



## HUGUIANAS

HUGO RODAS E O PITU EM  
SÃO PAULO – FALA AÍ SEU LORITO!

**Alcides Garcia Junior (Alcides Cabelo)**  
Doutorando em História Social pela FFLCH-USP.

## RESUMO

O artigo trata da ida de Hugo Rodas para São Paulo entre 1981 e 1982 a convite de José Celso Martinez Correa e a posterior mudança do Grupo Pitu de Brasília para São Paulo. Apresenta a contextualização histórica da cena cultural paulistana que antecede o momento em que o Grupo fez residência no Teatro Oficina. Relata o início da montagem de **Fala Lorito**, último trabalho do Grupo que começou após um espetáculo musical que Hugo montou com Maria Alice Vergueiro apresentando a música de Brecht/Weil. Conta como se deu a aproximação do Grupo Pitu e de Hugo Rodas com Antonio Abujamra, então diretor do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, que terminou por ser produtor e co-diretor da referida peça que estreou em janeiro de 1983.

Palavras-chave: Hugo Rodas. Grupo Pitu. Antonio Abujamra.

## ABSTRACT

*The paper deals with Hugo Rodas's trip to São Paulo between 1981 and 1982 at the invitation of José Celso Martinez Correa and the subsequent move of the Pitu Group from Brasilia to São Paulo. It presents the historical contextualization of the São Paulo cultural scene that precedes the moment when the Group resided in the Oficina Theater. Then, it reports the beginning of the production of **Fala Lorito**, the last work of the group that started after a musical show that Hugo put together with Maria Alice Vergueiro featuring the music of Brecht / Weil. It tells also how the Pitu Group and Hugo Rodas approached Antonio Abujamra, then director of the Brazilian Comedy Theater, TBC, who ended up as a producer and co-director of the play that premiered in January 1983.*

## PARTE I – INTRODUÇÃO: O TEATRO OFICINA E A VINDA DE HUGO PARA SÃO PAULO

A primeira vez que falei com Hugo Rodas sobre a realização do **Projeto Pitu**, uma tese sobre a trajetória do Grupo Pitu em Brasília nos anos de 1970 e sua posterior ida à São Paulo nos 80, recebi um banho de água fria: “Já estão querendo me matar”, retrucou ele com sua mordacidade clássica. É notória a aversão do Hugo aos formalismos acadêmicos, apesar de sua conversão já antiga ao meio. Sua irreverência, porém, nunca se rendeu ao pó das vestes talaras professorais. Sua marca sempre foi a inovação e o não enquadramento às normas vigentes. Para ele “entrar para a história” tinha um gosto de “sair da vida”. Uma viva contradição para quem o conhece.

O **Projeto Pitu** está em pleno andamento e é parte dele que pretendo narrar aqui. Nos últimos dez anos venho juntando material bibliográfico, de imprensa, *memorabilia* diversa e algumas entrevistas com ex-participantes do grupo. A cada nova entrevista, pesquisa ou descoberta, percebo o valor do projeto e vejo nos meus entrevistados o entusiasmo e a vontade em expor sua participação e em contar sua versão sobre a história do Grupo, pelo que sei até hoje inédita.

É o meu depoimento como membro do grupo o que me proponho a narrar aqui, como forma de autoquestionamento, uma análise prévia sobre temas que necessariamente entrarão como uma das bases para a formulação da minha tese de doutoramento em História Social na Universidade de São Paulo. Neste depoimento deixarei de lado as questões meramente acadêmicas para trazer um relato pessoal e factual do tempo em que atuei junto ao grupo. Nesse relato a figura principal será Hugo Rodas, mas antes de adentrarmos no as-

sunto específico sobre nosso personagem e o Pitu, creio ser necessária uma contextualização do cenário em que a história vai se desenrolar.

Nossa história, ou melhor, minha parte desta história, começa em São Paulo em 1981. Eu, então um jovem de 19 anos, integrava um dos grupos mais emblemáticos da história do Teatro Brasileiro: O Teatro Oficina. O então **Teatro Oficina** vivia momentos, como sempre, de uma intensidade *sui generis*. Com a volta do exílio em Moçambique e Portugal, onde participara dos movimentos revolucionários ocorridos nos dois países, Zé Celso era agora um homem de cinema. Em Moçambique co-dirigira com Celso Nunes o documentário **25** que narrava episódios da revolução socialista ocorrida naquele País. Preparava naquele momento a finalização da montagem do filme **O Rei da Vela** junto ao diretor Noilton Nunes<sup>1</sup>. O filme teria duas versões: uma, linear, com o elenco da montagem de 1971, outra totalmente desconstruída, “glauberiana” que mesclava episódios diversos da trajetória do grupo com trechos da filmagem linear original.

Naquele momento o Teatro Oficina sofria com dois processos que foram cruciais em sua longa trajetória. O grupo que ocupava o espaço até o início de 1981, o “Coro do Oficina”, respondia a um processo em Brasília com base na Lei de Segurança Nacional por terem dançado nus em praça pública sobre a bandeira brasileira. Em outra frente duelava com o poderoso grupo Silvio Santos (duela até hoje...) que, possuidor de grande parte dos terrenos em volta do teatro, postulava a compra do espaço do dono do teatro para construção de um grande empreendimento imobiliário no local. Um ano antes um grande movimento que mobilizou a classe artística fez Silvio Santos abandonar momentaneamente suas pretensões. Esse movimento culminou num show no Ginásio do Ibirapuera, o “Domingo de Festa”, com atores famosos da TV e grandes nomes da MPB como Caetano, Gil, Novos Bahianos, etc. O objetivo era arrecadar fundos para a compra do teatro. Não vingou, o dinheiro não foi suficiente. Compraram uma câmera U-Matic para documentarem a luta vindoura do grupo.

Eu fazia parte do grupo **Manga Rosa** que havia editado uma revista “alternativa” chamada **Alienarte**<sup>2</sup>. Havíamos também criado uma pequena editora que lançava livros de poesia marginal, daqueles vendidos de mão em mão nas portas de bares e cinemas. O segundo número da revista trazia uma entrevista com o Zé e um belo dia ele nos chamou para que participássemos de uma reunião e passássemos a integrar o grupo Oficina para tocar um grande projeto editorial. Os outros membros do Manga Rosa, escaldados com a conversa sedutora do Zé, saíram fora. Eu, encantado com o canto da sereia, ou melhor, com o canto do bode velho, fiquei.

**1** Peça de Oswald de Andrade escrita em 1933 e publicada em 1937, encenada pela primeira vez em 1967 pelo grupo Oficina, sob direção de Zé Celso. A montagem é considerada por muitos como pedra fundamental do Tropicalismo. A peça foi filmada em 1974 e transformada em filme em 1982, conforme relatamos parcialmente neste artigo.

**2** Grupo formado em 1980 como uma editora de publicações da imprensa independente e que, no decorrer da década, teve importante papel no desenvolvimento de manifestações de arte pública. Considerado o primeiro coletivo a utilizar o outdoor como suporte artístico no Brasil.

