

Entrevista com Renato Saudino

Realizada no dia 18-05-2012, na SECULT – Vitória, ES

32

Vamos começar falando um pouco de você, da sua infância... Você é de Afonso Cláudio não é?

Não, eu sou de Alfredo Chaves, não de Afonso Cláudio. Eu nasci em 13 de julho de 1954.

Fazem essa confusão de Alfredo Chaves com Afonso Cláudio?

Constantemente [risos] e de Renato Saudino com Renato Claudino, mas de qualquer forma eu nasci em 1954 e minha sede de infância é Alfredo Chaves, mas eu tive saídas porque meu pai trabalhava como agrimensor, então tinha muito essa coisa de sair para medir terra. Em 1958 eu morei em Ecoporanga...

Junto com seu pai?

É. Ele ia mudando, a gente ia seguindo a mudança e depois voltava para Alfredo Chaves. Depois, em 1960, eu morei aqui em Vila Velha, no IBES, em 1962, morei em Barra de São Francisco, voltei para Alfredo Chaves, aí em 1967 ou 1968 em Linhares e de lá eu vim pra Vitória e estou aqui até hoje. Eu vim em dezembro de 1968 para fazer prova para o Colégio Estadual e fiquei daí pra frente em Vitória. Lá em Alfredo Chaves, no período de verão, sempre acontecia por obra de uma senhora alfredense, mas que morava no Rio de Janeiro, umas apresentações de uma espécie de teatro de variedades, que ela aproveitava quem cantava melhor na cidade, quem tocava violão, meio teatro de revista, não revista de

vedete, mas uma estrutura de revista. Tinha uns quadros, umas esquetes, e era um grande furor na cidade, eu me interessei muito por isso como um habitante normal. Eu me lembro de algumas coisas, como umas dramatizações feitas...

Você era criança?

Tinha uns sete, oito anos. Ela fazia dramatizações de músicas de carnaval, tinham quadros com cenários. Então, o que hoje é comuníssimo na televisão ela fazia naquela época.

Quem era ela?

Era professora Stela.

Professora da rede municipal?

Não, ela era nascida em Alfredo Chaves, mas morava no Rio. Ela tocava acordeon, então ela dirigia, fazia direção musical, era uma coisa bem frenética. Desse período eu me lembro dessas músicas de carnaval, com até alguns colegas de escola cantando, mas eu nunca participei disso. Eu me lembro de uma fatal cena de Romeu e Julieta que ela fez, era uma sala entupida de gente, uma espécie de armazém onde ela construiu um palco. Toda a minha vida depois que eu entrei no teatro eu tento reconstruir a cena inteira, mas eu só me lembro deste detalhe. Quatro cadeiras, dessas mais comuns de boteco, uma mulher vestida de noiva deitada, e um homem com uma rosa na mão ajoelhado na frente dela. Eram Romeu e Julieta na cena da morte da Julieta. Não me lembro do texto e não me lembro do antes dessa cena. Só me lembro desse quadro vivo, eu acho muito gozado eu não me lembrar da sequência, se Julieta ressuscitou, se Romeu...

Mas você gostou da cena?

Eu... Ficou registrado entendeu? Aí nisso que está a Julieta dormindo, letárgica lá e o Romeu não sabe, acredito que imediatamente entrou um número musical pra cima. Mas, esse

teatro de variedades que ela fazia anualmente, eu só assistia, tinha na cidade também um grupo que era de Guarapari e um de Domingos Martins que eram amadores dos anos 1950-60, que faziam aqueles dramas dos anos 1950, tipo Pedro Bloch, umas coisas assim. Essa já era uma peça mais estruturada, de começo, meio e fim. Não era aquele carnavalesco da Estela. E as peças da semana santa, da Vida de Cristo que eram na verdade leituras dramáticas. Nessas, eu cheguei a participar como figurante nas cenas do povo em que eu tinha duas falas: “a quem preferis, a Jesus Nazareno?” e “Ccrucifica-o, crucifica-o, crucifica-o”. Com medo de errar o texto, eu só pegava papel nas cenas de multidão. Mas isso era coisa de igreja. Aqui em Vitória quando eu cheguei é que eu fui ter um espetáculo mais ligado com esses grupos de Guarapari, Domingos Martins, que se apresentavam no colégio lá em Alfredo Chaves e que tinha uma estrutura teatral. Mas ainda assim era só curiosidade, eu me despertei para fazer teatro em 1972 quando teve um teste no Carlos Gomes para o grupo da Fundação Cultural onde eu conheci Zé Augusto e vários outros que estão trabalhando até hoje. O Gilson Sarmiento estava na Fundação Cultural, havia retornado dos Estados Unidos, fazendo lá um curso de teatro e convidava as pessoas para fazerem teste. Eu fui para acompanhar uma colega que, muito nervosa, tímida, ficou com medo. E eu fui e ela não apareceu até hoje. Aí o Gilson falou como que era o teatro, como que eram os bastidores, como que se fazia uma peça, para depois então abrir uma seleção. Era muita gente, Magno Godoy estava lá, Margarete Taqueti, Pupa Gati, Marco Ortiz passou por lá, Joaquim, Zé Augusto, Vera Rocha e Rosângela que estão até hoje trabalhando com ele, e alguns outros que saíram do grupo.

Então tinha um teste?

Tinha, ele fazia uma leitura... Eu não fiz o teste. Depois que ele fez a explanação inicial, ele perguntou quem que gostaria de trabalhar nas outras áreas e quem gostaria de ser ator. E nas outras áreas ficou eu e mais duas pessoas que fomos obviamente admitidos. E os outros que queriam ser atores foram selecionados na medida em que interessavam a ele na época. Existiam duas turmas, uma à tarde e outra à noite. Era muita gente.

Todos os dias vocês se encontravam?

Todos os dias. A gente sempre ensaiou de segunda a sexta e, em época de estreia, sábado e domingo também. Inclusive, Semana Santa.

E tinha um apoio financeiro?

A montagem do espetáculo era por conta da Fundação. Gilson dirigia, geralmente fazia a parte visual, ele orientava a luz com os funcionários do próprio Carlos Gomes e nós, atores, depois de muitos espetáculos, eu não me lembro de quando isso começou, a gente passou na época a receber vinte cruzeiros, por sessão. Então, por exemplo, se a peça se apresentasse, geralmente era peça infantil, por quatro finais de semana, de tempos em tempos a gente recebia cento e sessenta cruzeiros...

35

Não tinha para ensaio, era só por apresentação?

Só por apresentação. Isso depois que o grupo se considerou solidificado e que ele achou por bem... Porque nós éramos muito pobres também. E tinha muita gente com sacrifício de passagem, eu mesmo estudava de manhã e almoçava na casa de uns parentes na cidade para fazer aula à tarde, que para eu voltar à noite não teria passagem. Mas isso levou um tempão. Quando tinha já certa estrutura é que o grupo passou a pagar vinte cruzeiros.

Quando você chegou a Vitória em 1968, você via espetáculos de outros grupos?

Não, espetáculo que eu via aqui em Vitória na época era um espetáculo que o Milson fez chamado *Vitória, de Setembro a Setembrino*, na Escola Técnica, com atores remanescentes do antigo *Arena*, de Toninho Neves, alguns universitários com um possível talento que Milson detectou que conhecia daquela boemia do Britz Bar ali, e ele fez esse texto contando a história de Vitória de uma forma... Com heranças do *Arena* e do *pocket show*, uma coisa meio musical, esse foi um espetáculo que eu assisti e antes desse eu assisti um espetáculo na Escola Técnica que na época era o teatro que funcionava, um pequeno auditório, uma

peça chamada *Mulher é um Diabo* que era uma colagem de três textos curtos do período barroco e tinha Maria Fernanda que era a estrela da companhia, que está viva, e alguns outros atores: La Banca que teve uma carreira muito expressiva na televisão, Hélio Ari, eu lembro deles, mas era uma coisa assim, eles faziam vários papéis e eram três autores do Barroco que faziam um espetáculo simples, mas enfim... Tinha figurino, tinha luz, era um espetáculo semiprofissional naquele teatro que não tinha equipamento de luz, por exemplo.

E o Carlos Gomes nessa época?

Fechado. O espetáculo de Tadeu e Milson, que foi depois de *Vitória, de Setembro a Setembrino*, Tadeu voltou para Vitória, que estava em São Paulo, não... Ele vai pra São Paulo porque ele monta um espetáculo com Milson chamado *A História do Zoológico* ali na ABI, no Centro, que hoje é uma loja de televisões, e ele vai para São Paulo estudar com uma bolsa e ele retorna. Essa peças de Tadeu eu não vi. Desse espetáculo da Escola Técnica eu já passei para ver espetáculos no Carlos Gomes inaugurado, foi em 1969 se eu não me engano.

