

Entrevista com Luiz Tadeu Teixeira

Realizada no dia 22-05-2012, na TVE – Vitória, ES

Vamos começar falando sobre sua infância, seu primeiro contato com o teatro...

Eu nasci em Castelo, em 1951, fui para Vila Velha em 1955, por aí, e foi quando eu comecei a ter um primeiro contato. Inicialmente com o circo, que passava lá na cidade, eu brincava no quintal da minha casa tentando fazer igual ao que eu via no circo: fazia malabarismo, andava em arame, botava pó de serra no chão e fazia uma arena, brincava com a molecada da rua e organizava uma farra lá.

Os seus pais possuíam alguma relação com a arte?

Não, não possuíam. Aí no Marista, no colégio onde eu estudava, no primário, eu tive uma participação num espetáculo teatral, fazia um moleque que entrava... Foi o primeiro contato com plateia.

Era um trabalho da escola?

Era. Eu também me dividia muito com cinema, brincava com ele também. Eu tinha uma maquininha de passar filme de papel vegetal, desenhado, passava na parede, então aquilo também era uma coisa que fazia parte do meu universo infantil. E aí foi crescendo o interesse. Passei a frequentar o cinema muito cedo...

E você não possuía nenhuma referência de parente que era ligado ao meio artístico?

Essa maquininha de projetar eu ganhei de um primo meu. Ela já estava escangalhada. Logo depois, eu ganhei uma nova, devia ter uns sete, oito anos. Com uns dez, doze anos de idade, comecei a trabalhar num serviço de autofalante como locutor. Fiquei lá até uns quatorze. Eu sempre tive alguma atividade ligada à área de arte e comunicação, sempre me interessava. No cinema eu passei a escrever os cartazes. Os filmes vinham com os cartazes em inglês e tinha que botar o nome do filme em português. Um dia, eu vi o cara do cinema rabiscando lá, mal, não dava nem para ler, então eu pedi para escrever e fiquei escrevendo.

Você falava inglês?

Não, vinha o nome do filme e o cara tinha que escrever. Como ele não escrevia direito, então passei a fazer isso. Fazia toda a parte de informação do cinema. Com isso, eu tinha acesso direto aos filmes. Entrava naqueles que eram para maiores de 18 anos, tinha total abertura.

Os filmes eram exibidos onde?

No *Cine Continental*, em Vila Velha, e no *Cine Don Marcos*, depois. Com 16 anos eu descobri o jornalismo, comecei a fazer crítica de cinema num jornal do Marista e, logo no mesmo ano entrei no *Diário*, um jornal que existia aqui em Vitória e que era concorrente da *Gazeta* na época, também para fazer crítica de cinema. Eu fiquei pouco tempo lá. Depois, fui para a *Gazeta*, onde editava o *Caderno 2*. Com 16 anos eu era editor do *Caderno 2* da *Gazeta*! Aí me enturmei com o pessoal da área cultural de Vitória, fiquei amigo do pessoal que fazia teatro, cinema... Eu fiz meu primeiro curta antes de montar a primeira peça, em 69. Esse curta concorreu ao *Festival JB* que, na época, era o único festival nacional de cinema amador. Eu tinha 17, 18 anos.

Então o cinema veio antes do teatro?

Em termo de eu realizar alguma coisa minha, sim. No ano seguinte eu participei, como ator, de um espetáculo musical que foi feito em Vitória com vários artistas chamado *Ensaio Geral*. Foi um espetáculo que foi proibido, foi um momento forte...

Foi em 1970?

Em 1970. Aliás, eu tenho até a data exata que o espetáculo foi realizado: 23 de maio de 1970. Foi apresentado na Escola Técnica. Era um texto escrito por Milson Henriques e que ia ser apresentado junto com várias músicas de protesto importantes da época, de Capinan, Gil, Caetano... Só que a censura proibiu o texto.

No dia da apresentação?

Não, uma semana antes. Veio a resposta de Brasília dizendo que o texto estava proibido. Então a gente pensou: “vamos fazer expressão corporal com música”.

Eles proibiram o texto todo?

Proibiram. Aí eles falaram: “tudo bem, a gente assiste o ensaio geral e se não tiver nada contra a gente deixa”. Naquela época todo espetáculo tinha que ter ensaio geral para a censura. Não podia ser apresentado sem ensaio geral, eles não autorizavam. Aí nós fizemos o ensaio geral para a censura e eles não liberaram porque tinha umas partes de protesto...

Já sem o texto...

Sem o texto. Mas as músicas e a forma como a gente fazia... Eu, Milson Henriques e Amylton de Almeida éramos os atores. Aí não deixaram. O que a gente fez, falamos: “pô, a gente está com a produção toda pronta, ingresso vendido... Vamos fazer pelo menos um dia no peito e na raça contra os caras e a gente destrói tudo, derruba tudo... Preso não vai. O que pode acontecer é eles processarem alguém, o produtor...”. Se você fizesse um espetáculo

proibido, você pagava uma multa de um salário mínimo. Você só ia preso na terceira vez [risos]! A gente falou: “vamos pagar essa porra aí e vamos fazer!”. Aí fizemos!

E como é que foi a apresentação?

Foi um caos total!

E tinha policial?

Tinha. A gente tinha um cenário de papelão que destruimos como se fosse o muro do *Pink Floyd!* Nem existia ainda o muro do *Pink Floyd!* Tinha uma música que era *Cérebro Eletrônico*, aí a gente ia e derrubava tudo!

Estava cheio?