Chegava então para trabalhar num mirabolante livro que contaria toda a trajetória do grupo nos últimos dez anos: a repercussão da montagem revolucionária do **Rei da Vela**, a repressão política, a experiência lisérgica de Gracias Señor, a visita do Living Theater, a repressão agora moral e comportamental, a decadência nos porões, o exílio, a volta e o reencontro com a criação no cinema, culminando com o agora filme **O Rei da Vela**. O livro costuraria a história recente do grupo e juntaria uma ponta à outra. Do Rei dos palcos ao Rei dos cinemas.

Zé era vítima de um duplo preconceito. De um lado a caretice que a ditadura militar impunha aos corpos livres do teatro. De outro, a própria classe teatral que o via com suspeito preconceito. Muitos duvidavam de sua capacidade em dar a volta por cima e mostrar novamente algo de sua antiga genialidade. Mesmo os velhos parceiros como Renato Borghi e os que galgaram postos globais como José Wilker, entre muitos outros, o viam com muita desconfiança. Os representantes do então “teatrão” (como o teatro tradicional “palco e plateia” era chamado) o viam como um irresponsável *porra louca*. Os “esquerdistas”, artistas envolvidos com a luta contra a ditadura militar, viam na atitude *outsider* e transgressora do Zé uma ameaça à unidade que atuava para minar o poder. O clima não era lá dos mais promissores, mas para mim, estar no meio desta história era mais do que genial.

Para terem ideia do nível de elucubrações mirabolantes armadas por Zé e seus asseclas naquele período (e assim também justificar a minha empolgação adolescente...) tivemos um dia uma reunião com todo o *staff* da editora Abril que, supostamente, lançaria o livro em todas as bancas de jornal do Brasil (e por que não do universo...). Ali, na cozinha suja e mal-ajambrada no porão do teatro Oficina, a Zuria, nossa cozinheira e uma espécie de mãe postiça de Zé Celso, debruçava sua barriga no fogão para servir o almoço para Thomaz Souto Correa, Roger Karman e mais outros dois poderosos executivos da Editora Abril. Zuria, a cozinheira do teatro, tratava mal a todos (menos ao “seu Zé”). Falava impropérios, fazia trocadilhos maldosos, era desbocada, xingava mesmo, não respeitava ninguém e tinha prazer em desdenhar de nossas ilustres visitas, que eram frequentes (mas no fundo Zuria era um doce...). Em nossa projeção sonhadora acreditávamos piamente que a Editora Abril se envolveria num projeto tão complexo e com um interesse, infelizmente, tão restrito e enfim, poderia levá-lo às bancas da maneira que projetávamos. O sonho, porém, tinha algo de muito real.

Onde entra o Pitu, ou melhor, o Pitu e Hugo Rodas nesta história?

Bem, segundo o Hugo, ele conheceu o Zé em Brasília após uma apresentação do **Trabalho Número Dois**<sup>3</sup>. Zé rasgou a seda para Hugo e declarou que o

**3** Segunda peça do Grupo Pitu dirigida por Hugo Rodas que estreou em 1977.

espetáculo era o melhor que havia visto desde sua volta ao Brasil. Daquele dia em diante, Hugo virou “o deus da dança” para Zé Celso. Hugo Rodas seria o coreógrafo que iria trazer o corpo em movimento para o **Rito de Passagem**. O grande evento que iria transformar o antigo “palco e plateia” do antigo Oficina no **Oficina-Uzyna-Uzona** e traria o Zé de volta aos palcos, de volta para sua vocação natural, a direção teatral<sup>4</sup>. O Zé via na figura e na atuação de Hugo uma oportunidade para trazer de volta a energia do teatro de volta àquele espaço.

Meu “serviço” original no teatro Oficina era o de ler cadernos e mais cadernos do Zé, fazer apontamentos, tentar organizar aquela miríade de ideias geniais que rondavam e ainda rondam aquela cabeça privilegiada. Ao mesmo tempo, eu fazia o trabalho de assessoria de imprensa, ajudava na administração do teatro, produção, organizava mostras de teatro estudantil, vídeos-documentários, seminários sobre cultura e poder e, o mais importante, gestávamos em conjunto o rito de passagem.

Zé Celso, apesar de totalmente anti-messiânico, incensava a imagem de Hugo como uma espécie de promessa sebastianista. Hugo seria um dos pais de santo do Terreirão Eletrônico, o maestro de corpo da **Uzyna/Uzona**. Vivíamos uma metáfora e o “rito de passagem” era sua manifestação.

O Rei da Vela era financiado em parte pela Embrafilme que havia aportado a quantia final para a montagem e para a filmagem dos letreiros que estavam sendo idealizados e executados pelos vídeo-artistas Tadeu Jungle e Walter Silveira. Os letreiros estariam todos dispostos nas paredes, no piso, no palco, banheiros, porões, enfim em todo local onde fosse possível se grafar qualquer letra ou imagem. Nas paredes laterais do palco uma grande reprodução do **Abaporu**, quadro de Tarsila do Amaral pacientemente pintado, fazia frente ao cartaz gigante de Gracias Señor baseado numa foto tirada na UnB. Numa das paredes internas três diretores da Embrafilme eram retratados no melhor estilo do Realismo Socialista. Numa das visitas ilustres, recebemos para almoçar Carlos Calil, um dos diretores da estatal de cinema à época. Convidado a conhecer a exposição, foi então apresentado pelo Zé ao seu próprio retrato pintado numa das paredes internas dos antigos camarins. Surpreso com a “homenagem”, ele logo percebe que seu retrato estava ali justamente para ser demolido em poucos dias. A irreverência sarcástica de nossa *troupe* prometia não deixar pedra sobre pedra, literalmente.

O projeto Uzyna/Uzona, de autoria da arquiteta (e bruxa como dizia o Zé) Lina Bo Bardi, previa uma verdadeira passarela ladeada de estruturas metálicas móveis e paredes de vidro, seria então financiado pela Caixa Econômica Federal. Iniciou-se um processo de pedido de financiamento que tinha o apoio do obscuro e desconhecido ex-governador do Maranhão, agora então senador (e amigo de Glauber Rocha) José Sarney.

<sup>4</sup> A nova denominação que surgiria com a transformação do espaço num terreirão eletro/tecnológico/futurista. A mudança se daria em etapas que constituíam o “Rito de Passagem”: a compra do teatro, sua demolição, a construção do novo teatro e por fim a volta de Zé Celso aos palcos. O nome refere-se à evolução natural da antiga “oficina”, manual, artesanal para a “usina” de produção industrial tecnológica. Já o termo “uzona” significa que o que acontecia ali naquele local era um pouco “zona” também, local de bagunça e atividades sexuais monetizadas.

As filmagens dos letreiros iniciaram e o aparato cinematográfico ocupou o teatro durante três dias. No final o espaço seria aberto ao público apresentando a exposição dos letreiros. Eu fora encarregado de forrar uma das paredes da exposição com um painel/colagem chamado “espinafração”, uma das cenas do Rei da Vela. Neste painel apareceriam todos os personagens fictícios e reais além de imagens iconográficas presentes nas duas versões do filme e da peça original.