Mas, quando você veio para cá, você veio com a ideia de fazer teatro?

Não, eu tinha uma professora que me incentivava muito para eu fazer História. Mas, ela incentivava dentro da minha competência com ela, vamos dizer assim, lá em Linhares. Mas, eu não entendia muito bem para que servia a História. E aí eu fui fazer Biologia. Eu vim fazer o Estadual, aí no Estadual já não tinha mais o clássico o que me fez optar pelo científico. E aí eu fiz o curso inteiro. Inacreditável, mas eu fiz o curso inteiro de Biologia. Isso de 1972-77. Eu atrasei porque no meio do caminho eu comecei a dar aula, então tinha que diminuir os créditos. Depois só em 1985 que eu vim fazer o curso de Artes porque eu já estava envolvido com teatro. E aí com o Gilson eu aprendi muito porque eu ficava no bastidor...

Isso quando?

De 1972 até acabar o governo. Depois nós fomos para a UFES com ele. Eu me lembro de ter feito pouca coisa como ator. Eu ficava mais nos bastidores como contrarregra, sonoplasta, iluminador e aí a observação era maior.

A questão do golpe militar, você era criança, mas você se lembra de alguma coisa?

Nada que refletisse na minha vida.

Mas você tinha noção do que estava acontecendo?

Do que era não, absolutamente. Eu fui viver na pele os problemas do golpe militar já no Colégio Estadual, que tinha o movimento estudantil que era estrangulado, tinha grêmio que era abafado, o diretor era da direita, obviamente, os governos estaduais eram nomeados...

Você já era adolescente nessa época?

Eu vim para cá com 15 anos e aí tinha algumas atividades do grêmio que eram liberadas. Por exemplo, esporte, mas, as outras atividades... Sempre que alguém conversava alguma coisa era chamado para abafar. Ainda sem ter contato com Gilson, em 1969, havia umas leituras lá no Colégio Estadual de *Morte e Vida Severina* por obra de um professor. Na época era professor de Moral e Cívica, imagina! Fazendo conexões com êxodo rural, ligas camponesas, para mim era tudo uma novidade porque eu nunca tinha me envolvido politicamente com nada.

Você participou do Grêmio?

Não. Mas, a gente sabia que alguns professores eram afastados porque eram comunistas, então, trocava professor, você sabia que aquele professor tinha se excedido de alguma forma. Mas, era muito amenizado, não chegava à massa com a mesma intensidade que ocorria nos bastidores.

Quando é que você acha que caiu a ficha para você?

Foi nesse período do Colégio Estadual. Aí que eu fiquei sabendo que não tinha mais eleição...

E tinham passeatas?

Tinham. Muito difícil porque a polícia pegava mais forte, mas tinha uma coisa que era greve. O bicho-papão que era o prédio da FAFI que eles diziam que faziam torturas lá, parece que faziam mesmo, enfim, mas a gente passava pela FAFI e tentava espichar o ouvido para ver se ouvia alguém gritando. Sempre que se falava de passeata, tinha alguém dizendo: “olha, cuidado, não faz isso não que a polícia pega”. E a gente acompanhava pelo jornal, mas eu não era muito engajado não, eu fui me engajar mesmo e entender o que estava acontecendo na medida em que eu estava no grupo de teatro. Aí veio um amadurecimento político, porque eu convivia com pessoas mais politizadas, se discutia mais a realidade, entendeu? Mesmo que brandamente, ninguém saía do grupo de teatro para militar na rua, mas se conversava melhor, eu não tinha esse ambiente de conversa política em casa e no Colégio Estadual também era sempre muito vigiado, o negócio não pegava fogo no Colégio Estadual, e era um dos mais fortes na época, era um colégio prestigiadíssimo, a Escola Técnica Federal e o Colégio Americano eram os pólos das coisas. E a universidade estava saindo da FAFI nesse período. Eu já peguei a universidade lá no *Campus*, mas nesse período que ela saiu e foi para a UFES, ali funcionou um monte de coisa, inclusive a tortura, eu não sei nem onde é [risos]. Depois de conhecer o porão da FAFI eu pensei assim: “onde que eles torturavam os caras aqui embaixo? Porque a gente fantasiava assim um porão de castelo e o cômodo lá, você conhece, é uma merreca, é 3 por 2 m², uma coisa assim. Enfim, talvez isso também fizesse parte da censura. Mas, conheci na minha vida pessoas que chegaram a ser torturadas lá. Eles levavam as pessoas daqui para outros lugares, para o Rio...eles torturavam fora. Fora o esquadrão da morte que de vez em quando matava mesmo. Mas, eu não fui assim um militante... Eu fui militante depois. Que aí o movimento de teatro também, nesse período dos anos 1970 que eu participei, com as federações estaduais, a FECATA, a Casa da Cultura, eles eram aglutinadores de uma... Era uma válvula de escape político. Por

isso, que a censura bateu de frente com o teatro, porque o teatro foi muito usado, no bom sentido, como um veículo para divulgar as ideias, e como o teatro tem esse poder mesmo, então, os militares resolveram dar um estrangulamento, um “abafa o caso”. Mas aí isso provocava na gente o conhecimento, de conhecer autores, de procurar autores dos séculos XVII e XVIII que falavam daquele assunto para poder fazer o espetáculo...

Isso no grupo da Fundação?

Fora, fora da Fundação.

Na Fundação você ficou quantos anos?

Eu fiquei de 1972 a 1978. Em 1978 nós fundamos um grupo. O governo acabou em 1975, o Élcio Álvares, aí o Gilson saiu da Fundação e foi para a UFES, aí o grupo acabou.

Aí criaram o grupo do Teatro Estúdio?

Foi assim: Toninho Neves foi convidado a acabar com o grupo porque estava ficando meio esquisito. Na UFES, a gente continuou com parte do grupo da Fundação junto com o Gilson, fazendo lá outro grupo.

Você estava fazendo Biologia na época?

Biologia.

Foi o Grupo Estrada?

O Grupo Estrada foi um resultado disso. Na época, tinha um projeto chamado *Bolsistas Arte* que era para Artes Plásticas, então Gilson conseguiu, justificou lá com o Penina que poderia ter um *Bolsistas Arte Teatro*. Nós então recebíamos uma bolsa...

Maior do que na época do Grupo da Fundação?

Ah sim, uma bolsa de extensão.

O Gilson era professor da UFES?

É. Ele aposentou como professor de lá. Na época ele era coordenador de teatro da sub-reitoria comunitária, que Penina era o sub-reitor, depois ele virou o reitor. Aí o Gilson ainda continuou lá. Depois com a mudança, ele foi fazer doutorado e voltou para dar aula na Letras. E o grupo Estrada é o que sobrou desses bolsistas. Hoje, praticamente é Gilson, Vera Rocha e Rosângela Barroso.

Isso foi quando?

Acho que na década de 1980. Porque em 1978 é o *Grupo Terra* que nós fundamos e foi depois disso. O *Terra* era eu, Tião Sá, Pupa Gatti, Marta Baião,...

O Grupo Terra foi criado na UFES?

Não, nós tínhamos sede! Alugada, se você quer saber! Na Rua Barão de Monjardim. Hoje é um prédio de apartamentos. Tinha uma casa bem antiga com um porão e nesse porão alugamos para fazer... Era um depósito das coisas do grupo, local de ensaio, então o Grupo Terra era: eu; Ary Roaz; Tião Sá; Maurício Silva veio depois, na segunda etapa; Marta Baião que está em São Paulo; Pupa Gatti que está aqui; Elza Gil que é maravilhosa... Está parada, não está mais fazendo teatro; Wilson Fernando que virou cantor e está em São Paulo; Crezo Filho que está na Holanda; Robson Moreira está em Portugal; éramos dez... E Márcia Coradine! Então, nós montamos a *Mandrágora* que foi nosso primeiro espetáculo. Eu dirigi e essa turma toda trabalhou. Márcia fez a música com o Crezo, mas não participou do elenco, e esse porão a gente dividia com um grupo que na época era especializado em teatro infantil que era o *Grupo Ponto de Partida* que tinha Marta Baião, Robson Moreira, Euza Gil, Crezo, Rominho Mussiello, então fazia essa dobradinha, viajava junto, quando precisava de substituição, o primeiro lugar a procurar era junto ao outro grupo, então Rominho chegou a substituir algumas vezes. Na segunda etapa do grupo Terra, aí foi a *Mandrágora* em 1978,

no segundo espetáculo nós fizemos o Brecht, *Terror e Miséria no III Reich*, Maurício chega por aí. Era 1980, 1981 eu acho. Fizemos um trabalho exaustivo de estudo dos textos de Brecht, nós não conhecíamos nada sobre as teorias dele, nada, fizemos tudo na raça, do jeito que a gente achava que estava certo.