Cheio! Tinha um monte de saco de trigo, aí era guerra de saco de trigo! A plateia ficava no meio do trigo...

E o policial não subiu para parar o espetáculo não?

Não subiu não, mas depois o Alerte foi na polícia federal, o Zé Renato, teve várias pessoas...

Você não chegou a depor?

Eu não fui não, mas teve um cara que chegou lá com a bandeira americana e foi chamado para ir na polícia federal...

No espetáculo?

No espetáculo. Tinha uma homenagem ao filme *Easy Rider* em que um cara tocava a música *The Puscher*. Nisso o cara fazia uma cruz lá em cima... Deu um monte de problemas, os policiais queriam explicação para tudo. Nós fizemos depois, eu, Milson Henriques e Paulo

Torre, com produção do Alaerte, que também tinha produzido esse outro espetáculo, uma peça chamada *Mordaça*, que foi apresentada num teatro que a gente montou ali no *Edifício Aldebaran*, em frente ao Mercado da Capixaba, e que também foi um grande sucesso na época. Ficou um mês em cartaz, fazendo todo dia, só segunda-feira que não tinha apresentação. Era um espetáculo *Beat*, que tinha o poema *Uivo* do *Allen Ginsberg* na abertura e um texto do *Edward Albee*, era *The Zoo History*. Virou um tremendo sucesso, ia para coluna social...

E havia um teatro nesse prédio ou foi um espaço adaptado?

Ali era a sede da Associação Espírito-Santense de Imprensa, tinha um auditório com o pé direito alto, ótimo, e a gente fez lá, aproveitando aquele espaço. Conseguimos um recurso, eu fui ao Rio, comprei refletores lá, porque em Vitória não tinha...

Isso em 1970 já?

Em agosto de 1970. O Carlos Gomes estava fechado desde 1968 porque estava sendo reconstruído. Ele foi totalmente reformulado. Ficou fechado uns dez anos, mais ou menos.

Ele era usado como cinema, não é isso?

Ele começou como teatro, depois passou a ser cinema, aí tinha alguma coisa de teatro de vez em quando na Semana Santa, a *Vida de Cristo*, umas coisas assim, com o *Grupo Teatro Escola de Vitória* do Flodoaldo Viana, que era o único que conseguia desmontar as coisas lá do cinema para usar o teatro. No carnaval tinha um baile que a prefeitura realizava lá e pronto. Ele estava em obras já há uns quatro anos e não terminava.

Eu li que parece que o Paulo Autran esteve aqui e estava cheio de mendigos lá...

É, essa história eu conheço bem. Paulo Autran foi meu padrinho de casamento. O que aconteceu: o Paulo veio aqui para apresentar *Liberdade, Liberdade* e quando chegou não

tinha teatro. Ele ficou sabendo que tinha um teatro fechado que estava caindo aos pedaços, que estava em ruínas, aí ele foi lá ver e ficou indignado e disse que ia fazer o espetáculo lá. Ele deu uma grana para um monte de morador de rua que estava por ali em volta da praça *Costa Pereira* para limpar, lavar o teatro. Porque eles dormiam lá, os moradores de rua.

Mas a porta ficava aberta?

Ficava aberta! Você sabe o prédio da antiga Assembleia Legislativa, no Centro, o *Palácio Domingos Martins*? Era igual aquilo ali, só que não tinha tapume na frente para proteger. Era tudo aberto. As pessoas entravam lá e faziam de tudo lá dentro. Então eles lavaram aquilo lá, ele pegou umas cadeiras de uma escola que tinha ali perto, o *Gomes Cardin*, botou as cadeiras lá, fez o espetáculo e passou um sermão no público, que era um absurdo a cidade deixar um teatro daquele, que era raro uma cidade que tinha um teatro bonito como aquele, que podia ser uma coisa importante para a cidade... Deu um sabão na plateia! Tinha governador lá, tinha um monte de gente... A peça era um grande sucesso na época. Aí foi para a televisão, falou também... Eu sei que o governador Christiano Dias Lopes foi para a televisão e prometeu para o Paulo que dali a três anos o teatro estaria totalmente reconstruído e o Paulo iria voltar para reinaugurá-lo. Em 1970, três anos depois, quando eu fui para São Paulo... Porque com o sucesso desse espetáculo *Mordaça* eu ganhei uma bolsa de estudos da Fundação para estudar teatro. Aí fui para São Paulo. Eu levei uma carta da Fundação Cultural para o Paulo Autran e foi assim que eu o conheci, lembrando que o convite estava de pé, que a reforma do teatro estava para ser concluída e que queríamos contar com a presença dele para a reinauguração do teatro.

Você foi sozinho para São Paulo?

Sozinho. Eu tinha visto no Pasquim uma propaganda de um curso de teatro maravilhoso, com um monte de gente importante, José Celso, Antunes Filho... Eu estava com o maior prestígio por causa desse espetáculo *Mordaça* e a Fundação me deu um apoio na hora. Me deram umas cartas, Marien, Claudio Bueno Rocha, para gente conhecida lá e a Fundação me deu essa carta para eu procurar o Paulo Autran. Só que ele estava com um espetáculo em

cartaz, tinha que esperar ele terminar a temporada para começar um novo espetáculo em Vitória. Aí ele fez isso e só veio em junho, seis meses depois da reinauguração do teatro. Uma peça chamada *Só Porque Você Quer*, do Pirandelo. E eu continuei em São Paulo depois do curso.

O curso era de quanto tempo?