Para o dia da abertura havíamos programado um evento, mas, com a movimentação e o esforço de produção necessário para as filmagens, a *performance* ficara para trás, fora esquecida. Não havíamos programado nada. Não tínhamos a mínima ideia do que fazer, nem disposição, pois o trabalho era intenso.

Eis que, dias antes da abertura, Zé nos chega com a notícia de que o desconhecido, mas tão aguardado diretor uruguaio viria de Brasília para bolar e dirigir o evento de abertura. Ficamos apreensivos. Não éramos, nem de longe, um grupo preparado para subir a um palco e encenar o que quer que fosse. Eu mesmo, só havia participado de apresentações de teatro amador e performances de rua. Pior, estávamos a poucos dias da inauguração, vivendo a intensidade das filmagens, montando a exposição que seria inaugurada em poucos dias. Zé Celso, o protagonista de toda história, o grande diretor teatral estava totalmente dedicado às filmagens. A classe teatral estaria de olho, curiosa pelo que Zé iria aprontar, o Oficina era matéria de interesse da grande imprensa. A solução para o evento de abertura seria mesmo Hugo Rodas.

Hugo chegou dois ou três dias antes da abertura da exposição. Sem conhecer ninguém além do Zé, falando aquele portunhol que às vezes soa encardido para quem não domina bem o espanhol. Chegou com toda a sua disposição e rapidamente se envolveu com tudo que estava acontecendo a sua volta. E lá fomos nós, preparar, ensaiar e finalmente apresentar a primeira manifestação oficial do **Rito de Passagem Oficina/Uzyna/Uzona**. Dias antes da abertura da exposição a atriz Ítala Nandi, uma das últimas a atuar como Heloisa de Lesbos na montagem original do Rei da Vela apareceu para as filmagens a convite do Zé. Ítala e Hugo logo se aproximaram e os dois, experientes e escolados, trouxeram tranquilidade ao grupo e nos contagiaram com a energia do teatro.

Em pouco tempo Hugo juntou a cantoria tosca de Surubim, um índio cirandeiro e pintor *naïve* que morava num cubículo do teatro, a maleabilidade de Veronica Tamaoki uma atriz circense remanescente do Coro do Oficina e daí fomos todos: O Harley, uma espécie de Office Boy Faz Tudo, Mariah, a faxineira do teatro, Anselmo Serrat cineasta carioca amigo de Noílton, duro como uma porta, Ítala, a grande atriz e eu, que continuava na empolgação.

Hugo fez o que sempre faz muito bem: juntar gente diferente ao seu redor. Com aquela energia que lhe é peculiar, em poucas horas reuniu alguns instrumentos, marcou algumas cenas e em menos de um dia, tínhamos, não um espetáculo, é claro, mas uma mescla de várias cenas que Hugo usara no “Trabalho Número Dois” e outros espetáculos do Pitu. Numa delas, por exemplo, várias pessoas levantavam uma mulher e simulavam um parto em que a “criança” nascia entre as pernas da mãe erguida. A mulher era ítala Nandi e o nascituro o Harley, o mais novinho da turma. Pronto. Tínhamos uma performance que casava plenamente com a energia do local e da ocasião. O passeio pelas dependências do Teatro perpassando toda a exposição se dava ao som do grito de guerra de Hugo na época e que também vinha bem a calhar com a disposição do lugar:

“Esse é um tempo  
De grande doidura  
Essa é a Hora  
De cair em cima  
Ai que indecisão,  
Vamos lá irmão!”

E o “Vamos lá” era o convite para que todos se espalhassem pelo espaço para conhecerem a exposição. Foi um sucesso. Todos nós que vivíamos a ansiedade das filmagens (e suas eternas repetições perfeccionistas) e a angústia por termos que fazer algo quase completamente improvisado se dissipou.

## **PARTE 2 – CANÇÕES DE BRECHT/WEIL E O INÍCIO DE “FALA LORITO”**

A exposição durou um mês e então voltamos à nossa dura rotina. O teatro não dispunha de NENHUM dinheiro. Não tínhamos nenhum tipo de financiamento ou patrocínio. Naqueles últimos meses a verba aportada para as filmagens e a montagem final era quem provinha nossa mesa, punha a Zuria para trabalhar e matava nossa fome. O teatro agora totalmente desprovido de equipamentos não poderia sequer ser alugado. Em diversas situações antes e depois da exposição, chegamos a ficar sem dinheiro sequer para as compras de comida. A solução era o bar do Adelino, na esquina da Rua da Abolição que nos conhecia e fiava almoços com frequência. Muitas vezes o Zé pedia dinheiro a sua irmã, professora da USP ou rodávamos o famoso “Livro de Ouro” entre apoiadores endinheirados para sobreviver. Era uma situação de penúria.

Hugo ficou em São Paulo por cerca de uma semana e retornou a Brasília, mas com a promessa de voltar, afinal aquela era somente a primeira etapa do Rito. Neste momento já o conhecíamos, já sabíamos da sua capacidade, já ha-

víamos provado de sua energia. Ele era, agora comprovadamente, aquele que viria um dia para transformar definitivamente nossa eterna precariedade num espetáculo soberbo.

O Zé planejava então montar **O Homem e o Cavalo** de Oswald de Andrade, uma peça inédita e, para muitos, impossível de ser encenada. Havia outras opções como **As Bacantes**, mas a realidade econômica e a desconfiança do meio teatral paulistano ainda prevaleciam. O Zé se sentia “zicado”. Percebíamos que ele não estava pronto para voltar a dirigir ou que talvez estivesse totalmente voltado para o cinema e sem condições de pisar novamente num palco. Nossa esperança era que o filme fosse rapidamente concluído, rendesse algum dinheiro e que a Caixa Econômica Federal finalmente concedesse o empréstimo para a demolição das paredes e a construção do novo teatro num novo tempo.

O fantasma de Silvio Santos ainda pairava no ar. O escritório do animador, agora dono de uma das maiores emissoras de TV do país, ainda era no prédio que o grupo **ss** ocupava alguns metros acima da entrada do Oficina. O teatro acumulava dívidas e mais dívidas e o proprietário vira e mexe ameaçava nos despejar, mas nosso santo era forte.

Zé Celso empregava todo seu poder de sedução para que Hugo viesse para São Paulo e passasse a integrar nosso grupo e Hugo sentia-se atraído pela ideia de desenvolver seu trabalho fora dos limites candangos. Assim Hugo passou a fazer a ponte aérea entre Brasília e São Paulo.