Você sempre dirigia?

Sempre dirigia, mas Ary chegou a dirigir também. Zé Augusto também. E aí a gente optou por fazer *Terror e Miséria* que eram cenas curtas e a gente foi selecionando. Nós começamos com dezesseis cenas e acabamos com oito porque o espetáculo ficava longo demais. A gente preferiu ir reduzindo e o espetáculo foi se afinando.

41

Vocês se apresentavam na sede mesmo?

Não. Lá não tinha como apresentar. Nós apresentamos no *Teatro Estúdio*. Ficamos um tempo lá, apresentamos no festival da FECATA que era um festival anual num clube lá em Campo Grande, e foi Antário quem arranhou (Antário era o meu vice-presidente da Federação). A *Mandrágora* foi para vários municípios: Domingos Martins, Venda Nova, Iconha, Conceição da Barra, Cachoeiro...

Isso com apoio de algum edital, alguma lei?

Tinha o edital do SNT, o Serviço Nacional de Teatro, que era um grande edital, responsável pela nossa vida. Era anual, ele tinha um valor infinitamente menor que os editais de hoje e os espetáculos eram infinitamente de melhor qualidade do que os de hoje. Sem falsa modéstia. Esse edital, oscilava o valor de ano para ano, sempre aumentava um pouquinho. O mecanismo dele era o seguinte: você fazia o projeto, apresentava o currículo do grupo, a proposta, essa “papagaiada” toda. Primeiro detalhe diferenciado: você tinha que fornecer um roteiro das apresentações para eles analisarem a amplitude do projeto.

Era um projeto de circulação nacional?

É. Tinha que ser circulação. Tinha em todos os estados. O valor que a gente ganhava era igual para todo mundo. Mas, a gente recebia no anúncio da premiação vinte e cinco por cento. Estreava, mandava o comprovante. Estreou, saiu no jornal com o nome do SNT, aí recebia mais cinquenta por cento e ao fim de vinte apresentações, recebia os outros vinte e cinco restantes.

Você lembra quanto que era o valor?

Não lembro não, mas era uma coisa assim... Se fosse hoje, eu acho que era uns oito mil reais mais ou menos. Era ínfimo!

E dava para pagar tudo?

Dava. A gente fazia cenário, figurino e o que sobrava ficava no caixa para viajar.

Mas, os atores não ganhavam?

Os atores não ganhavam. A bilheteria era, e era mais ou menos um hábito, o estatuto era mesmo para todo mundo, a gente fazia um caixa para o grupo que ficava por conta do tesoureiro e do presidente do grupo...

Os grupos eram registrados?

Eram registrados, tinham CGC, isso era pré-requisito para fazer a inscrição no SNT. O SNT era organizado por um militante comunista e então eles articulavam esse movimento de teatro pelo Brasil. Então, primeira coisa, você tinha que ter personalidade jurídica porque isso abria porta para vários caminhos, e aí eles promoviam os Congressos e essa personalidade jurídica permitia organizar as federações, e das federações a Confederação, que era a CONFENATA. Então você tinha todo um mecanismo ali de aliciamento, para o bem evidentemente, via os mecanismos do CPC da UNE... O segundo diretor do SNT nessa fase, o primeiro foi o Orlando

Miranda, o Carlos Miranda era o ator principal da montagem original de *Morte e Vida Severina*, no CPC da UNE.

E como é que acontecia isso? Um governo autoritário permitir um órgão comunista? Como é que você pensa isso?

Era tudo muito velado né, mas eles sabiam, eram as contradições da política porque você tinha um grupo um pouquinho mais liberal dentro dos militares que dava essa brecha para alguns afilhados políticos, o Orlando Miranda que ainda está vivo, o Carlos já morreu, o segundo...

Eram irmãos?

Não. O Orlando Miranda é uma raposa felpuda, produtor teatral, o teatro Princesa Isabel era dele, no Rio, então ele articulava muito bem com quem ele deveria articular. Então, o pessoal falava: “mas esses comunistas...” e ele: “ não, isso é teatro popular...”. Ele tinha uma lábia muito boa para enganar os militares e a gente de vez em quando tinha que ouvir porque sempre tinha alguém ouvindo lá infiltrado, fazer o discurso do SNT e dizer que nós somos gratos ao general não sei quem...

Infiltrado no SNT?

Não, nesses congressos a gente sempre tinha certeza que tinha alguém, a gente nunca sabia quem era...

E aí ele agradecia aos presidentes?

É. Ele agradecia assim o prestígio que o SNT tinha com o presidente, com o ministro da educação, enfim, ele fazia muito bem a casa para poder ter o movimento. Isso foi importantíssimo para o teatro no Brasil. Essa convivência pacífica. Os grupos de teatro poderiam colocar no seu guarda-chuva de CGC, grupos de cultura popular porque aí já vinha

o folclore, banda de congo, marujada, bumba-meu-boi, isso tudo já era englobado nos grupos de teatro pelo Brasil.

E os militares gostavam dessa questão folclórica...

É... Não, eles não tinham competência para descobrir que isso na verdade era uma articulação da esquerda por baixo do pano, velada, mas era. Nós nunca tivemos grupos de arte popular. É... se eu não me engano, o *Grupo da Barra* de Paulo chegou num determinado momento a encampar a banda de congo de lá. Até que esses grupos amadurecessem, se alfabetizassem, enfim, já partia para o seu registro, a sua independência. Então, a gente trabalhava assim. Fazia-se o que bem entendesse, mas... A gente estava sujeito a um órgão central que era o órgão da censura.

Todas as peças do *Terra* tinham que ser apresentadas para o censor?

Claro! Até acabar a ditadura. Apresentar e o que era pior, às três horas da tarde no dia da estreia, com todo mundo trabalhando, e se tivesse que cortar, tinha que cortar ali. Aí o seguinte, eu trabalhava já no teatro, desde 1974 eu passei a ser funcionário, Gilson me chamou para trabalhar e...

Junto com o grupo da Fundação?

Junto com o grupo. Eu era do grupo e aí fiquei como uma espécie de funcionário tipo contrarregra, secretário, entendeu? Eu administrava tudo, administrava camarim, figurino, costureiras. Minha grande oficina foi aí. E fazia a burocracia toda do grupo, viagem, preço de ônibus e não sei o quê... Tudo isso era eu que fazia. Como se eu fosse um grande contrarregra, mas na verdade eu era oficial administrativo na carteira. À disposição do grupo, então, até datilografar os textos no extenso, naquela época não tinha computador, também era eu que fazia. E lá eu fiquei até hoje, mas já estou me aposentando.

E você chegou a atuar em alguma peça da Fundação?

Várias, só que eu não gostava muito. Mas, aí a primeira peça que eu atuei dentro do grupo foi uma peça infantil chamada a *A Onça e o Bode*. Dentro do grupo houve uma oficina de direção e aí o Zé dirigiu. Foi meu primeiro diretor, e aí Zé falou assim: “a peça que eu vou fazer eu quero você”. Depois eu falei: “tudo bem”, mas não dei muita importância, coloquei o texto lá na cabeceira da cama quando ele falou assim: “olha, semana que vem já está pronto, nós vamos começar a ensaiar”. Só tinha dois no elenco: a onça e o bode. Olha! Eu suava demais naquela peça! Eu fiz, mas Deus sabe como!

E era quanto tempo de ensaio mais ou menos? Por que eram muitas produções não eram?

Muitas, então a gente fazia um ensaio por dois ou três meses. O ensaio era concomitante com a produção do espetáculo, então, por exemplo, eu nessa de trabalhar no grupo, quando a peça entrava em fase de produção, eu ia confeccionar adereço, bordar, costurar, pintar cenário. Tudo era feito no Carlos Gomes. O porão do Carlos Gomes tinha uma oficina de carpintaria, os cenários eram construídos ali, subia, a gente pintava, enfim, uma grande escola para mim especificamente.

Então eram dois meses de ensaio, estreava e ficava quanto tempo em cartaz?

Ficava o quanto pudesse, muito! E viajava também. Nós chegamos a participar do Festival de Curitiba...