Seis meses. A Fundação pagou o curso, eu pedi para a *Gazeta* me dar uma licença sem vencimentos...Primeiro foi o convencimento porque eu mandava matéria de lá. Entrevistava os artistas lá e mandava o material para a *Gazeta*. Depois eu pedi licença sem vencimentos. Lá, eu fiz teste para uma peça do Antunes Filho e entrei no elenco. Ai fui ficando e pensei: “- Não vou perder uma chance dessa!”. O meu compromisso com a Fundação era o de ir para lá, fazer o curso e voltar para dirigir o grupo de teatro da Fundação. O teatro ia ser reaberto e na época só tinha aquele pessoal que fazia teatro. Todo mundo que fazia teatro você reunia numa Kombi e era só aquele pessoal.

Existia algum grupo de teatro nessa época, na década de 60?

Tinha o Grupo Geração que era do Toninho Neves, no Majestic, só que ele parou em 1967 porque foi para Brasília e depois para Rússia. Aí houve o AI-5, em 1968, as pessoas dispersaram, e o movimento ficou morno. Em 1970 é que começou a reascender a atividade.

Você se lembra do Golpe de 64?

Eu me lembro. Eu sempre acompanhei muito política, desde antes do golpe. Na minha família, eu tinha um tio que era militar. E eu não entendia porque ele não era do lado do marechal Lott, ele era Jânio. Aí quando o Jânio renunciou e tentaram dar o golpe, mas o Brizola não deixou, foi formada a rede pela legalidade, que começou no Rio Grande do Sul e foi se espalhando pelo Brasil inteiro. Então mobilizou a população para dar posse para o João Goulart, aí ficou ele. Porque naquela época, o sujeito votava para presidente e votava para vice. Eram dois votos separados. Você não votava no presidente e automaticamente elegia o

vice. Então o que aconteceu é que tinha um presidente de um partido e um vice de outro que não se davam. Um era PTB e o outro era UDN. E o Jânio, quando renunciou, achou que os militares iam bancá-lo e ele ia ser uma espécie de Perón brasileiro. Só que não houve isso porque quem tinha que assumir era o vice. E ele acabou assumindo. Mas aí em 1964 houve o golpe. E eu me lembro de que estava pegando o ônibus num ponto lá de Vila Velha, em frente à pracinha, estava vindo para Vitória para o cinema no São Luís, aí eu ouço um barulho num alto falante lá, um cara começou a falar em sessão extraordinária dizendo que tropas não sei o quê... e eu pensei: “Pôrra, está acontecendo alguma merda aí!”, mas ninguém tomou conhecimento daquele negócio.

Não houve manifestações no Estado?

Não houve nada. Eu não vi e não tive conhecimento. Eu sei o que houve, por exemplo, *A Gazeta* era do lado do Jango e aí parece que os milicos foram lá e deram uma dura... Então, eu sempre acompanhei, sempre estive ligado na política.

E com relação ao Christiano Dias Lopes, por exemplo, que já foi um governador biônico, houve alguma reação por parte das pessoas?

Não... Porque ninguém tinha peito para reagir. Havia alguma mobilização até 1968 quando houve o AI-5, mas aí era mais em cima dos estudantes. Por causa do acordo *Mec-Usaid*, por exemplo, que era uma coisa que mudou totalmente a forma de funcionamento da universidade, então os estudantes brigavam em cima disso. Aí aconteceu o assassinato do Edson Luís no Rio e aquilo virou uma bola de neve nacional e sacudiu o Brasil inteiro. Então, os militares deram um golpe dentro do golpe que foi o AI-5. Mas, o Christiano foi importante por causa do Carlos Gomes, porque foi ele quem peitou o Carlos Gomes. Em compensação ele colocou um secretário de segurança, o irmão dele, que era acusado de ser o organizador do esquadrão da morte aqui. Acusado, provar é difícil.

E ele foi também o mentor da criação da Fundação, o Christiano?

A Fundação Cultural foi criada para poder viabilizar a reforma do Carlos Gomes porque era difícil reformar o teatro na administração direta. Não tinha agilidade administrativa, precisavam fazer uma burocracia enorme para fazer uma obra daquela. E aí o que aconteceu, o negócio estava se arrastando, o prédio estava com o telhado caindo, entre outras coisas, e aí resolveram criar a Fundação para agilizar o processo. Eles podiam comprar equipamentos e contratar funcionários sem precisar de licitação, por exemplo, era mais fácil de viabilizar tudo o que precisava. E a Fundação funcionou de 1969, 1970, até o Eurico Rezende extinguir em 1980, eu acho.

Você se lembra bem dos presidentes da Fundação?

Lembro. Plínio Marchini, que era jornalista, foi o primeiro. Depois foi Euzi Moraes, durante todo o governo do Arthur Carlos. José Costa, que era jornalista também e ficou pouco tempo, um ano mais ou menos, acho que foi em 1975; aí entrou Beatriz Abaurre e depois foi Marien Calixte, que ficou um ano. Esses três, Zé Costa, Beatriz e Marien, foram na época do Elcio Álvares. Eu entrei na Fundação na época do Marien, em 1978. Ele assumiu no final de 1977 e saiu em março de 1979. Depois veio o Namyr Carlos de Souza que era um jurista, ligado à secretaria de justiça, professor de direito constitucional, isso já na época do Eurico Rezende. O Namyr ficou um ano, mais ou menos, aí entrou o Renato Pacheco. Na gestão dele fizeram uma sacanagem. O cara fez um projeto lindo de emancipação da Fundação para construir um teatrão lá na Reta da Penha, naquele terreno da Rádio Espírito Santo, aí o governador falou: “não, a Fundação está extinta”. Aí ele pediu demissão na hora, no mesmo dia. Com isso, ficou um período morno, tampão, em que a Beatriz voltou. Ela era diretora cultural, o cargo que sucedia na ausência do diretor presidente. O Renato Pacheco e o diretor administrativo, Ormando Moraes, pediram demissão.