Apesar das dificuldades havia a perspectiva de que o teatro realmente voltasse a produzir em sua nova configuração e isso começava a atrair atores e atrizes que já haviam atuado no Oficina e eram fieis ao Zé. A recente aprovação da anistia política permitia naquele momento que exilados forçados ou auto-exilados voltassem ao país. Uma das que retornaram à casa pra entrar em nossa cena foi a atriz Maria Alice Vergueiro que atuara como “Dona Cesarina” no Rei da Vela e montara nos porões do Oficina um dos primeiros espetáculos do Grupo Ornitórrinco. Descendente de uma tradicional e aristocrática família “quatrocentona” paulistana, Maria Alice era e ainda é uma figura exuberante<sup>5</sup>. Com seu porte altivo e sua voz firme e marcante, voltara recentemente de Portugal onde, com a direção de Catherine Hirsch, uma diretora francesa que a acompanhava nessa volta ao Brasil, montara um espetáculo de cabaré baseado nas canções de Bertold Brecht e Kurt Weil. Maria Alice queria voltar a atuar no teatro Oficina, mas temia a loucura dos anos de chumbo. Havia nela tanto um trauma pela repressão pesada que o grupo sofreu e que motivou, entre outras coisas o exílio do Zé, como a questão das drogas pesadas que ela fazia questão de manter distância. Mas Maria Alice estava dispo-

<sup>5</sup> Denominação comum às famílias descendentes da primeira fase de ocupação de São Paulo, fruto da união do português João Ramalho com a índia Bartira. Os “quatrocentões” tornaram-se, em meados do século XX, nos quatrocentos anos da fundação da cidade, símbolo de poder e aristocracia.

ta a remontar seu espetáculo como um *pocket show* e para isso o antigo porão do teatro, atual território da Zuria, serviria.

Poucos sabem, mas Hugo Rodas é um excelente pianista. Lê tudo que lhe colocam na frente com facilidade. Interpreta com força, alma e desenvoltura, um enorme talento musical. Ao se conhecerem, assim como acontecera com Ítala Nandi, estabeleceu-se uma química. Nós, membros do grupo Oficina, vimos que poderíamos, além de atrair o Hugo definitivamente para São Paulo dando a ele uma perspectiva de trabalho, faturar algum trocado movimentando a cozinha, trazendo vida nova para o teatro.

Assim foi a vinda definitiva de Hugo para São Paulo. Mesmo sem terem sequer tocado juntos pelo menos uma vez, Maria Alice abandonou seus receios e, encorajada por Catherine, que seria a diretora do espetáculo, e por todos nós, topou trabalhar com Hugo nesta montagem.

Não tínhamos um piano no teatro, mas Maria Alice rapidamente acionou seus contatos paulistanos e conseguiu um com a escritora Tatiana Belinky que nos emprestou o seu instrumento para que a dupla pudesse ensaiar.

Enquanto isso Zé, Noílton e Anselmo trabalhavam na montagem do filme que havia se transformado num *work in progress* eterno. Como tínhamos uma câmera u-matic e captávamos tudo o que acontecia ao nosso redor, várias dessas cenas e situações acabavam por serem telecinadas e incorporadas ao copião original, pois era essa a verdadeira essência do filme, registrar a trajetória e as transformações do grupo. Recordo-me de ter ido pelo menos umas cinco vezes à produtora para ver “a mais nova versão” do **Rei da Vela, O Filme** na moviola. Mesmo para nós que estávamos dentro do processo de criação, sua finalização parecia uma lenda que se arrastava indefinidamente<sup>6</sup>.

Mas agora como numa ficção maoísta, Hugo Rodas seria nosso líder condutor supremo pelas sendas do teatro e, daquele pequeno porão, liberaria toda a energia necessária para, por fim, abrir todos os caminhos e dar passagem ao homem e o cavalo. Sairíamos do porão “para ver a luz do sol”.

Maria Alice Vergueiro não era uma Lotte Lenia, uma cantora de recursos que interpretava teatralmente, era sim uma atriz que interpretava as músicas ao seu modo<sup>7</sup>. Tinha uma voz potente, era afinada, interpretava bem. Não havia problemas ou limitações quanto a isso, pois Hugo também não era essencialmente um pianista clássico, apesar de seus recursos o permitirem. Era sim um ator/bailarino/diretor que tinha tocava bem o piano. Desta forma criou-se entre os dois uma zona de entendimento que permitiu ao Hugo trabalhar as partituras que Maria Alice já sabia de cor de maneira bastante criativa. Muitas das canções, a maior parte delas de Kurt Weil e Hans Eisler eram complicadíssimas de tocar e Hugo, persistente e dedicado as tirava de letra,

<sup>6</sup> O filme, na verdade foi lançado em sua “versão estendida” no final de 1982, mas foi imediatamente censurado. Foi então exibido no festival de Berlim, ganhou Kikitos em Gramado e relançado em DVD em 2016.

<sup>7</sup> Cantora alemã célebre por interpretar canções de Brecht.

e em muitas delas, acrescentava novos elementos à interpretação vigorosa de Maria Alice. Faziam uma boa dupla. Nos primeiros ensaios ficava patente, porém, que Maria Alice, acomodada à sua interpretação usual, tinha alguma dificuldade em entender o que Hugo trazia em termos de novidades musicais e em novas propostas de trabalhar as partituras em conjunto.

Além das partituras originais das canções, circulava entre nós em xerox, um pequeno livro com traduções inéditas de alguns poemas de Brecht. Alguns já haviam sido musicados, outros faziam parte de peças já conhecidas, mas alguns eram inéditos e Hugo, percebendo uma oportunidade de introduzir novidades para o trabalho com Maria Alice (e não só repetir o que ela já havia feito antes com outros pianistas) começou a musicar algumas das canções, dentro, é claro, do espírito brechtiano que Maria Alice trazia naturalmente e que era a proposta dos dois. Catherine entendia o propósito de Hugo e incentivava sua iniciativa, Maria Alice, tirada de sua zona de conforto era constantemente confrontada com novos desafios diários, mas, mesmo assim o trabalho avançava rapidamente.

Hugo começou a trabalhar em três canções. Uma bem lenta e algo “romântica” chamada **Para ler de manhã e à noite**, uma belíssima tradução que era assim:

“Quem eu amo  
Me disse que precisa de mim  
É por isso que me cuido assim  
Temo, que um pingo d’água  
Traga consigo meu fim”

Outra, bem ao estilo kurtweiliano e atualíssima chamada **Tempos sombrios** foi trabalhada como uma toada bem marcada para ser repetida:

“Nos tempos sombrios  
Se cantará também  
Também se cantará  
Sobre os tempos sombrios”

A terceira música era **Hollywood** um *boogie woogie* feita para arrepiar Maria Alice:

“Todas as manhãs  
Todas as manhãs  
Para ganhar meu pão  
Vou ao mercado  
Onde se compram mentiras  
Cheio de esperança  
Alinho-me”  
(“entre os vendedores” que não entrou na canção).

Os ensaios corriam num bom ritmo e Maria Alice tentava entender o que Hugo propunha, mas tinha algumas resistências, ora pelo espetáculo fugir ao seu suposto “espírito brechtiano” purista de ocasião, ora por não querer abandonar um formato que para ela era tranquilo. Suas resistências citadas anteriormente pareciam não terem se dissipado.

Eis então que surge uma oportunidade para “testar” o espetáculo e seu novo formato: A filha de Maria Alice, estudante de comunicação numa universidade do ABC paulista propõe à dupla uma apresentação única numa sala de música da universidade. Como o repertório já havia sido definido e os ensaios já rendiam audições os dois toparam. O “risco” para Maria Alice era pequeno, já que se tratava de um público restrito e amistoso. E lá foram eles.