Então tinha uma vida útil, os espetáculos?

Tinha, bastante.

E você gostava das peças?

Ah... A gente gostava muito. E para a gente também, para quem era parte do grupo, funcionava também muito legal que a gente tinha acesso a todos os espetáculos que se apresentavam no Carlos Gomes, ou seja, o grupo tinha ingresso gratuito. Inclusive para ver

mais de uma sessão. Eu vi quatro *Macunaímas* do Antunes Filho, que duravam quatro horas, depois ainda vi mais outra apresentação, uma quinta, no Teatro João Caetano no Rio. Quer dizer, você assistir *Macunaíma* quatro vezes, é uma loucura, uma maravilha.

Isso em que época?

Setenta e poucos, Gilson ainda estava lá. Você assistia temporadas de quarta a domingo. Dava para você observar a atuação e a gente, nessas semanas que tinha espetáculo, a gente não ensaiava porque o teatro era ocupado. Ou então ensaiava lá em cima até umas 20h30min e aí começava o espetáculo a gente ainda estava lá. E Gilson era o coordenador da área de teatro e tinha um administrador. A coordenação de teatro era lá no Carlos Gomes.

46

E esses espetáculos que a Fundação trazia?

Tinha uma curadoria que era o Gilson e a diretora da Fundação. Mas, ele ia ao Rio assistir espetáculos para convidá-los para vir para cá. E aí a Fundação, acreditando nesse trabalho de formação de plateia, dava alguns incentivos. Dava hospedagem e alimentação, pela bilheteria, alguns espetáculos vieram estreiar em Vitória, e aí fazia aqueles quinze dias de produção final aqui que eles não tinham no Rio, ensaios diretos no Carlos Gomes.

Eles ficavam quinze dias aqui?

Ficavam, estreavam o espetáculo aqui. Eu me lembro de uma peça chamada *A Mãe*, que era uma produção da Tereza Rachel, tinha José Wilker, Elza Gomes que já morreu, Aderbal Junior trabalhava de ator, Rui, era um elenco enorme, o diretor era francês, e aí a Fundação deu o cenário para ela, que eram umas plataformas de madeira, tudo construído aqui pelo nosso cenotécnico, e eles iam ensaiando a cada dia ali no teatro, e a gente acompanhado os ensaios.

Com muitos espetáculos aconteciam isso?

Esses que vieram na produção sim.

Então eles ficavam quinze dias na reta final aqui?

Quinze dias. Não foram muitos não. Uns dois ou três. Um de Paulo Autran acho que *Só por que Você Quer...*

E aí a Fundação pagava hospedagem, alimentação?

Um incentivo, aí carregava o nome do Governo do Estado do Espírito Santo quando circulava fora, porque, na verdade, estreavam aqui, botavam tudo dentro do carro e iam para o Rio.

E faziam quantas sessões aqui?

Fazia uma semana, de quarta a domingo. Pouquíssimos espetáculos de fora fizeram mais do que uma semana.

E toda semana tinha espetáculo?

Quase toda semana.

Então deu para ver muita coisa...

Espetáculos fabulosos! Coisas da história do teatro do Brasil e textos dos mais variados autores e ainda tinha o projeto *Seis e Meia* que a gente assistia Sarah Vaughan, aqueles balés Bolshoi, tudo a gente tinha acesso.

E a bilheteria, as pessoas pagavam pelos ingressos, eram caros?

Normal, preço normal. Eu acho que hoje eles estão exagerando um pouco no valor. Mas ninguém reclamava do preço. Mas a gente, nossa, a gente era uma elite! Muito invejada porque a gente tinha acesso aos espetáculos. As pessoas que eram nossas amigas falavam:

“que mamata, vocês ganhando ingressos para tudo”. Mas, a gente assistia tudo, eu mais ainda porque eu ficava lá. Da *Vida de Cristo*, de Flodoaldo Viana, até Fernanda Montenegro, o que pintava na reta a gente estava lá. E vieram realmente, os grandes atores do Brasil passaram aqui.

Vocês conheciam os atores também, conversavam com eles?

Eventualmente a gente tinha contato. Gilson conversava muito. A gente não gostava muito de ficar na tietagem porque não é todo mundo que gosta, mas alguns a gente conheceu. Aderbal é meu amigo até hoje e ainda se recorda das coisas. Depois eles vieram fazer oficinas, alguns aqui, já numa outra fase, mas foi um período muito frutífero. De muitos espetáculos, de muitos atores diversificados, diretores. Aderbal veio como ator e dirigiu vários espetáculos aqui.

Esses espetáculos passavam pela censura também?

O detalhe da censura era esse. O espetáculo vinha de fora, estava em cartaz em São Paulo, mas a censura era local, então, às vezes tinha passado pela censura lá, apresentava aqui e era cortado aqui. Da censura, um episódio interessantíssimo é que veio para cá um espetáculo chamado *O que Mantém um Homem Vivo*, era com a Éster Góes e com o Renato Borghi, na época em que os dois eram casados. Eu não me lembro do nome do diretor, mas o espetáculo era maravilhoso. Muito Brecht! Muito esquerda, para sair e fazer uma passeata depois do espetáculo. Talentosíssimos. Isso em 1976-77, por aí. Quando eles fizeram a apresentação para a censura, ela cortou aquele poema do Brecht, sobre o analfabeto político. Ninguém podia assistir o ensaio para a censura, mas eu ficava, me escondia. Ficavam os dois no centro da plateia, um censor e um assistente, e dando gritos para o palco: “pode começar!”, “agora!”, “espera aí, me deixa ver isso aqui”; completamente autoritários, os grupos tinham que ficar: “sim, senhor”. E aí ele cortou o poema todo! E o Renato ficou puto com o corte, ele argumentou... Ele falava o poema numa maca de hospital, como se fosse um doente no final da vida, e quando ele terminava o poema ele caía e era arrastado para fora do palco. Ele ficou uma arara, por ter apresentado no Brasil quase

todo, já tinha passado por Porto Alegre, Curitiba, centros intelectualmente mais evoluídos do que Vitória, na época, e teve que fazer aquele corte. Então ficou aquele *frisson*. E eles ameaçavam, quando tinha algum problema eles voltavam de noite para ver se o cara obedeceu ao corte ou não.

E ele cortou?

Ele cortou, mas na hora que chegou a cena em que ele ia falar o poema, ele fez assim ó [coloca as duas mãos sobre a boca], e ficou parado com a mão na boca até a plateia começar a entender e teve um aplauso enorme e aí isso ficou em todas as sessões.

E você acompanhou outros cortes da censura?

Acompanhei vários. Nesse período que o Gilson estava na UFES e aí eu sei que é 1976-78, quando tiveram as *Mostras da UFES*, as mostras começaram com o Gilson e depois o DCE assumiu a produção, fez a quarta e a quinta e acabou. O Gilson participou da organização das três primeiras mostras, o projeto era dele. Nessas mostras era quase como que um território livre. Era o Carlos Gomes lotado de gente pendurada em tudo quanto é canto. Como era coisa da UFES, então, era responsabilidade da UFES. Enquanto era no Carlos Gomes, a gente fazia normalmente; na UFES eles já relaxavam mais, a polícia federal falava assim: “bom, aqui dentro da UFES o problema é de vocês, o senhor reitor é que resolva”. Onde hoje é a psicologia, ali tinha o teatrinho da UFES, o cineclube, a sala das coordenações, a sala do DCE..., não tinha aula naquele prédio, era só da sub-reitoria de assuntos comunitários. Ali no cineclube que a gente fazia teatro. Um palquinho diminuto, e lá teve um episódio maravilhoso. Tinha um monólogo chamado *Muro de Arrimo*, de Cássio Queiroz Teles, do Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas, feito pelos atores do GPP que eram também desse Centro. Os dois Robsons eram da comunicação, mas participavam outros alunos que não eram do GPP. Isso tudo, tanto para entrar no SNT quanto para participar da Mostra da UFES tinha que mandar o texto e aí eles ficavam até seis meses com o texto, mas o normal era uns três meses. Eles não chegavam nem ao ponto de terem um arquivo, aí se você mandou de novo o *Auto da Compadecida*, ele poderia ir lá e saber quais eram os cortes

que interessavam, não, não tinha nem isso. Eles realmente liam tudo de novo, etc., etc., aspas, liam assim. Então, por exemplo, o *Santo Inquérito*, nós só tivemos autorização para fazer na Mostra da UFES, fora não. Passado um tempo, veio uma montagem aqui com a Regina Duarte. Nós que fizemos o *Santo Inquérito* vimos que faltavam vários pedaços no texto dela que já estavam censurados. E nessa mostra da UFES, lá dentro da UFES, essa quarta ou quinta, o *Muro de Arrimo* foi fazer um ensaio para a censura, com o texto na mão. Dentro da UFES era mais tranquilo, mas para constar. E nisso de só para constar, o Robinho começou a lascar o texto, era um texto enorme. Aí o censor falou: “opa, está cortado aqui!”; o que estava cortado era “porra”, tinha um carimbo: CORTADO. Esse texto é histórico! Alguém devia ter guardado isso. Vamos dizer que isso foi na página 5, mas um pouquinho a frente, lá pela página 19, ele tinha um ataque histérico, e o personagem falava assim: “também essa porra desse muro, essa porra dessa lajota, essa porra desse bairro, essa porra desse rádio, dá vontade de pegar essa porra dessa pilha e...”; ele falava “porra” na página inteira! Mas, o censor de Brasília não carimbou CORTADO. Então aqui pode, aqui não está cortado. Era assim a incoerência.