Mas ainda era Fundação ou já era o DEC?

Ficou aquela coisa assim: já era DEC, mas não tinha quadro, não tinha estrutura, não tinha nada. Só tinha o nome. Precisava organizar. Aí ficou um tempo assim, uns cinco ou seis

meses com Beatriz e depois foi nomeado Orlando Bonfim. Depois dele, Glecy Coutinho que ficou o governo Max Mauro todo.

Voltando um pouco para a temporada que passou em São Paulo, você ficou quanto tempo lá?

Eu passei dois períodos lá. O primeiro foi esse que eu fiquei seis meses e voltei porque o compromisso que eu tinha era de dirigir um grupo de teatro, só que estava querendo ficar lá. Mas eu tinha esse compromisso e não queria deixar ele aberto. Aí vim para cá em 1971, dirigi um espetáculo com Glecy Coutinho, uma peça americana que era sobre o processo de montagem de uma peça de teatro. A ideia era servir como base para a criação de um grupo da Fundação. E Milson dirigia um grupo de teatro infantil na mesma época. Eram dois grupos. Só que o meu grupo e da Glecy era eu e ela praticamente. E o pessoal do teatro infantil que ficava assistindo os ensaios, para ver como é que era. Nos apresentamos na comemoração de um ano de reinauguração do Teatro, em dezembro de 1971, e eu voltei para São Paulo. Continuei o que estava fazendo lá. Aí já não tinha mais compromisso de voltar. Acabei voltando em 1974.

Você ficou esse tempo todo em São Paulo?

Em São Paulo e no Rio. Eu me profissionalizei e fui trabalhando. Trabalhava com um monte de coisa, dublagem, cinema, teatro, jornalismo, fazia matéria para revista, tentava me virar por lá.

E você se lembra de algum caso de censura de espetáculos teatrais por lá?

Um monte. Porque a época era efervescente, braba. Eu posso falar de algumas situações que eu vivi. Por exemplo, nós tínhamos um grupo lá no Rio, organizado pelo Nelson Xavier, que ia montar uma peça chamada *O Auto do Eu Desconhecido*, era um título provisório. E a gente estava ensaiando num casarão lá no Leblon que estava fechado porque ia ser demolido para a construção de um prédio. Então cederam para a gente ensaiar. Fazíamos

uns laboratórios, estilo homens primitivos, umas trinta pessoas, mais ou menos. Uma época de muita doideira também. Um dia eu sei que a gente estava lá relaxando, com Nelson comandando o relaxamento, e de repente a gente ouve uma barulheira de sirene, aquele monte de carro freando, porta batendo, entraram vários policiais com metralhadora na mão e a gente deitado lá, só escutávamos os policiais assim: “Merda, isso aqui é negócio de teatro, merda”! [risos] Alguém devia ter denunciado, porque tinha gritos, urros, parecia que estava havendo curras e mais curras, aquele monte de cabeludo, de mulher esquisita, o pessoal achava que estava rolando alguma merda lá qualquer. Eles entraram lá dispostos a tudo. Aí ficaram uns dez, quinze minutos circulando por lá. O Nelson foi conversar com eles, porque já era um cara conhecido... Teve também uma peça chamada *Longe Daqui, Aqui Mesmo* que foi ensaiada no *Teatro Opinião*, uma peça do Antônio Bivar, em que eu saí de São Paulo, convidado pelo Bivar, para ir ao Rio para ensaiar a peça. Tinha Odete Lara e mais um monte de gente... A gente ficou ensaiando, esperando o texto vir de Brasília. Tinha que mandar o texto para lá, aí eles devolviam o texto, às vezes com cortes, às vezes dava para negociar se cortava ou não, se você tivesse alguém que conhecesse os caras, geralmente era um negócio frio, vinham os textos já com os cortes... Aí veio o nosso texto todo riscado: “Vamos ter que recorrer, vamos procurar um advogado”. Com isso, parou o ensaio. Quando voltou, vários meses depois, eu já não estava mais lá. O espetáculo até acabou vindo a Vitória, um ano depois, com outro elenco. Não ficou ninguém do elenco antigo, nem a Odete Lara. Então isso atrasava a vida das pessoas. Eu acompanhei o que aconteceu com *Calabar*, por exemplo, uma grande produção da Fernanda Montenegro e do Fernando Torres, um elenco enorme com músicos, bailarinos, que foi totalmente proibido na véspera da estreia. Lá em São Paulo, na época em que estive lá, houve um problema com o *Teatro Oficina*, com o *Galileu, Galilei*, em que a polícia baixou no teatro. Teve o caso de *Roda Viva* que aconteceu antes, aí não foi a polícia, mas o CCC, *Comando de Caça aos Comunistas*. No caso do *Galileu...* Também os caras abusam! Tinha um grupo francês filmando o teatro brasileiro e foram filmar o *Galileu, Galilei*. Aí tinha uma cena do carnaval, e um dos caras lá resolveu ficar pelado no meio da apresentação [risos]. Tinham crianças, senhoras, era uma sessão num sábado à tarde. Acho que eles ficaram empolgados porque os franceses estavam filmando... A polícia foi lá e deu uma cana no pessoal. Teve o caso do *Living Theatre* que eu acompanhei

quando eles estiveram em São Paulo, um bom pedaço da passagem deles, quase que eu fui para Belo Horizonte com eles, e ia acabar sendo preso em Ouro Preto como eles foram, era muita doideira que rolava, tinha gente de tudo quanto é canto do mundo com eles...