O local era bem acanhado, nada que parecesse um teatro, tinha no máximo umas 30 cadeiras. Uma sala de aula, na verdade. Até aí tudo bem, o espetáculo não seria na cozinha do teatro? Maria Alice, porém, caprichou no visual: botas de cano alto, vestido vermelho, pintura facial bem marcada e uma echarpe bem ao estilo português por sobre aquele corpão de mais de um metro e oitenta. Catherine, a diretora do espetáculo, ao contrário, era uma figura frágil, de fala sussurrante, fumava desbragadamente um cigarro atrás do outro, nervosa, pois entendia a amiga e seus receios melhor do que nós. Já Hugo foi bem mais discreto: uma calça preta, tênis e uma camisa branca, bem informal. Eu como produtor auxiliava Hugo no manejo das partituras e providenciava o mínimo para uma boa apresentação. Começa o Show e Maria Alice se sai muito bem, mas é Hugo quem se sobressai fazendo caras e bocas, interagindo livremente com a plateia e cantando alguns trechos junto com ela, interpretando na melhor definição da palavra ou roubando a cena, em outras acepções.

Foi um tremendo sucesso! A plateia urrava, foram aplaudidíssimos. As perspectivas ficariam cada vez melhor para a dupla, para nós e para o futuro do teatro.

Mas, Maria Alice não se satisfaz tanto. Hugo, nem de longe, seria um simples pianista para acompanhá-la como se ela fosse uma diva. Ele aceitava ser o coadjuvante, o que seria mais do que natural, mas não deixaria de ser o que sempre fora, um artista excepcional em todos os sentidos. Por outro lado, Maria Alice já tinha um nome no teatro paulistano além de alguma projeção nacional e Hugo era um total desconhecido.

Começa a temporada no Oficina e Maria Alice num belo dia aparece para a função sem condições de cantar. Hugo abandona o palco e o espetáculo é cancelado. Depois de uma pequena discussão fica claro que ela não estaria disposta a dividir o protagonismo do espetáculo com Hugo e então ambos resolvem não levar adiante o projeto. Assim termina a temporada da dupla.

Maria Alice logo trata de arrumar outro pianista mais comportado, enquanto Hugo tem planos maiores para suas composições.

Hugo parece neste momento considerar seriamente vir definitivamente para São Paulo. Começa a dar aulas em várias escolas de dança de São Paulo como a de Ruth Rachou, entre outras, e, dessa forma, vai conhecendo mais gente e estreitando relações que antes se davam esporadicamente. O meio de dança em São Paulo no início da década de 80 era muito rico e movimentado. Dançar estava na moda e as escolas de todos os estilos proliferavam pela cidade. Renée Gumiel, Maria Dushenes, Ivaldo Bertazzo e Klauss Viana, entre outros, ministravam aulas concorridíssimas pela cidade. As aulas de Hugo misturavam de tudo: Tay chi, Euritímia, Marta Graham, yoga, Alvin Nikolai, Twyla Tharp, Graciela Figueroa, além do balé clássico e moderno. Tocando seu tambor Hugo fazia das aulas verdadeiros happenings pela cidade e suas aulas começavam a ser disputadas por jovens discípulos. Mas, enquanto isso, o Pitu ficava órfão em Brasília.

Foi então que, estimulado pelo entrosamento de Hugo em São Paulo, Antonio Herculano Lopes, braço direito de Hugo na época e principal produtor do Pitu, começa a planejar sua vinda para a cidade. Herculano, então funcionário do Instituto Pró Memória do SPHAN, solicita sua transferência para São Paulo e obtém êxito. Com ele vêm Mercedes Alvim e Teresa “Marga” Maria, duas jovens atrizes bailarinas que faziam parte da última formação do grupo em Brasília. A princípio os membros do grupo que se dispuseram a vir para São Paulo também se encantavam com a possibilidade de virem a trabalhar no Oficina Uzyna Uzona junto com Zé Celso e sua *trupe*. Desta forma, além das aulas em academias, Hugo começara também a fazer experimentos no Oficina, juntando todos nós para aulas memoráveis, ora no palco circular (e bambo, direto na madeira, sem linóleo) ora nos camarins do Oficina, também em péssimas condições. Numa dessas aulas, Maria a faxineira do teatro recebe uma entidade e cai ao chão. Recebera o espírito de um caboclo que rondava por ali. Pronto: a fama de Hugo Rodas se afirma no mundo espiritual do Oficina e suas inúmeras entidades.

Aos membros de Brasília aos poucos vão se juntando os paulistanos. As bailarinas Luisa Viegas, Adriana Ridolfi, Gerty Seeger e eu que, sem convite, naturalmente já me sentia parte do grupo. A tradição “de rua” do Pitu tem sua continuidade em São Paulo. Muitos eventos pela cidade e a forte atividade do SESC, que promovia animadas aulas abertas em suas unidades dão a Hugo uma constante exposição e algum dinheiro. A coreografia 4X4 é ensaiada e apresentada em eventos por diversos espaços da cidade. O Pitu, aos poucos, vai ficando o pé nas terras paulistanas e eu, que preferia fazer teatro do que

administrar problemas no Oficina, aos poucos me encantava com a energia de Hugo e com as diversas possibilidades do grupo.

Enquanto isso Zé Celso e Noílton Nunes continuavam na montagem do filme **Rei da Vela**. A única esperança concreta era a aprovação do financiamento para compra do terreno e construção do novo teatro, pois, por mais que o filme fizesse algum sucesso financeiro ele não seria suficiente para mitigar nossa pindaíba.

Aí veio a notícia-bomba: A CEF negara o financiamento por falta de garantias. Ponto final nas nossas esperanças em curto prazo. Nossa casa (não) caiu... O “baixo-astral” tomou conta de todos. Sem dinheiro, sem projetos, sem teatro, sem encenação, sem Zé Celso na direção...

Meu trabalho com o livro também sofrera um baque. O filme e o teatro travados não davam condições do projeto evoluir. De certa forma havia uma interdependência entre os diferentes projetos. A proposta de tê-lo editado pela editora Abril não se concretizou.

Hugo, porém, não desanimou. Tratou de começar costurar um pequeno roteiro com as três músicas que compusera para o show com Maria Alice. Nascia então o embrião de **Fala Lorito**. Junto com as aulas no teatro vamos ensaiando *sketches* com as canções. Até que um dia, após o almoço, cansado de lamentações e aproveitando as ferramentas de alguns pedreiros que faziam alguma intervenção no porão, Hugo pegou uma marreta e, bem ao seu estilo disse ao Zé:

“Porra Zé, para de sofrer, meu irmão! Vamos em frente. Não tem que quebrar as paredes? Então vamos quebrar!”