Esse texto estava marcado pela censura de Brasília?

Sim porque retornava. Você mandava três cópias para lá e uma era sua, uma ficava com a polícia federal daqui e a outra ficava lá em Brasília no arquivo. E o censor da hora pegava e acompanhava, com óculos, colocava um terno, era uma coisa caricata! [risos]. Quando eu fiz *Mamãe Desce ao Inferno* de Amylton, foi lá no teatro da Scav que derrubaram. Nós inauguramos o teatro com aquele espetáculo. Isso em 1983, ainda tinha censura antes do espetáculo. Olha, era uma loucura porque eram vinte e dois atores e tinha que todo mundo estar lá às 15:00h para fazer o ensaio geral já com figurino, maquiagem, tudo. No texto, Amylton tem uma cena que tem um personagem que está de noite, na mesa da copa tomando heroína na veia. Eu, na montagem, Amylton estava do meu lado, um autor vivo, que é uma desgraça porque fica querendo se meter... Aí eu falei para ele: “eu não vou botar essa cena da heroína”, porque... Enfim, não me interessava.... Aí eu botei ele já doido, falando meio arrastado, como se fosse maconha, que a plateia até entenderia mais depressa

do que heroína que era uma coisa muito americana. Mas, no texto de Brasília estava na rubrica, fulano aplica heroína na veia, e chega a empregada. Eles têm um diálogo interessante, meio desconexo. Aí o censor: “êpa, pera aí, mas cadê a cena da heroína?”. Eu disse: “eu cortei” e ele: “-não, aqui está dizendo que tem que cortar!”. Eu disse: “mas eu cortei, eu não vou usar essa cena no espetáculo”. Eles não acreditavam, eles achavam que eu estava escondendo e foram de noite. Eles tinham muita implicância também, por exemplo, quando tinha atores fazendo papel de mulher, e aí depois que teve a abertura, então, a coisa foi enfraquecendo, a censura foi perdendo força e já não tinham mais esses ensaios. Mas, era uma doideira, porque tinha prazo para você se inscrever no SNT e o texto não voltava de Brasília. Teve gente que perdeu. Aí o SNT passou a fazer o que, você tinha que mandar para lá o material, você mandava o protocolo de que tinha colocado o texto na censura.

As produções do grupo da Fundação também tinham que passar pela censura?

Sim, até produções infantis, *Chapeuzinho Vermelho*, tudo. Eu acho que eu devo ter nos meus arquivos, o texto *Maria Minhoca*, da Maria Clara Machado com o carimbo da censura com o liberado, censura livre. Quer dizer, passou por lá. E você recebia um certificado da polícia federal com a classificação da peça: livre, 14 anos, 18 anos.

E como era a relação dos artistas com os governadores do estado, que eram indicados pelos militares?

Eles não eram muito presentes na cultura não. A não ser que fosse um grande medalhão, algo assim. Por exemplo, se o espetáculo fosse censurado pela censura da polícia federal ali de Jucutuquara, não tinha governador que liberasse. Ninguém ligava para Brasília, nada disso. Coincidentemente, o censor mais ferrenho que tinha aqui era capixaba, ele tinha feito carreira lá fora, mas a partir do momento que a polícia federal veio para cá, ele veio e ficou aqui. Ele fazia essa parte de censura. Aí tinha que fazer isso, protocolava, entregava três cópias, levava para Brasília, voltava, tinha essa apresentação prévia para liberar. Às vezes, a peça era muito chata, ou infantil, ou propositalmente a gente fazia bem devagar para

encher o saco e ele: “tá bom, tá bom, vamos parar por aqui...”. Isso aconteceu várias vezes. Mas, os shows de música, o show do projeto Pixinguinha que era Moreira da Silva e Macalé. Houve um episódio no Carlos Gomes e Macalé conta isso constantemente, em que ele foi chamado na polícia. Teve algum comentário da censura e a polícia mandou levar ele. O show que ia começar 18:30h, começou bem mais tarde porque atrasou também, porque ele fazia no show uma coisa... E na hora de apresentar o show ele assoviou o hino nacional.

E você se lembra da polícia ter invadido algum espetáculo daqui?

Não, daqui não. Mas, cortou muita coisa. Não eram cortes vitais, mas eram cortes substanciais. Determinada palavra não podia, se tivesse uma cena um pouquinho mais aquecida, eroticamente falando, tinha que suprimir.

E aí com as mostras da UFES e a Casa da Cultura você falou que os artistas já começaram a se mobilizar mais...

É, aí já era uma coisa mais nacional. A Casa da Cultura já era uma coisa que as pessoas tentavam se aglomerar, além do teatro. Porque o teatro já tinha essa facilidade de convencer o sujeito. Mas o poder de mídia que o teatro tinha, ele vai se expandir aqui, especificamente, na Casa da Cultura. Isso na década de 1980. Ela foi invadida da UFES. Conversa vai, conversa vem, a UFES era muito boazinha, mas era território federal. O Penina fez “vista grossa”, na verdade. O Restaurante Universitário era ali, estava vazio, e o pessoal foi ocupando. Colocaram os guardas para correr, que tinha guarda que ficava à noite, esses seguranças da UFES.

E o momento que você ficou na FECATA?

Eu fiquei dois anos na FECATA, fui presidente, o Antário era o meu vice, não sei exatamente a data. A gente tinha um canal direto com o SNT para negociar, aumentar as verbas: “ah, não posso aumentar”, então a gente argumentava: “em vez de dar cinco peças, dá dez peças

para Espírito Santo, nós somos pobres, fudidos, precisamos fazer mais teatro”, sempre tinha essa política. Ia eu e o Antário para o Rio com frequência.

E a FECATA recebia verba de alguma forma?

Nada! De nada. Era tudo voluntaríssimo e esses espetáculos todos ganhavam dinheiro para sobreviver. E funcionava assim, quem oferecia oficina era a Federação, e não o estado. Essas oficinas que vinha de fora eram todas administradas pela Federação. As federações eram fortíssimas, elas administravam o dinheiro que vinha do SNT. Tinham que prestar conta. Os professores vinham já com as suas diárias de hotel e alimentação, mas a gente que arregimentava, arranjava as pessoas, mesmo que em colaboração com o DEC. E os sindicatos não, porque eram mais visados pelo poder militar, e a federação era uma coisa de *teatro amador*. “ah, eles fazem teatrinho”, esse era o discurso do SNT para dar uma força para a gente. Mas, os congressos pegavam fogo. A disputa da Confenata era de partidos: PCB com PT, com PC do B, o MR 8, essas tendências todas estavam dentro do movimento camufladas. E as brigas não eram só para eleger um presidente, era para eleger uma tendência. E aí a gente tinha que estar inteirado do que estava acontecendo para poder votar e não fazer besteira. Mas, eram bem concorridos os congressos.

Os festivais de teatro amador eram organizados pela FECATA?

Pela FECATA. Tinha apoio da Fundação, mas no sentido de dar cartaz, programa, ceder o espaço do Carlos Gomes.

Os festivais movimentavam o cenário local?

Sim, muita coisa. Benilson era um craque para fazer divulgação. Na época tinha aquele negócio de ficha de telefone ele comprava um saco de ficha e ligava para todo mundo convidando as pessoas. Com? O *Reich* nós estreamos no festival. O segundo eu acho. Tinha o Toninho Neves, o Tião Xoxô vinha de Montanha com a sua caravana, sempre estava em

todos os festivais. Tinha o GPP, o grupo do Bianchi, de onde vieram Geisa, Inácia, Benilson, acho que era *Expressão* o nome. O grupo do Barnabé que era um *punk*.