E por que você resolveu voltar?

Na época, isso em 1974, eu tinha acabado de fazer um espetáculo grande pra caramba, eu fiz dois espetáculos grandes, eu fiz um musical da *Broadway* chamado *Homem de La Mancha*, com Paulo Autran, que fez temporada no Rio por seis meses no teatro João Caetano. O teatro sempre cheio, um espetáculo emocionante. Durante a temporada a gente ficou estudando o que ia fazer depois, porque o espetáculo já estava três anos em cartaz. Eu só fiz no Rio, na última fase. Aí falamos: “Vamos fazer *Coriolano* de *Shakespeare*, uma peça política, um general que não quer se submeter ao voto popular, é contra a eleição”. Era a época do Geisel e a gente pensou que ia ser a hora. Quem começou a fazer a adaptação do texto foi o Vianinha, Oduvaldo Vianna Filho, mas já estava doente, com câncer no pulmão, aí Paulo Pontes que era produtor do *La Mancha* e amigo do Vianinha, os dois participavam até da primeira turma que fazia *A Grande Família*, ele pegou o texto e deu uma roupagem nova. Eu participei da adaptação também, eu fiquei de secretário e eles discutindo a peça. Eu destrinchei a peça, cinco atos, igual montagem de cinema. Juntamos os cinco atos num ato só. O espetáculo de uma hora e meia, mais ou menos. E o Paulo Pontes deu um banho de português no texto. Só que não aparecia o nome dele na adaptação porque ele estava marcado. Todas as coisas que tinham o nome dele a Censura criava caso. Aí ficou como tradução e adaptação de Paulo Autran. E nós estreamos em São Paulo, fizemos várias capitais, só em teatros gigantescos e terminou no Rio em agosto. O problema do teatro profissional é que você está num emprego e tem que ficar procurando o próximo porque as coisas duram um curto tempo. Quando você faz uma peça que fica um, dois anos em cartaz, é bom, mas, ao mesmo tempo, enche o saco. O Paulo me chamou para fazer o som na peça seguinte que ele ia montar, não tinha papel para mim, eu tinha vinte e poucos anos. Só tinha papel para coroa, era uma comédia sobre medicina, doentes, eu ia ganhar metade do que eu ganhava no *Coriolano*, já estava precisando mudar de casa, estava morando num lugar

que eu já não estava mais gostando, e, nesse momento, aparece o Paulo Torre, um cara daqui de Vitória e que morava no Rio, que estava voltando para cá para dirigir *A Tribuna*. Ele me chamou para voltar para dirigir o caderno de cultura. Pensei: “- Pô, aqui tá foda, o salário é três vezes o que eu ganho aqui...”. Porque lá estava barra, o momento político era complicado, você ensaiava um espetáculo e não sabia se ia estreiar. E eu morando mal, tendo que dividir o apartamento com outras pessoas. Aproveitei aquela chance e vim. Eu vim para ficar um, dois anos, e fui ficando. Quando eu já estava voltando para lá, em 1977 nós montamos *Antígona* no teatro da *Scav* com um grupo legal, já tinha arrumado um espaço no Rio para levar para lá o espetáculo, era um espaço em construção lá em Ipanema, como o *Scav* estava aqui, foi quando eu fui chamado para ser coordenador de teatro da Fundação, aí eu pensei: “- Pronto, agora é que eu não vou mais!”.

E essa história do teatro da *Scav*?

A *Scav*, *Sociedade Artística de Vitória*, é uma entidade que foi fundada no começo dos anos 1950. Vitória não tinha nenhuma entidade cultural, nenhuma atividade cultural com frequência. O que ocorria era, de vez em quando, algum *Teatro de Revista* no Carlos Gomes ou no Glória. Mas, era muito raro. Na comemoração dos quatrocentos anos de Vitória, convidaram dona Edith Bulhões, uma pianista do Rio, para fazer um concerto comemorativo na inauguração da concha acústica do Parque Moscoso. Ela chegou aqui e não tinha piano. Arrumaram um piano na casa de uma senhora na Praia do Canto, ela tocou no piano que arrumaram, que não era de concerto, depois parece a história do Paulo Autran, ela pegou e falou: “Vitória precisa de um piano, essa cidade tem quatrocentos anos e não tem um piano!” [risos]. Aí o governador mandou tomar as providências. Ai para poder comprar, para agilizar, tinha que ter uma entidade para tomar conta, assim foi criada a *Scav*. A entidade precisava de uma sede e doaram um terreno que era uma lagoa na época, um pântano, não tinha a Avenida Beira- Mar. A *Scav* foi construída no final dos anos 1950. Foi uma batalha para ela conseguir aterrar o lugar. Ela morava no Rio, fazia concertos Brasil a fora, vários prêmios, Vila-Lobos a condecorou, e vinha para Vitória para cuidar do espaço. Eu sei que ela chegou aqui um dia e estava cheio de barraco no terreno.

E como é que ela conseguia a terra para aterrar?