E saiu dando marretadas nas paredes. Atrás de Hugo fomos nós, Pitu e demais membros do Oficina, tomados por um ímpeto destruidor, marretando a primeira camada de reboco que cobria as paredes. Se o Rito não continuava por bem, iria começar “na porrada”. Logo apareceu um carrinho de mão e assim passamos todo o dia que deveria ser dedicado aos ensaios, a quebrar as paredes do teatro e a transferir o entulho para frente. Aos poucos surgiram nas paredes, como magia, arcos de sustentação de um muro de arrimo até então escondidos pelo reboco superficial. Isso encantou a todos e, em poucos dias as paredes nuas de tijolos aparentes apareceram por completo. E estão lá até hoje. Não chegamos a derrubar nenhuma parede, mas este foi um movimento sem volta na história do Teatro Oficina. Foi o primeiro ato concreto para a transformação do teatro no que ele é hoje, um dos mais belos do mundo<sup>8</sup>. E foi iniciado por nossas mãos. Ideia do Hugo...

Mas derrubar paredes não enchia nossas panças. Antonio Herculano recém alugara uma casa na Rua Manoel da Nóbrega, próximo ao Ibirapuera,

8 Segundo o jornal inglês *The Guardian*, por sua inovação arquitetônica.

onde parte do grupo passou a residir. A casa era praticamente mantida por Herculano e pelas mesadas de Mercedes Alvim, pois, além da renda eventual do Hugo, não tínhamos nenhum trabalho fixo, mas tínhamos o grupo, agora ensaiávamos uma peça o que significava perspectivas concretas.

Os ensaios no Oficina, porém, iam ficando complicados. Apesar de não haver nenhuma peça em cartaz, o teatro tinha uma vida. Havia a cozinha da Zuria que eventualmente servia refeições para gente de fora, havia o vai e vem da produção do filme, havia o Surubim com sua ciranda... Era complicado ensaiar diariamente lá por conta do entra e sai de gente que passava pelo meio do palco onde ensaiávamos. Precisávamos de outro local.

Este outro lugar, apesar de não ser o ideal, apareceu, era o “Carbono 14”, uma danceteria no Bixiga. A casa era um enorme galpão comprido com 4 pisos que, além de pista de dança, tinha espaços para shows, vídeos e exposições, um verdadeiro espaço multimídia, como se dizia na época. O Carbono 14 era forrado de carpete o que dificultava muito os ensaios das cenas de dança e, nos finais de semana amanhecia sujo, com garrafas espalhadas e forte cheiro de cigarro. Nosso esquentamento para início dos ensaios era varrer e desobstruir o espaço. Mas o Bixiga era, naquela época, um dos lugares mais badalados da cidade e nós, naturalmente, passamos a frequentar a casa que, com sua ambiência moderna e sua mistura de linguagens, tinha certo charme *Cult*. Hugo logo tratou de incorporar a atmosfera cosmopolita do Carbono 14 para o espetáculo que ensaiávamos. Numa das primeiras cenas da peça, trajados com longos vestidos e smokings, simulávamos um desfile de moda com nossos cães acorrentados e dizíamos de forma arrogante:

“Nós somos ricos, somos *chics*, somos modernos”.

Hugo vai deixando para trás o clima *hippie* provinciano de Brasília para mergulhar nas bizarrices *yuppies* da metrópole.

**Fala Lorito** era uma colagem que misturava música, dança e teatro, mas nem todos tocávamos, dançávamos ou atuávamos. A heterogeneidade do grupo era uma limitação e ela deveria ser superada por todos com muito trabalho e disciplina. A própria expressão “fala lorito”, remetia à enorme quantidade de vezes que Hugo nos fazia repetir algumas cenas. O grupo de “mongólicos” (com perdão ao politicamente correto atual...) era composto preferencialmente por mim, Gerty e Mercedes que éramos os alvos diretos das bordoadas que Hugo despejava nos ensaios. Numa das cenas (que acabou por não entrar na peça) repetíamos até a exaustão:

“Fala Lorito, fiquei careta, fala Lorito, fiquei careta...”.

São Paulo era também palco de acontecimentos importantes. A eminência do fim da ditadura animava o cenário cultural da cidade e nós, jovens ati-

rados que éramos, tínhamos inúmeras opções diurnas e noturnas, as tentativas eram muitas para desespero de Hugo. Presenciamos, por exemplo, após uma aula aberta de Hugo no SESC Pompéia o primeiro festival punk “oficial” da cidade, **O Começo do Fim do Mundo**. E lá estávamos nós, “curtindo um som” e dançando com nossos cabelos compridos, *collants*, *joggings* coloridos e nossos meios de dança no meio dos punks feios sujos e rasgados. Saímos de lá de fininho. Quase apanhamos...

Os ensaios iam chegando a bom termo, quando, num belo dia soa a campanha da Manoel da Nóbrega. À nossa porta um enorme rapaz, louro, de longos cabelos encaracolados e penetrantes olhos claros, traz à mão uma mochila e duas pernas de pau. Seu nome era Manfred (não lembro seu sobrenome...) era alemão e veio do Chile onde aprendera um espanhol rudimentar. Manfred era um artista circense *globbe trotter* que veio ao Brasil e por indicação de Keko Silva e Gregório Fassler, amigos chilenos de Hugo. Ele pretendia, como era comum nesta época, passar alguns dias na cidade e nos procurou. Passou a ser nosso hospede, a assistir nossos ensaios e logo teve assento no nosso trabalho, pois dançava, tocava flauta e piano muito bem, fazia malabarismo e andava em pernas de pau. Rapidamente a casa virou uma escola de malabarismo. Todos aprendemos rapidamente a manejar as três bolinhas com preseteza e Hugo, sem vacilar, aproveitava nosso multi-artista e punha-o para tocar o piano, a princípio sua própria atribuição, para ver as cenas de fora, com mais detalhes. Desta forma, nosso novo amigo alemão vai cada vez mais se entrosando ao grupo. Hugo introduz cenas com Manfred tocando piano, flautas e sua figura, um tanto quanto andrógina, encarna uma fada-bailarina que dança graciosamente, quase faz *pliê* em enormes pernas de pau. **Fala Lorito** vai ganhando corpo.

Começávamos, além dos ensaios de **Fala Lorito**, a nos preocupar com a produção e eu, um pouco mais experiente no assunto, junto à Herculano, começamos a nos movimentar. Onde a peça seria exibida? No Oficina? Possível mas improvável. O teatro não tinha coxias, iluminação, etc. O SESC seria uma opção, mas as datas teriam que ser vistas com antecedência e teríamos apenas alguns dias de apresentação e não uma temporada.

## PARTE 2 – ABÚ ENTRA EM CENA, VAMOS PRO MUNDO

Antonio Herculano faz então contato com Antonio Abujamra, amigo de sua mãe, a atriz Rosita Tomaz Lopes. Abujamra possuía o ponto e administrava o lendário TBC, Teatro Brasileiro de Comédia na Rua Major Diogo, bem próximo ao Teatro Oficina. Naquela época Abú fazia muito sucesso com a montagem de **Morte Acidental de um Anarquista** de Dario Fo que contava no elenco

com Antonio Fagundes e Clarisse Abujamra. A peça lotava todos os dias, as filas davam voltas no quarteirão. Abujamra fazia sucesso e ganhava um bom dinheiro naquele momento. O TBC, além da sala principal tinha a sala “Assobradado” e uma outra, menor, a “de Arte” no subsolo. Como quem não quer nada, Herculano convidou Abujamra para ver nosso ensaio. Ele topou.