Como os artistas perceberam a criação da FUNARTE?

A FUNARTE, quando começou, era só artes plásticas. Depois da ditadura é que ela englobou o SNT.

Você chegou a se candidatar para a CONFENATA?

Um episódio gozado é o de Aracaju. Num congresso de Aracaju, eu fui secretário de mesa. Na época não tinha computador, então era tudo na caneta. Então acabava o bate-boca do congresso lá pelas duas, três da manhã, ainda tinha que ficar passando aquilo a limpo, porque no dia seguinte tinha mais. Foram formadas três chapas. Eu era presidente da Federação. Nas três chapas eu era secretário. Aí os companheiros daqui que foram comigo (nós fomos em oito), fizeram um levante para me tirar das chapas porque a gente ia ter eleição aqui logo depois. Falei, tudo bem, Paulo de Paula foi eleito e não foi em nenhuma reunião da Confenata, até hoje. É porque a vaga não era minha, a vaga era do Espírito Santo. Enfim, eu não vou bater boca por causa disso, mas Rominho quase me comeu vivo, a... É porque eles eram do outro time, eles elegeram Eleazar para me substituir. O Congresso acontecia todo ano e de dois em dois anos tinha a eleição da diretoria.

E a Confenata não bancava as passagens dos presidentes das federações estaduais?

Bancava de ônibus. Eu comprei a minha para Aracajú, naquela época, parcelada, uma fortuna. Mas eu decididamente não iria de ônibus até Aracaju. E os demais daqui foram, mas cada um recebeu sua passagem. Lá tiveram oficinas muito boas. Tinha as plenárias à noite, mas durante o dia tinha oficinas. Eram nove delegados por estado, então você tinha um mundão de gente, muita conversa, muita cachaça, muita... Enfim, bate-boca, brigas de quase sair na porrada nas plenárias, mas era muito produtivo. O SNT patrocinava as oficinas, que

custavam verdadeiras fortunas, mas na verdade o dinheiro era para fazer o Congresso, então estava tudo acobertado pelo SNT.

Qual o montante de verba que a FECATA recebia do SNT?

Não tinha verba específica.

Mas eram vários projetos, por exemplo, para as oficinas?

A gente não recebia dinheiro para as oficinas. O que a gente fazia era, por exemplo, fazia as inscrições, arrumava lugar, acompanhava o oficineiro, mas quem pagava tudo era lá no SNT, nós não tínhamos acesso à verba federal não. Essas passagens para participar de festivais eram aqui no estado, com a consciência pesada eles davam. Naquela época, a gente viajava para festival de ônibus. Os grupos pediam e a FECATA pressionava. Quando nós fomos para Rio Preto, tinham três grupos que se inscreveram, só passou a peça do Amylton que eu dirigi. Então, convidei uma pessoa dos outros dois grupos para ir acompanhando. Tinha um ônibus inteiro. Fomos para Ponta Grossa, Rio Preto, eles alugavam o ônibus e deixavam com a gente. A hospedagem era por conta do festival. Nessa hora de viajar é que o dinheiro que o grupo tinha acumulado era dividido para despesas de viagem.

Você lembra quanto que vocês pagavam de aluguel na sede de vocês? Era caro?

Não, era muito simbólico. Vamos dizer que se fosse hoje era uns trezentos reais. Isso saía das bilheterias.

E todos tinham outros trabalhos?

Todos, uns 90%. No GPP já era mais exclusivo do grupo. Eles fizeram uma turnê de dois meses pelo nordeste.

Você lembra da inauguração do Teatro Estúdio?

Não.

Você o frequentou?

Eu fui administrador dele. Em 1977, eu acho. Eu era funcionário da Fundação e aí quando acabou o governo de Elcio Álvares, eu acabei indo para o Teatro Estúdio. Depois eu fiquei um tempo na Rádio Espírito Santo. Quando Marien Calixte assumiu a Fundação ele falou: “quem é de teatro vai para teatro, quem é da rádio fica na rádio”. Assim, eu voltei para lá, mas, o Teatro Estúdio deu um caldo muito grande. As oficinas eram todas lá. Você tinha o Teatro Estúdio grupo, e o espaço físico. Os dois começaram juntos, mas depois se separaram.

56

Eu li que a ideia era fazer uma escola?

A ideia era dar continuidade ao trabalho do Gilson, mas não podia usar essa frase porque eram tendências diferentes. Gilson estudou nos Estados Unidos e o Toninho na Rússia [risos]. A Guerra Fria começa por aí! Então, tudo o que Gilson fazia era horrível e tudo o que Toninho fazia era diferente para a gente porque Gilson tinha uma metodologia mais acadêmica e Toninho já era mais anárquico. Quando Toninho saiu de lá o espaço virou uma caixa de teatro.

Vocês chegaram a trabalhar juntos?

Não, na época que ele estava lá eu estava na Rádio. Depois ele saiu, eu fui.

Depois acabaram com o grupo?

O grupo foi acabando por si mesmo. Igual ao grupo da Fundação Cultural. No final, só tinha Toninho, Roberval, Zé Augusto, ele sempre foi fiel a Toninho.

Você lembra do Circo da Cultura?

Teve um primeiro, muito capenginha, depois no período de Glecy ele tomou força. O circo fazia essa itinerância, ia para uma cidade, ficavam lá uns quinze dias, depois com mais quinze dias mudava para outra cidade, numa semana desmontava e noutra montava. Tinha uma programação variada, até orquestra participava.

Você lembra da discussão que ocorreu para transformar o Mercado da Capixaba em Teatro de Arena?

Ih... A FECATA saiu na frente igual uma louca para fazer isso. Foi um bate-boca e nunca foi pra frente. Marinho fez um espetáculo lá chamado *Esperando Godot*. Ele veio da França, era capixaba, e aí veio de lá cheio de ideias e não fazia teatro aqui, não sei se fez lá, ele chegou cheio de ideias e montou o espetáculo. Uma badalação enorme na mídia, um espetáculo de médio para cima, ali no Mercado da Capixaba, que na época estava abandonado. Aí ele montou a lona do circo ali dentro. Quando o espetáculo encerrou a temporada, a FECATA achou por bem entrar na briga porque já que a Lona estava montada, transformar aquilo num espaço da FECATA, seria o teatro da FECATA. Na época que eu era presidente. Deu uma confusão, porque o espaço era da prefeitura e ela trocou com o estado. Os poderes estabelecidos, municipal e estadual, não foram muito simpáticos. Alegavam que teria barulho, que os prédios iam reclamar. Nós chegamos a fazer algumas reuniões lá dentro. Nessa época a gente ficava muito doido, atrás de espaços que pudessem funcionar de forma multimídia, para funcionar várias coisas porque essa era a tendência do momento.

E como é que era para os grupos locais usarem o Carlos Gomes?

Sempre foi muito complicado.

Quando você acha que começou uma abertura?

Com o DEC. Obviamente com o Maurício, não tenho nem dúvida. E eu estava na gestão com o Maurício.

Você foi diretor do Carlos Gomes?

Muitos anos. No período de Gleycy todinho, já com o DEC.

Tinha um percentual para peças locais? Qual era o critério?

Não. A ideia principal era conciliar as áreas, algo de teatro, de dança, música, e aí o negócio pegava fogo no final de ano porque todas as academias de dança queriam dançar lá. E a gente sempre tentando artifícios para que elas não dançassem mais. Era até uma questão de segurança, você tem cento e cinquenta crianças dançando, você tem pelo menos cento e cinquenta pais na plateia. E ainda ultrapassava a lotação do teatro. Todos aqueles pais em pé, uma loucura!

58

Continuaram vindo espetáculos de fora no mesmo ritmo?

Diminuiu muito o número de espetáculos visitantes porque as produções deixaram de obter patrocínio como conseguiam, por exemplo, da VASP e da VARING, com quem conseguiam passagem de graça para o Brasil todo.

E a fundação deixou de apoiar os espetáculos visitantes?

Quando virou DEC já não tinha mais isso. Na gestão Orlando Bonfim ele dava um ônibus para a gente viajar para festival com o nosso espetáculo, mas não essa guarita para as produções de fora não. O Carlos Gomes deveria ser um espaço prêmio, você tem um bom espetáculo e merece apresentar lá. Hoje qualquer um se apresenta no Carlos Gomes. Os espetáculos daqui não estreavam no Carlos Gomes, era uma maneira de você ver o espetáculo antes de ir para lá. Ele possui um custo diário muito grande. Ninguém faz ideia do que é manter aquela luz toda ligada, o ar condicionado, enfim...

