiro essa relação muito forte da escola do Jovet da França que traz essa ideia da boa dicção, do papel do declamador mesmo. Isso era muito forte no trabalho do Otavinho, do Bennio e da Cici?”

Miguel Jorge – “Não. Tudo intuitivo, não tinha um trabalho. Hoje tem, porque tem a universidade. Tem os estudos acadêmicos, antes era tudo intuição. Não tinha nada disso.”

Cristhianne Lopes – “E quando vocês trabalharam com Noé Sandino tinha um treinamento do ator?”

Miguel Jorge – “Ele fazia um treinamento do ator conosco sim. Às vezes até agressivo, mas fazia.”

Cristhianne Lopes – “E tinha trabalho de voz, de corpo?”

Miguel Jorge – “Porque todo mundo não tinha aquela conscientização de profissionalização não. Vamos fazer teatro, vamos. Mas era uma coisa muito séria. Você montar Godot não é brincadeira. Então, quando nós montamos Godot eu fiz o Lucky, e fiquei com duas cestas assim, em duas mãos, corcunda, chapéu na cabeça, um chicote na boca, e carregando um tamborete ainda, pro Pozzo que era deste tamanho, sentar. Então, eu tive que fazer ginástica, ele me instruiu a fazer flexão corporal, fazer ginástica, tudo pra eu aguentar, se não eu não aguentava. Quando eu saía de cena eu caía nas coxias, eu caía deitado. De tão cansado que eu ficava. E uma cena o Pozzo sentou no tamborete e quebrou uma perna que saiu, e ele mandou, porque eu não tinha nada no texto, e mandou eu consertar e me chicoteava para eu consertar.”

Cristhianne Lopes – “Isso que é um bom improviso, hein?”

Miguel Jorge – “E eu pelejando e ele chicoteando, porque eu era escravo dele. E eu falava baixo:

- Seu filho da puta eu não to dando conta não, pára de me bater! Ainda bem que eu dei conta, acho que foi tanta aflição. Essas coisas de teatro. Mas não tinha grandes recursos. O Noé fazia, porque o Noé era velho em curso de teatro, filosofia, ele era uma pessoa estudada e aplicou isso na gente. Coisas mínimas, não era um estudo profundo. Ensinou a gente a projetar a voz.”

Cristhianne Lopes – “E ele aplicava alguns exercícios, pra vocês compreenderem?”

Miguel Jorge – “Aplicava.”

Cristhianne Lopes – “O senhor recorda de algum?”

Miguel Jorge – “Não. Eu me recordo mais ... a gente era assim tão deslumbrado. Não me recordo de muitas coisas não, mas eu sei que eu fazia.”

Cristhianne Lopes – “Miguel e pra gente encerrar, será que a gente poderia fazer uma relação direta então entre o que estava acontecendo no teatro brasileiro, e principalmente com o TBC, com o Arena, com o Oficina, com as montagens aqui em Goiás? Principalmente esses grupo que circulavam e que se apresentavam aqui. Como você colocou, montava-se O Ato da Compadecida, montava-se aqui, montava-se Godot, montava-se aqui. Tem essa relação direta você acha com o eixo Rio São Paulo que era forte na época?”

Miguel Jorge – “São Paulo. Eu acho que Goiânia é ligada diretamente a São Paulo. Rio não.”

Cristhianne Lopes – “E ainda é.”

Miguel Jorge – “Total. Goiânia, eu digo isso sempre, há quinhentos anos, atrás as pessoas riam de mim, Goiânia é a segunda São Paulo. Não tenho dúvida disso não. Viver aí mais uns cinquenta anos aí já é São Paulo, a mesma coisa. E na parte cultural a evolução também é enorme. Porque as pessoas vão entendendo que hoje você precisa estar tudo ligado, tudo se liga. Então, você não pode fazer uma coisa só para Goiás. Nem só para o Brasil. Você tem que fazer uma coisa universal. Então para a minha literatura foi traduzida agora, *Veias e Vinhos*, lá na Itália. Eu estive lá lançando *Veias e Vinhos*, em cinco cidades. Maravilhoso. Nunca imaginei na minha vida que fosse traduzido que eu fosse pra Itália, que eu fosse tão bem recebido assim na minha vida. Fora daqui porque aqui não né, aqui você leva mais pedrada. Mas lá foi uma coisa incrível. Então, porque que o *Veias e Vinhos* foi traduzido lá, porque um professor de lá na defesa de tese dele que chama “Di Laure”, que é o doutorado nosso aqui, fez com meu “*Veias e Vinhos*” e “*Avarmas*”. Ele traduziu o “*Veias e Vinhos*” que está adotado na Universidade de Nápoli, e o “*Avarmas*” também foi adotado na Universidade de Nápoli e está sendo traduzido lá, pela professora que adotou. Por que? Pela Universalidade. Se eu fosse regional não iria pra lá.”

Cristhianne Lopes – “É verdade.”

Miguel Jorge – “O “*Veias e Vinhos*” apesar de ser uma história goiana, uma tragédia goiana, mas ele tem uma universalidade, de muitas coisas, total. Eu não fiz um romance regional e nem policial. Então, isso encantou as pessoas, descobriram isso lá. E agora estão traduzindo o “*Avarmas*” que é mais difícil do que o *Veias e Vinhos*, que é mais experimental.”

Cristhianne Lopes – “É verdade. E uma última pergunta, o João Bennio conseguia muito apoio do governo. Existiam esses incentivos, o governo participava das produções teatrais?”

Miguel Jorge – “É uma conquista pessoal do Otavinho, influência também da mãe dele. Almerinda Arantes que era uma política.”

Cristhianne Lopes – “Eu não sabia que a mãe do Otavinho era política.”

Miguel Jorge – “Pois é, era uma forte política. E então, tinha o nome Arantes. E dele a influência, ele era uma influência particular. Não era porque eles gostavam de teatro ou gostavam da cultura não. Todo mundo procoió, os nossos dirigentes, tudo mundo casca grossa mesmo. Até hoje é difícil, você não acha um que tenha uma

visão cultural. A cultura é renegada, é o quinto, sexto, sétimo plano. Quando acontece alguma coisa, você pode saber que esse grupo ou determinadas pessoas do grupo, trabalharam pra morrer pra conquistar.”

Cristhianne Lopes – “É a Cici trabalhou muito também.”

Miguel Jorge – “Todos eles, pra morrer.”

Cristhianne Lopes – “E foi pra rádio novela também a Cici.”

Miguel Jorge – “É e pra morrer mesmo. Porque não tinha apoio de ninguém. Como não temos até hoje.”

Cristhianne Lopes – “É complicado. Mas tá bom Miguel.”

Miguel Jorge – “Foi bom?”

Cristhianne Lopes – “Foi ótimo! É muito bom ouvir a versão de quem participou de tudo isso...”