Doação. A construtora tal doava não sei quantos caminhões de terra para ela. Um belo dia, eu tinha acabado de sair da *Tribuna*, onde trabalhei por uns dois anos e meio, e vi na *Gazeta* uma entrevista com a dona Edith, eu nem a conhecia. Eu pensei, que legal, a mulher está construindo um teatro. Aí eu fui lá, cheguei e tinha uma ruína. Era um piso de concreto, sem parede, só tinha coluna e laje. Ela começou e parou. Foi construindo aos poucos ao longo dos anos. Onde era o palco, antes era um caixote. Não tinha boca de cena, era tudo parede. E ela guardava o material de construção ali naquele lugar. Aí eu pensei: “Vamos trabalhar, isso aqui vão ser as ruínas de Tebas!”. Fomos ensaiando no porão do palco, onde tinha um espaço mais desocupado...

E o espaço era aberto?

Aberto, todo dia antes de começar o ensaio tinha que tirar bosta! [risos]. Ficamos trabalhando nesse espaço embaixo do palco e depois subimos e conseguimos colocar meia parede, porque não tinha dinheiro para colocar tudo, e uma porta. Então falamos: “-Agora, vamos arrebentar a quarta parede [risos]!”. Marreta na quarta parede! Foi uma cena homérica, juntando palco e plateia.

Vocês tinham conseguido dinheiro para tocar a obra?

Ela conseguia umas doações esporádicas, era tudo muito devagar. Ela conseguiu um dinheiro na época da reforma do Carlos Gomes, mas o governador, o Christiano, segundo ela, foi no MEC e pegou a verba que era do *Scav* e levou para o Carlos Gomes. O Carlos Gomes tinha ficado sem verba. Quando foram fazer a reconstrução dele, apareceu um monte de problemas que eles não imaginavam. Por exemplo, o teatro era oitenta centímetros mais baixo de um lado. Com isso, tiveram que fazer um estaqueamento para levantar o teatro. O prédio do INSS que tem ali do lado do teatro foi construído depois que ele já estava pronto. Então, o bate-estaca afundou aquele lado. O teatro foi arriando ali e

eles tiveram que dar uma levantada. A dona Edith alegou que o dinheiro que era para começar a construção do *Teatro da Scav* foi levado para o Carlos Gomes.

E a temporada do *Antígona* foi um sucesso...

Foi um barato. Fizemos um mês lá, igual fizemos no *Mordaça*. Tinha muita divulgação naquela época e existiam poucos grupos também. Então éramos nós e tinha mais uns três ou quatro. O César Huapaya estava começando, inclusive começou a trabalhar no *Antígona*, devia ter uns 17 para 18 anos. Tinha um grupo no *Teatro Estúdio*, com o Toninho Neves... Milson Henriques tinha organizado um grupo de teatro infantil na Escola Padre Anchieta que tinha ali no Parque Moscoso. Então, ficamos um mês lá no *Scav*, também naquele esquema de terça a domingo, o espetáculo belíssimo, teve um iluminador francês que veio dar uma oficina de iluminação aqui, Michel Bongiovani. Eu fui lá fazer a oficina do cara, mostrei para ele o projeto de *Antígona* que nós estávamos fazendo, levei ele lá, ele se apaixonou e topou fazer a luz. Ele ficava vindo todo final de semana para trabalhar com a gente. Na semana da estreia, ele ficou a semana inteira. Eu paguei a ele. Tinha um dinheirinho na época, uma merreca que conseguimos do Serviço Nacional de Teatro.

E a bilheteria, deu para conseguir alguma coisa?

Nada, a bilheteria era merreca. Você tinha um público de 30, 40 pessoas. O ingresso a R\$ 10,00 para dividir para uma equipe de quinze pessoas...

Esse foi o Teatro Aberto?

Eu coloquei o título de *Teatro Aberto*, depois que a gente colocou as paredes e a porta ficou *Ex-Teatro Aberto* [risos]. Na primeira fase, qualquer um podia entrar. Depois, eu tive que segurar porque senão dispersava.

Quando acabou a temporada, dispersou o grupo?

Pois é. é o que eu estava falando. Eu ia levar o espetáculo para o Rio, em Ipanema, só que a dona falou que só abriria quando ele estivesse pronto. Ela acabou doando para o estado do Rio de Janeiro. Eu já tinha até lugar para hospedar a equipe lá no Rio. Mas, nesse período, a Fundação me chamou para ser coordenador de teatro, aí eu falei: “ah não, agora eu vou ficar aqui”. Era final de governo, eu não sabia se o governador seguinte iria me manter, então pelo menos um ano eu iria trabalhar lá, com Marien que era gente boa pra caramba. Fiquei cinco anos, peguei Marien, Namy, Renato Pacheco, Beatriz e Orlando Bonfim. Fui sair com Gley, que era minha melhor amiga! [risos].

Você se lembra dos espetáculos que vieram do Rio e São Paulo na época da reinauguração do Carlos Gomes?

No primeiro ano foram contratados vários espetáculos. Paulo Autran, Fernanda Montenegro, Sérgio Britto, vieram vários espetáculos. Sempre tinha alguma coisa, se não era teatro, era música, balé, e sempre espetáculos importantes. Teve um, em 1971, que foi inesquecível, chamado *A Mãe Repugnante*, produzido pela Tereza Rachel. Era um espetáculo que tinha sido montado em Paris pelo Claude Regi, e a Tereza o contratou para montar o mesmo espetáculo no Brasil e estreou em Vitória. O que aconteceu: a equipe veio toda para cá quinze dias antes. Eles fizeram um grande cenário, eles fecharam a boca de cena com madeira e tinha um monte de entradas falsas, buracos falsos, os atores sumiam em cena, tinha uma passarela que ia até o terceiro balcão passando por cima do público. Aquilo foi uma grande oficina, pena que pouca gente aproveitou. Eu fiquei lá direto, dormia no teatro.