O Carlos Gomes se pagava nessa época da Fundação?

Nunca se pagou! Quando eu vim trabalhar na administração, o responsável pela tesouraria fez um estudo, isso deve ser lá por 1974, 1976, por aí, desde aquela época já não pagava. Se você tiver a casa lotada, com Fernanda Montenegro, ingresso a cem reais, não paga! Um teatro para se pagar, ele tem que ter mais ou menos mil lugares. Agora você imagina que eram quinhentos e dez lugares, agora já está com trezentos e oitenta.

Você acha que isso, de alguma forma, contribuiu para gerar uma crise econômica na Fundação?

Não, absolutamente. Quando a gente era Fundação Cultural, a Rádio Espírito Santo estava vinculada a Fundação, por isso eu fui trabalhar lá por três anos. A Rádio tinha uma renda de comerciais. Nós recebíamos na Fundação Cultural, todo dia 21 de cada mês. Usava-se a verba do caixa da Rádio para pagar a folha de pagamento. Quando o estado repassava a folha de pagamento, depositava na conta da Rádio.

E houve algum momento de crise, nesse tempo todo que você está trabalhando?

Não, houve momentos que o governo teve pouco dinheiro.

E você já ficou sem receber salário...

Sim, no governo Eurico Rezende a gente ficou cinco meses sem receber salário. Eu me lembro de que na época dele eu só ia trabalhar porque eu trabalhava no Carlos Gomes e morava no Centro. Eu não tinha dinheiro para passagem. E fiz uma conta enorme no restaurante porque não tinha como comprar comida, cozinhar, não tinha dinheiro.

E como é que foi o fim da Fundação, como as pessoas interpretaram isso?

Houve um movimento administrativo dentro do estado para uma isonomia salarial. Isso incluía as fundações, que eram várias, fundação do menor, fundação cultural,... Os funcionários das fundações ganhavam relativamente mais do que os efetivos. O governo de

Eurico foi muito rigoroso. Eu morava de aluguel, já imaginou? Nós tivemos o cuidado, no tempo ainda das fundações, de trocar a nomenclatura das funções para que quando a gente fosse para o estado não ficasse sujeito a uma equiparação salarial com eles.

E houve uma redução salarial?

Não, porque, por exemplo, eu sou diretor artístico, o único no estado! Então desde que a Fundação virou DEC eles não tem como me enquadrar como gerente administrativo por que minha função não é essa. Então todo mundo que trabalhava na área técnica virou técnico cultural, em vez de oficial administrativo. Então mudamos as nomenclaturas, refizemos o quadro e oficialmente ficou assim. Aí o que o governador fazia, ele aumentava o salário dos funcionários do estado, mas não aumentava do DEC, para tentar equilibrar.

60

O DEC tinha menos dinheiro para trabalhar do que a Fundação, então?

Sempre teve muito pouco, todos os dois. O que mudou foi a qualidade administrativa em termos de governo. Mudou o modelo. O modelo DEC era mais proveitoso para o governo do que o modelo FUNDAÇÃO. A Fundação tinha mais autonomia. Então o DEC está englobado no sistema de governo de todas as secretarias. Então, é todo o processo de concessão de verbas, de licitações. A gente ia pedir passagem para a Fundação para o festival de Ponta Grossa, por exemplo, o diretor alugava um ônibus. O diretor do DEC não pode.

Você se lembra da gerência do Renato Pacheco na frente da Fundação?

Muito devagar. Renato foi um diretor daqueles assim, por merecimento porque é um intelectual, mas sem muita experiência administrativa, embora ele tenha trabalhado em órgãos do governo federal.

Mas, tinha uma crise econômica instalada na Fundação nessa época?

Permanente. Sempre teve pouco dinheiro. Para você ter uma ideia, publicar um livro na época era uma Guerra de Canudos, complicadíssimo. Não se tinha dinheiro. Quando o DEC vira secretaria, implica receber uma fatia do orçamento. Antes não, nós éramos ligados a SEDU. E a SEDU dava o que sobrava para a gente. “ah, mas a escola está caindo!”; então tira do piano, não compra piano. Com o DEC teve essa papelada toda de edital. Na Fundação você apresentava a identidade e, pronto, acabou. As coisas eram muito mais práticas, a prestação de contas... À medida que vai saindo de Fundação, para DEC e Secretaria, a burocracia vai aumentando cada vez mais. Você fazia uma diária era um recibo. Você recebia um cheque nominal para ir ao interior e ficar lá trabalhando por dois dias, por exemplo. Mas... Eu acho que agora as coisas estão muito mais fáceis. E por incrível que pareça a gente tinha na década de 1970, 1980 um teatro de boa qualidade, principalmente de textos e montagens, nós tínhamos pouquíssimos teatros, um ou dois, e nós tínhamos muito teatro infantil. Hoje a gente quase não tem infantil, tem um monte de casa de teatro vazia, não temos uma produção de quantidade nem de qualidade suficiente para suprir essas casas. O teatro de Itaguaçu que foi inaugurado recentemente, maravilhoso, hoje está fechado porque ninguém vai lá. Se fosse em outro tempo... Em Domingos Martins que não tinha teatro, a gente apresentava em escola; Conceição da Barra, em clube; Barra de São Francisco, num clube também; o salão paroquial de Alfredo Chaves; o jardim de infância de Guaçuí...

E vocês iam com algum apoio?

Nada, com a cara e a coragem. E quando inaugurou o Teatro de Castelo que nós fomos fazer uma peça lá, eu, Léo, Dudu, Robinho e Marcel, e a gente não tinha nem dinheiro para voltar, só deu seis pessoas! Por sorte, o carro do DEC que estava emprestado para a gente tinha gasolina. Mas, nós comemos, dormimos no teatro porque a estrada era muito perigosa. Nesses locais não tinha requinte de iluminação nenhuma. Em Mantena, a gente apresentando num cinema, as lâmpadas explodindo assim [faz gesto com a mão] na ribalta. Só tinha luz de ribalta. Então vamos botar né? Tiramos os bocais e botamos. Explodia durante o espetáculo. O *III Reich*, em Mantena!

E a companhia dramática capixaba?

Eu trabalhei nela, fui diretor do primeiro espetáculo.

Era a tentativa de retomar o grupo da fundação?

Não, foi a tentativa de criar um grupo estatal. Nós brigávamos na época, já tinha a APATEDES que era o pré-sindicato. Se tiver uma orquestra, se tem um coral, e no municipal do Rio e de São Paulo tem um corpo de baile e um grupo de ópera, porque não pode ter um de teatro? Então houve tentativas no Rio, no Serviço Nacional de Teatro, de ter uma Companhia Nacional que também não foi à frente, mas montaram com direção de José Renato um espetáculo.

E qual seria a diferença de um grupo estatal e o grupo da fundação que existiu?

O grupo estatal teria um cachê mensal, não seria por apresentação.

O ator seria um funcionário público?

Eles não tiveram coragem de contratar, então se pagava um cachê por mês equivalente ao que seria um salário. Fazia um RPA, um recibo de autônomo, aí tinha eu, Maurício e Zé Augusto que éramos funcionários, éramos dispensados do trabalho para ficar só com a companhia. Mas aí não teve prestígio político, o espetáculo foi muito bem, um texto de Alvarito, texto local, rodou pra caramba aí no interior, foi a vários lugares,...

Durou quanto tempo?

Menos de um ano, mas foi bem badalado. E aí essa situação de RPA foi gerando um certo desconforto. Até que os atores resolveram não fazer mais. A partir disso, a secretaria dissolveu o grupo. Eles poderiam ter falado: “você não quer mais? Então, nós vamos procurar outros atores”. Mas, não teve força política.

Mas, chegou a existir legalmente a companhia dramática?

Não, só no nome. Não teve nenhum documento, nenhuma lei de criação, nada.

E a criação do Ministério da Cultura, como que os artistas interpretaram?

Para a gente na época era a grande saída. Principalmente porque desvinculava da educação. Quando eles decidiram fazer o ministério foi muito rápido, não deu muita discussão. Agora, era um trabalho que Rio e São Paulo já brigavam mais, porque eles sabiam que o ministério iria para Brasília. Tanto que a FUNARTE está até hoje no Rio.

Você lembra alguma coisa do Circuito Didático do DEC?