Marcamos o ensaio no Oficina num fim de tarde. As condições cênicas lá, apesar de ruins, eram melhores que no Carbono 14 e tínhamos um piano de verdade. Abujamra chegou, nos cumprimentou friamente e sentou-se bem no meio da plateia que não tinha cadeiras, sentou no chão frio mesmo. Passamos todo o ensaio sem parar uma só vez e sem deixar de reparar na cara séria e carrancuda de Abú. Terminado o ensaio ele nos chama com um simples gesto para que nos aproximássemos dele. Sentamos todos formando um arco a sua volta já esperando o pior pela sua cara de poucos amigos, mas ele disse apenas uma frase curta e seca:

“Achei do caralho!”

Seus olhos brilhavam. Elogiou o talento de Hugo, vibrou com as músicas, se empolgou com a energia do grupo, enfim, adorou nosso trabalho. Mais: prometeu fazer consultas para ver se poderia nos produzir. Estávamos feitos!

Passamos então a frequentar o TBC que tinha, além dos teatros, uma boa sala de ocupada por Clarisse Abujamra que dava aulas de dança naquele espaço. Era lá que passaríamos a ensaiar **Fala Lorito**. Abujamra mantinha seu escritório numa saleta nos fundos do teatro, o famoso “beija mão” onde artistas, empresários teatrais e *bookmakers* entravam e saíam a todo instante. Abú era um inveterado jogador, na vida, no teatro e... no jogo. Era obcecado pela ideia de sucesso e fracasso, coisas que, para ele eram como as faces de uma só moeda. Talvez fosse esse espírito de arriscar que o tivesse motivado a nos produzir. Achava que seria um grande desafio levar adiante aquele trabalho tão diferente para ser encenado em seu teatro.

Aos poucos, além de nos produzir, Abu começava a dar seus pitacos na direção da peça até que um dia nos comunicou sua vontade de co-dirigi-la junto com Hugo. Hugo Rodas pode parecer às vezes uma pessoa muito dura e intransigente nas suas posições como artista e como cidadão, mas sabe ser humilde e respeitar a “autoridade” ou o grau de “saibo” (tradução de “sábio” em huguês....) dos seus interlocutores artísticos. Não é, definitivamente, um artista arrogante. Hugo aceitou a proposta de Abujamra até com certo alívio, pois atuava em quase todas as cenas e contava apenas com Herculano, que também atuava, para corrigir algumas possíveis falhas. Assim, logo nos transferimos para o TBC e começamos os ensaios sob supervisão de Antonio Abujamra. A princípio achávamos que Abú iria moderar um pouco a linguagem das ce-

nas que tinham um pouco de *non sense* e outras que tinham um significado restrito ao próprio grupo. Para nosso espanto ocorreu o contrário: ele mudava as cenas para exacerbá-las, torná-las mais impactantes. Um acerto, já que a peça não tinha “texto”, era uma colagem com forte apelo visual.

Numa dessas cenas, fazíamos uma coreografia ao som de piano com uma das *gymnopédies* de Eric Satie, vestindo apenas um tapa sexo e *sutien*. Abú achou indecoroso nosso excesso de pudor e mandou que todos ficássemos nus. Não satisfeito, trocou a calma e suave música ao piano de Satie e colocou no lugar uma “música” do grupo grego ***Aphrodite’s Child*** cantada pela famosa atriz também grega Irene Papas. A música era extraída do “disco maldito” do grupo intitulado **666**. Irene Papas simulava o ato sexual enquanto uma bateria fazia um solo totalmente desconexo ao fundo. A letra da música era uma variação da frase:

*“I am to come, I am to come, I was, I am to come, I am to come I was”.*

A única frase da música era repetida, falada, gritada, gemida, grunhida, sussurrada, urrada, e enfim, quase gozada... Dessa forma, a cena antes calma, poética e pastoral se transformou num grande bacanal escatológico. Nos ensaios ainda sob direção de Hugo fazíamos a cena com marcações fixas e improvisávamos as passagens que depois se congelavam em fotos. Havia entre nós a liberdade para fazermos o que quiséssemos entre os congelamentos de cena, mas o máximo de nossa ousadia era tocar um peito ou simular ir de encontro a um pênis (devidamente tapados, é claro). Com os corpos livres de vestes, Abujamra pedia mais e mais intensidade. Pedia para que tocássemos as vaginas e ânus. Pedia para que mordêssemos os peitos, fincássemos as unhas, nos encoxássemos. Nosso novo diretor parecia se excitar muito com suas indecorosas propostas cênicas aos nossos corpos desnudos. E assim seguimos. Dirigidos agora por outro grande mito do teatro brasileiro.

Mas nosso versátil Manfred, já entrosadíssimo com o grupo e aproveitado em muitas das cenas do trabalho, um belo dia nos avisa que vai embora.

“Como assim? Não pode ser! Tá Louco, bicho?”.

A grita entre nós foi geral. Contou-nos que estava noivo e iria voltar ao Chile para se casar. Não acreditamos...

“Mas você casa e volta, não é isso?”.

“Não”, respondeu ele. Sequer tinha visto de permanência para continuar na América Latina. Iria se casar no Chile e voltar para a Alemanha. Hugo ficou furioso, pois o rapaz nunca nos alertou sobre esta possibilidade de nos abandonar assim repentinamente. Estávamos fazendo um trabalho como profissionais, consideramos aquela atitude muito desrespeitosa. E ele se foi.

E agora? Como iríamos, em pouco tempo arrumar um bailarino que tocasse piano e flauta, fizesse malabares e andasse de pernas de pau? Estávamos

já na eminência de modificar muitas das cenas quando surge Ligia Veiga, ex bailarina do grupo carioca “Coringa”, dirigido por Graciela Figueroa, uruguaia, grande amiga e mentora de Hugo nas artes do corpo. Ligia estava se mudando para São Paulo a procura de trabalho ou de um grupo para atuar. Não era de circo, mas sabia tocar flauta e dançar muito bem. Ligia seria nossa solução. Rapidamente entendeu nosso caso complicadíssimo e, com afinco, pôs-se a aprender a andar em pernas de pau. Numa das cenas Ligia tinha que tocar **Pour Elise** de Beethoven ao piano e, como não sabia tocar, pintou as notas no teclado para poder executar a música.