Isso acontecia com outros espetáculos também?

Não. Isso eram estreias nacionais. Nós tivemos essa, o Paulo Autran, outra da Tereza Rachel chamada *Tango*, eu me lembro dessas três, mas vieram outras peças...

O Teatro Glória era atuante nessa época?

Ele funcionava mais como cinema. Lá tinha uma tela que era difícil de mexer. Houve uma época que funcionou como teatro, mas depois, na década de 1960, colocaram uma tela fixa lá que para tirar tinha que desparafusar coisa pra caramba.

E quando é que foram diminuindo esses espetáculos?

O que aconteceu foi o seguinte: acabou o fôlego da Fundação. O primeiro ano de funcionamento. Acabou um governo e entrou outro. E a dona Euzi que entrou foi mais devagar. Porque era caro.

Essa verba vinha do Estado?

Do estado. Aí o que aconteceu, quando eu entrei em 1978, nós conseguimos muitos espetáculos porque tinha o *Serviço Nacional de Teatro* que possuía editais para as companhias do Rio e São Paulo. Então, os grupos pegavam os editais e vinham a baixo custo.

Ai já não era a Fundação que subvencionava...

Não, eles pagavam para usar o teatro. Davam 10% da renda. Isso em 1978. Antes, eles davam cachês para os grupos. Houve períodos de poucos espetáculos, em 1975, por aí. Eu voltei para Vitória em 1974 e passaram-se uns dois meses sem ter nada. Depois teve um espetáculo local do Gilson Sarmiento com o Grupo da Fundação, *A Cantora Careca*, do Ionesco, foi até bem legal. Em 1978, nós fizemos também outra coisa, usávamos os camarins do Carlos Gomes como alojamento. Então, o grupo do Antunes, por exemplo, o *Macunaíma*, veio e ficou hospedado no teatro.

O Carlos Gomes dava retorno financeiro?

Depende do espetáculo. O custo dele não é muito alto, tem poucos funcionários... O que acontecia é que o dinheiro não ficava com o teatro, ia para o caixa da Fundação. Então, a única receita que a Fundação tinha era o Carlos Gomes e a Rádio Espírito Santo. Eles não

devolviam esse dinheiro, a gente tinha que ficar implorando para ter lâmpada, para ter as coisas do teatro.

Então ele gerava uma receita?

Gerava, quando vinha um espetáculo de sucesso. Um Chico Anysio, por exemplo, vinha e lotava, botava o ingresso ao que seria o preço de hoje a R\$ 80,00 e dava, digamos, R\$ 10.000,00. Dez por cento disso aí é uma grana boa.

Nessa época da reinauguração do Carlos Gomes, os ingressos eram pagos?

Não tinha teatro de graça não. O que tinha de graça era música erudita, algumas coisas. Mas, a maior parte das coisas era tudo pago, se cobrava ingresso.

Você acompanhou, a nível nacional, a criação dos conselhos de cultura, da política nacional de cultura, a *Funarte*?

A *Funarte* foi criada na época do governo Geisel, em 1978, por aí, na época em que eu entrei na Fundação. Em 1977 talvez, um pouco antes. Humberto Parreira foi o primeiro diretor da Funarte e ela viabilizou muitos concertos musicais de graça. Com relação aos conselhos de cultura, eu sei que tinha um velho aqui no estado, antes da década de 1970, que era todo nomeado pelo governador do estado. Ele durou até 1980. Eu acho que no governo Camata houve uma pressão da classe artística para ver se democratizava o conselho estadual de cultura, se as entidades indicassem os representantes para acabar com aquela palhaçada. O governador nomeava todo mundo e os caras não faziam nada, não decidiam nada, era só para dizer que tinha.

Você acompanhou as Mostras de Teatro da Ufes?

Eu fui ator num espetáculo, não sei se da primeira ou da segunda, *O Santo Inquérito*. Depois fiz *Júri* no outro. Era um movimento lindo porque mobilizava a estudantada dos cursos para

montar espetáculos. Então, tinham coisas legais. Muita gente que hoje está fazendo teatro por aí saíram dessas mostras.

E os festivais de teatro amador?

Teve um em 1970-71, que o Milson Henriques promoveu. Eu não estava em Vitória, estava em São Paulo. Depois eles foram voltando aos poucos. Quando a Fecata foi fundada, em 1978, procurou organizar o movimento teatral, incentivar os grupos a se registrarem, aí começou a ter mais volume de produção.

O Circo da Cultura foi criado na gestão da Beatriz?

Foi. A ideia era de Afonso Abreu que a Beatriz encampou. A ideia era ter um espaço itinerante capaz de abrigar espetáculos de diversas características, música, dança, com um palco. Eu criei o *Teatro Móvel*, já no DEC, que era um circo sem lona. Refletor, lona, um palco que montava e desmontava, umas cortinas... Não tinha cobertura, era para você montar em auditórios... Porque não tinha teatro no interior. E funcionou bem.

Os espetáculos iam da capital para o interior e vice-versa?

Da capital para o interior, porque lá não tinha peça. Depois é que a gente começou a fazer umas oficinas lá, *Circuito Didático* que chamava, pegava uma turma daqui, de um pessoal mais instruído, para dar oficinas nas cidades do interior.