O circuito didático era uma ideia de levar oficinas para o interior. Eu, por exemplo, fiz história do teatro. Então eu fazia aqui, fazia ali, ia circulando.

Isso ajudou a fomentar grupos nesses lugares?

Sim, o de Guaçuí é um deles. O de Montanha foi reforçado porque começou muito empírico. E o de São Mateus, que depois veio a se dissolver. Então, assim, eu ia uma semana para São Mateus, dali a uma semana eu ia para Montanha e Tadeu vinha para São Mateus. Era uma continuidade. Por exemplo, Guaçuí tinha feito uma montagem maravilhosa e horrorosa, capenga, de a *Megeira Domada*. Era uma versão da *Megeira Domada*, extremamente circense. Só tinha o Carlos Ola e o João Batista que eram dessa turma inicial. E aí com a passagem do Circuito, o grupo começou a ficar meio baratinado. Aí já foi um diretor para dirigir a segunda montagem deles que foi *A Viagem Sideral*, um espetáculo infantil. E aí o grupo é isso que está aí até hoje, só vai crescendo. Mas essas informações básicas, a gente não tinha mesmo. Quer dizer, a gente que estava aqui em Vitória, foi pescando essas informações, aprendendo na marra, e era o que a gente passava para o interior. Tinha o apoio da FECATA também, funcionava como um canal de parceria, mas, por exemplo, o grupo de Montanha era Xoxô e seus pupilos. Eles nunca haviam escutado falar que era

possível fazer um estudo para figurinos. Eles apenas se vestiam para fazer a peça. Se era rei, era coroa de papel laminado, uma capa vermelha, enfim... E aí a partir do Circuito as coisas foram se afinando. Porque eram mais sintéticas, mais econômicas, inclusive nesse circuito, uma das oficinas, era como organizar legalmente o grupo. Dava noções de cartório, ia ao cartório com o pessoal da cidade para ver como é que faz, passava cópia de estatuto, então era também um projeto de organização política.

E o circuito da cultura?

O espaço físico dele era o *Circo da Cultura*. Era um espaço para a apresentação dos espetáculos locais. Os cachês eram pagos pelo DEC. Era um jogo duplo. O circo só se instalava em cidades que não tivessem teatro, era a preferência. Mas... Politicagem entra no meio. Então, às vezes, o prefeito era amigo do governador, enfim, foi uma badalação enorme o *Circo da Cultura*, sucesso absoluto. Então tinha a equipe que montava o circo e tinha a gerência de produção, que era o Rômulo Mussiello que fazia. Existiam espetáculos de dança que eram aqui de Vitória, de música. Algumas coisas eram daqui de Vitória e na medida do possível se aproveitava dos grupos locais e dos municípios vizinhos. Então, por exemplo, está em João Neiva, vem de Colatina um grupo de música caipira, ou vem uma banda de rock de Santa Tereza. E passava filmes, tinha debate sobre filmes, oficinas de artes plásticas, oficinas de dança, de teatro, durante a permanência do circo lá.

O Circo ganhou força então no DEC?

Na verdade ele começou na Fundação com o Afonso Abreu, mas ganhou uma dinâmica diferente no DEC na gestão do Maurício com o Max Mauro. Antes dele, foi a Gleycy Coutinho. Nós trabalhamos para ela ser a nossa diretora do DEC. O sindicato, o PC do B estava por trás também. Outro grupo que surgiu com o *Circuito Didático* e que acabou extinto foi o de Castelo, *Grupo Raios*, que era uma cidade que, inexplicavelmente, tinha bons atores. Você conhece a Silvia? Ela é delegada de Venda Nova, ela é uma atriz maravilhosa; o Saulo também é desse grupo original. Fiz uns dois espetáculos lá em Castelo. Tinha o Marquinhos, que hoje está num grupo de dança, ele morava num distrito e ia ensaiar no final de semana à

cavalo. Durante a semana, o grupo tinha uma menina que estudava em Cachoeiro, eles esperavam na praça ela chegar de Cachoeiro à noite e ia ensaiar a partir das 23:00h até duas da manhã. Aí esse menino saía esse horário do ensaio e voltava para casa à cavalo. Era outra realidade.

Para fechar, quais foram os trabalhos que você mais gostou de fazer em teatro? Que mais te marcaram?

Eu tenho uns filhos que eu gosto mais do que outros, como todo pai, toda mãe. Eu acho que a minha filha mais bonita ainda é a *Bernarda Alba*. Uma adaptação que nós fizemos em 1983, eu acho. A *Casa de Bernarda Alba* que nós tínhamos um projeto de montagem no *Grupo Terra*, aí o Maurício já estava, Zé Augusto,... Nós tínhamos um projeto de fazer uma trilogia de Lorca. Olha que audácia! Era a trilogia da mulher. *Yerma*, que não consegue ter filhos, a *Bodas de Sangue*, que é apaixonada e foge com o ex-noivo na véspera do casamento e *Bernarda Alba* que preserva as virgens. E aí a gente já tinha um repertório de mulheres no elenco que teve que ser acrescido para fazer a *Bernarda Alba*. No meio do caminho, a atriz principal decidiu não fazer mais. Então falei: “- tudo bem então nós vamos assumir os atores”. E aí nos entramos: Ary e Valdir que faziam a luz, Robinho que ia operar o som, eu que dirigi, Zé Augusto... A equipe toda foi virar ator. Uma peça que só tem mulheres feita por atores. Foi lá no Scav. Foi uma peça que ficou muito bonita Isso deu uma ligação para o grupo muito boa, embora tenha sido talvez uma das últimas coisas que nós fizemos em grupo. A Scav era um teatro abandonado, e aí nós tivemos que limpar aquele espaço todo. Nós transformamos o espaço numa arena. Aí, o que aconteceu, nós pegamos a arquibancada do Circo, já decadente, depositada no Carmélia, e com o apoio do DEC na época nós montamos as cadeiras. Não tinha cenário, a não ser umas cadeiras. E nós aproveitamos todos os espaços do teatro para cena, então os atores andavam por vários lugares, por trás das arquibancadas, usamos músicas do próprio Lorca, gravadas. Eu acho que foi a peça que eu mais me realizei, o espetáculo era muito total. Nós conseguimos o figurino com farrapos que a gente conseguia nas lojas e depois tingimos. Estava chovendo na

época da estreia e aí estreamos com as roupas um pouco molhadas. O público compareceu bastante, não total.

Deu para tirar uma grana de bilheteria?

Não. No dia em que a *Gazeta* foi lá fotografar tinham seis pessoas na plateia assistindo na arquibancada [risos] e dez no elenco. Mas o detalhe é que todo mundo que viu o espetáculo até hoje comenta, lembram-se de cenas, da atuação dos atores. Eu gosto de outras coisas também. O *Terror e Miséria* do Brecht eu gosto muito, o Grupo Terra tinha essa característica de todo mundo fazer tudo no espetáculo. Mesmo que eu dirigisse, todo mundo metia a mão mesmo. Esses espetáculos maiores do Grupo Terra: o *Reich*, *Mamãe desce ao Inferno*, *Bernarda Alba*, são três bons momentos do grupo, eles tinham esse patrocínio do SNT. Se não fosse isso eles não sobreviviam. Então, nosso dinheiro de *Bernarda Alba*, nós não compramos roupa nenhuma, nós compramos é madeira para fazer o acesso ao segundo andar, compramos tinta porque o teatro estava todo porcamente rebocado, e aí pintamos o teatro todo de branco e todos os atores vestidos de preto, umas bandeirolas, tinha incenso durante a peça, era um clima muito bom. Eu gosto muito da *Feira* que eu fiz com o grupo Vira-Lata, em que eu me diverti muito e gostei muito de fazer também o *Auto de São Pedro*, que foi uma montagem muito animada. Eu me emocionava muito assistindo *São Pedro*.

A última pergunta agora. Por que o teatro?

Não sei, eu acho que o teatro permite a gente corrigir o mundo das coisas que estão erradas. Então, se eu não posso corrigir um canalha desse do Cachoeira, então eu faço uma peça e corrijo ele na peça. O teatro reconstrói o mundo, a cada espetáculo que você faz, e aí você pode escolher o que você quer reconstruir. Você está dando ao mundo a oportunidade de existir sobre o seu controle e tem uma cambada assistindo e que vai concordar com você. Eu acho que esse é o grande segredo. E também o crescimento que a gente tem com a convivência com os atores, você conhecer as pessoas, a discussão sobre o tema que está

sendo tratado, as peças sempre são muito enriquecedoras, mesmo que seja *Chapeuzinho Vermelho*.