Abujamra tinha um contrato com a TV Bandeirantes para a produção de alguns programas e fora chamado para criar um especial para a comemoração do aniversário de São Paulo. Abú não sabia o que fazer e então teve a brilhante ideia de produzir o trabalho **Paulicéia Dilacerada do Amor**, um trocadilho com a obra de Mário de Andrade **Paulicéia Desvairada**. Abujamra estava tão encantado conosco que resolveu fazer todo o roteiro do seu programa de TV baseado no nosso espetáculo. A apresentação do programa seria no dia do aniversário de São Paulo. A peça estava programada para estrear um dia depois. Um ótimo incentivo à divulgação do trabalho... Lá fomos nós gravar com Antonio Abujamra cenas da peça em lugares emblemáticos da cidade: Viaduto do Chá, Jardins do Ipiranga, Fliperamas, Avenida Paulista, etc. Às vezes Abujamra parecia ter critérios para dirigir as cenas, em outras, parecia deixar-se levar por devaneios nos deixando fazer o que quiséssemos ou improvisando situações. Na Casa das Retortas, antigas dependências da companhia de Gás de São Paulo, dançamos nas águas de um chafariz. O que ele iria fazer com aquele material, não sabíamos, mas alguma coisa bem maluca com certeza era.

**Fala Lorito** ganhava seus retoques finais e Abujamra preparava o especial para TV que tanto nos alvoroçava. Estávamos todos muito curiosos, nenhum de nós jamais havia participado de algo parecido com um programa especial numa grande emissora de TV para homenagear uma cidade. Acreditávamos que o eventual sucesso do trabalho na TV Bandeirantes ajudaria muito a peça a ser um sucesso também no teatro. Dia 25 de janeiro, aniversário de São Paulo e véspera da estreia da peça Abujamra nos convida a todos para assistirmos o programa em sua casa após o ensaio geral. Belinha, sua esposa nos recebeu muito bem com sanduíches e sucos e lá fomos nós, ansiosos por ver o que Abú havia aprontado. Foi uma loucura! Uma das coisas mais revolucionárias que se poderia ver na TV brasileira daquela época. Numa linguagem multifacetada, super editada, Abujamra abusava dos cortes e dava ao programa um ritmo frenético. Era um trabalho MUITO experimental para a época, mas, para nosso delírio geral, o trabalho era praticamente todo calcado nas cenas que

havíamos gravado. Era Pitu no viaduto, Pitu no meio da rua, na frente de monumentos, jogando fliperama, dançando na água... Em outras cenas, nosso diretor punha moradores de rua famintos e desdentados dizendo “São Paulo é linda, maravilhosa”. Abú assistia apreensivo, mas parecia se divertir. Quando o programa terminou ele acendeu as luzes e disse: “Podem escrever aí, amanhã serei despedido da Bandeirantes”. Não deu outra.

Assim a estreia de **Fala Lorito** se deu dia 26 de janeiro de 1983, dia de meu aniversário. Estávamos muito felizes. Casa cheia, presenças ilustres, foi um sucesso. Antonio Abujamra nós nunca mais vimos no palco ou na plateia do teatro depois da estreia. Abu tinha uma peculiaridade interessante: ele não assistia ao espetáculo depois da sua estreia. Não mexia em nada, não alterava uma fala, um gesto. Seus trabalhos eram como filhos que não precisam de criação, já nascem feitos e caem no mundo. Se isso funcionava ou não, não sei ao certo, mas ele era assim. O destino iria agir dali por diante para determinar se a peça seria um sucesso ou um fracasso.

**Fala Lorito** era, como já disse, uma colagem e é difícil para mim até hoje, 36 anos depois, entender o que se passou durante a temporada no **Assobradado** do TBC. As pessoas que assistiam à peça se dividiam entre as muito entusiasmadas com a energia do trabalho ou muito frias e indiferentes. Parece que muitos vinham assisti-lo achando que iriam ver um trabalho brechtiano puro, com texto, diálogos, distanciamento, etc. e a peça não era isso. Anos depois cheguei a conclusão que estávamos um pouco a frente do nosso tempo. Hoje, por exemplo, espetáculos que utilizam mistura de linguagens e desconstrução cênica são quase lugar comum. As pessoas estranhavam o impacto que o espetáculo causava. Numa das cenas, por exemplo, após uma coreografia em que nos livrávamos pouco a pouco de nossas roupas de gala, aparecíamos com camisetas da seleção brasileira de futebol que vestíamos por baixo. Passávamos a assistir a um jogo que, hipoteticamente, era visto num telão que estaria no lugar da plateia. Há menos de seis meses perdêramos a final do campeonato mundial para a Itália e o trauma ficou no ar. Lentamente a torcida frenética do grupo cresce e chega ao ápice do gol que não acontece. A decepção pela perda e se transforma numa ópera que o grupo executa numa coreografia cômica marcada ao som de **Toreador** da ópera **Carmem** de Bizet, cantando:

“Oh meu amor  
Não me espanque assim  
Sem a tacinha  
Só fica o Delfim  
Como era preciso ser Campeão  
Para ganhar a eleição...”

Para terminar, uma coreografia de tango ao som de **Adios pampa mia...** Coisas de Hugo Rodas...

Tivemos duas críticas em São Paulo. Uma, da **Folha de São Paulo**, jornal respeitadíssimo então, que foi muito ruim e mal feita. O repórter deixa claro que não entendeu algumas das propostas da peça. O *lead* da matéria era muito maldoso: “Fala Lorito ou cale-se para sempre”. A outra crítica saiu em um jornal popular, de bairro que, curiosamente elogiou a peça de cabo a rabo. Percebemos certo bairrismo elitista na **Folha** do tipo “quem são esses jecas candangos querendo nos colonizar, nos ‘tirar’...”. Em compensação, quando fizemos temporada em Florianópolis o jornal local estampou: “E o Lorito realmente falou”. Lavou nossa alma.

As temporadas de **Fala Lorito** acabaram e o grupo se desintegrou. Não houve briga, rompimento, nada. Foi estranho. Talvez esperássemos mais pelo tanto que nos doamos, ensaiamos, trabalhamos, produzimos, quebramos paredes... Houve um pouco de frustração. O aluguel da casa, passado um ano, foi encerrado e cada um foi para o seu canto. Muito estranho.

O trabalho com Abujamra posteriormente rendeu muitos frutos em muitas frentes para muitos ex-Pitus em São Paulo: Hugo fez vários trabalhos com ele como ator, preparador de elenco, figurinista, cenógrafo e co-diretor. Antonio Herculano e Luiza Viegas atuaram em diversas montagens dirigidas por Abu no TBC e os dois, posteriormente, com a vinda de Yara Pietricóvsky, Guilherme Reis e Françoise Forton de Brasília para São Paulo, montaram a **Companhia de Repertório do TBC** que realizou inúmeros trabalhos de muito sucesso. Uma iniciativa pioneira em se tratando de Teatro de Repertório no Brasil com produção refinada, vasto elenco e equipe técnica, além de ocuparem o TBC que continuava administrado por Abujamra. Neste sentido o Pitu se acabou, mas deixou sementes plantadas que renderam belos frutos.

Hugo permanecia em São Paulo, mas passava cada vez mais a ser convidado para cursos e montagens em Brasília e, aos poucos, vai voltando para retomar suas raízes aéreas candangas. Seu amor por Brasília é eterno.

Houve ainda uma derradeira montagem dirigida por Hugo anos depois também no TBC que poderia ser considerada a derradeira dentro do repertório do Pitu, mas aí já é outra História.