Era com funcionários do DEC, o *Circuito Didático*?

Não, gente de fora. Pessoas de grupos. E fazia uma sequência, primeiro dava história do teatro, depois interpretação, depois montagem, para trabalhar uma coisa progressiva.

E o fim da Fundação Cultural?

O fim da Fundação Cultural foi aquele negócio, o Renato Pacheco fez um projeto para fazer um espigão lá na Reta da Penha, um centro cultural, até o sexto andar ser um teatro, e com estúdio para TV, rádio, vários ambientes... Do sexto andar até o vigésimo era tudo sala para dar renda para a Fundação. O governador não aceitou e extinguiu a Fundação. Aí virou DEC.

A Fundação passava por uma crise econômica?

Olha, existem atividades que não geram renda. Biblioteca, por exemplo, só gera despesa. A Orquestra Filarmônica só gera despesa, porque as pessoas não tem o hábito de pagar ingresso para ver música clássica. Então, só tinha receita do teatro e da Rádio Espírito Santo. Manter toda a estrutura era difícil, mas sempre foi. Isso é no mundo todo. Se você for aos Estados Unidos você vai ver que no *Lincoln Center* tem lá um esquema com o governo. Se o Carlos Gomes tivesse autonomia sobre as suas receitas, ele seria autossustentável. Tem uma frase meio emblemática no meio teatral de que não existe teatro deficitário, existe teatro mal gerenciado. O teatro não é caro para você manter, se você bota bons espetáculos que dão público, você gera receita. Agora se o teatro fica fechado, parado, se põe coisas que não interessam as pessoas, não funciona, não dá dinheiro.

O que você acha que mudou com a criação do DEC?

Sinceramente, eu acho que foi um retrocesso. Do ponto de vista financeiro, o governo continuou tendo que bancar os custos e do ponto de vista gerencial dificultou porque o Departamento é administração direta, aí tudo é muito mais burocrático. Para comprar um prego você tem que ter autorização, um tijolo, aí fica difícil...

Houve uma redução no repasse de verbas por parte do Estado?

Eu não sei. O teatro sempre teve muito custo por uma questão de obras. O Carlos Gomes passou por várias reformas, então a verba ficava muito concentrada em cima dessa demanda. A Biblioteca Estadual foi reformada... Agora, o governo precisa ver que tem certas

atividades que são necessárias. A sociedade precisa de arte e cultura porque isso humaniza, quem não tem arte e cultura é um troglodita.

Com relação à participação dos grupos teatrais locais no Carlos Gomes, você acha que aumentou com o DEC?

O que houve foi um aumento no número de grupos. Houve um período em que todo mundo ia para o Carlos Gomes. Primeiro, ao longo da década de 1970, era mais fechado, porém tinham poucos grupos. Depois houve um aumento no número de grupos e ocorreu uma pressão maior da *Fecata* no sentido de democratizar o Carlos Gomes, que era acusado de ser elitista. Aí começou um processo de democratização, mas acabou que a maioria não dava público. Ficava um espetáculo lá meio capenga, um teatro enorme com pouca gente assistindo.

Não época do DEC houve a busca por outros espaços de apresentação além do Carlos Gomes?

Nós fizemos um projeto de utilização dos CSUs, *Centros Sociais Urbanos*. Foi um projeto da minha época. Eram espaços do governo, tipo colégios, que tinham uma quadra de esporte, com ginásio, um lugar de lazer da comunidade. Tinha em Andorinhas, Boa Vista... Eu me lembro de ter levado uma peça do Milson que o José Luiz Gobbi dirigiu que foi bem legal.

Tadeu, para fechar, quais trabalhos que você mais gostou de participar e que você considera mais representativos da sua carreira?

Antígona foi um trabalho importante para mim tanto como ator, como diretor e como produtor, que foi no *teatro da Scav*, em 1977. E outro, também no *teatro da Scav*, em que eu ia ser só diretor, mas acabei sendo também ator e produtor, é *Um Forte Cheiro a Maçã*. Nós acabamos reconstruindo o teatro e eles demoliram logo depois. Como diretor, eu gosto muito desse último que nós fizemos que foi o *Robson Crusoe*. Eu gosto muito, como ator e diretor, do *Caso Rosenberg* que foi um espetáculo que eu montei em 85 que era um elenco

enorme, só de gente experiente, que tinha intervalo. Era um texto difícil porque tratava de pena de morte, aquele casal americano que foi condenado à cadeira elétrica porque entregou o segredo da bomba atômica aos russos. Teve também uma ópera infantil em 1984, eu acho chamada *Faz de Conta, o Caminho da Estrela*, de Beto Costa, um texto maravilhoso. Era a história de dois curumins que fogem da floresta por causa do desmatamento.

A última pergunta, o que o Teatro representa para você? Como você consegue se manter ligado ao teatro, ao longo de todos esses anos?

101

É o seguinte, eu sempre falei que o teatro para mim é vida, porque eu nunca consegui viver sem teatro... Agora, de um tempo para cá, está tão difícil fazer teatro... Eu acho que o teatro para mim agora é um sonho! [risos]. Ou então uma lembrança, um delírio... Eu tenho vontade de continuar trabalhando, fazendo mais espetáculos, eu tenho vários projetos na cabeça, mas eu teria que ter um espaço... Eu alimentei a esperança de trabalhar no *Scav*, de terminar meus dias fazendo espetáculo lá, mas detonaram! Arranjar outro espaço é difícil.