

## *Entrevista com Rômulo Musiello*

*Realizada no dia 05-07-2012, na Jucutuquara Filmes – Vitória, ES*

122

**Rominho, vamos começar falando um pouco sobre a sua infância.**

A minha infância foi no Centro de Vitória. Eu sou de 1957. Eu nasci na rua Sete de Setembro, depois nos mudamos para a Gama Rosa, no edifício Presidente, do lado do Britz e, em seguida, fomos para a Coronel Monjardim. Então eu cresci no Centro, tive brincadeiras normais de criança, eu nunca tive ligação nenhuma com teatro. A minha mãe é do Rio de Janeiro, meu pai foi estudar no Rio, fez carreira e casou-se com minha mãe também por lá. Ela era secretária da *Columbia Pictures*, essa é a única ligação que meus pais tinham com a arte [risos]. E não era no estúdio, era no escritório! Na minha família, então, eu nunca tive ninguém ligado diretamente às artes. Meu avô era sapateiro, e como ele modelava os sapatos, ele tinha um pouco desse caráter artístico, mas bem distante do teatro. Eu sempre tive alguma relação com a arte. Quando criança, eu gostava de fazer meus brinquedos, armas, carrinhos, bateria para tocar... Com 16 anos para 17, eu fui à inauguração de um estúdio fotográfico de Toninho Albuquerque e lá eu fiquei um pouco embriagado com aquela coisa de foto, meu pai sempre gostou de tirar fotos, ele tinha máquina de filmar que na época era 8 mm, antes da super oito. É um mundo que sempre me encantou, e aí eu pedi para trabalhar com o cara. Ele estava abrindo o estúdio, não tinha assistente, e eu entrei nessa. Eu lembro que ele perguntou: “o que você entende de fotografia?” Eu falei: “nada, mas o que você me ensinar em cinco minutos eu aprendo em cinco minutos”. Então, ele falou para eu passar lá na segunda-feira. Foi aí que eu entrei no mundo da fotografia. E foi esse universo que me levou para o teatro. Na época, a Fundação Cultural mantinha um fotógrafo para registrar tudo o que acontecia no Teatro Carlos Gomes, tinha que ser

entregue três fotografias de tudo o que acontecesse lá, seja balé, formatura ou uma peça de fora... O que acontecia tinha que ser registrado para a memória do teatro. O Antônio Albuquerque tinha esse contrato com a Fundação. Com isso, eu comecei a ir ao teatro, porque até então eu não o frequentava, mas como assistente dele e logo depois ele pegou uma hepatite e teve que ficar em casa. Então, eu tive que ficar no lugar dele. Isso em meados da década de 1970. E virei profissional de fotografia nessa idade. Eu fui vendo aquele mundo encantado do teatro, me lembro perfeitamente do período das Mostras Universitárias, que eram grupos dos diretórios acadêmicos da UFES que montavam peças e se apresentavam na universidade. Nesse período, eu tinha que fotografar o evento. Aquilo me encantou muito, e também fui vendo as dificuldades dos artistas com relação à censura, aquela coisa toda, então, foi isso que me levou ao teatro. Eu sei que quando eu passei na UFES, em 1977, para o curso de Comunicação Social, antes de eu ir buscar saber onde ficava a minha sala, eu fui ao CCJE me inscrever numa peça de teatro. Eu entrei para fazer parte do coro em *Morte e Vida Severina*. Quem estava montando era Cláudio, o Baianinho, que fazia Engenharia na Ufes. Ele deu uma visão muito alegórica para a peça, no sentido de festivo. O espetáculo foi muito bem recebido pelo público em geral, e não pela crítica que achava que o espetáculo tinha que ter aquela coisa pesada... No período da Mostra, a gente se apresentou e eu estreei já no Carlos Gomes. Essa foi a última Mostra. Essa montagem acabou permitindo a ligação de algumas pessoas, e depois da peça, que não ficou só na mostra, mas se apresentou em vários lugares, e um dos atores principais, o Pedro Sá, saiu da peça, que fazia o Mestre Carpina. E me escalaram para fazer o papel. Aí eu ganhei um papel com fala [risos]. Quando eu entrei me perguntaram: “o que você faz?” Eu disse que nunca tinha feito nada e me colocaram para tocar atabaque, mas viram que eu não tinha o menor jeito e me colocaram no coro. Dessa forma, passei a fazer o Mestre Carpina contracenado com o Robson Moreira que tinha feito *O Auto da Compadecida* no ano anterior, e ele ficou com o apelido de Chicó. O João Grilo era o Robson Silveira. Nós acabamos desenvolvendo uma ligação e decidimos, no ano seguinte, montar um espetáculo e fazer um grupo.

### **Eram todos da Comunicação?**

A maioria, mas tinham pessoas de outros cursos, Marta Baião era das Artes Plásticas, Beto Costa era da engenharia, eu e Crezo da Comunicação. Então fomos montar *Flicts*, *Era uma Vez uma Cor*, de Zivaldo e Aderbal Júnior. Eu sempre falei que não foi o *Grupo Ponto de Partida* que montou *Flicts*, mas a peça é que montou o grupo. Se for computar, passaram mais ou menos uns três elencos pela montagem até que se consolidou um grupo. Nós ficamos dois anos em cartaz com a peça e fizemos quase cento e vinte apresentações.

### **Por que a escolha de um texto infantil?**

Porque Robson veio do Rio de Janeiro pela escola do Ilo Krugli, ele veio com uma visão moderna de teatro Infantil. Era um teatro infantil diferenciado que se fazia na época. Tinha música ao vivo, máscaras, roupas muito coloridas, dança... E pela ideia de contestação, era muito mais fácil você contestar com uma peça infantil do que com uma peça adulta. A peça adulta enfrentava barreiras muito fortes, eu tive que me apresentar para a censura com *Morte e Vida Severina*, você tinha que apresentar a peça inteirinha na véspera da estreia para a censura. Ficavam de um a dois censores olhando. Tinha uma cadeira no Teatro Carlos Gomes com uma plaqueta escrita: “reservado para a censura”. Foi até na minha administração quando eu mandei retirar. Porque ele via a peça anteriormente e podia chegar a qualquer momento durante o espetáculo para ver se a apresentação conferia com o que havia sido mostrado no dia anterior. Por isso ele tinha que ter uma cadeira livre.

### **Acontecia de ele chegar na hora?**

Acontecia raramente. Eles não gostavam de assistir teatro. Era um sacrifício muito grande para eles. Mas, eu me lembro de que fizemos essa e outras apresentações para a censura e era uma coisa extremamente constrangedora, porque você imaginar que você está apresentando para um teatro vazio, com duas pessoas, e, obviamente, você tinha que escamotear certas coisas, certos gestos que você ia fazer na estreia, certos cacos que você já tinha acostumado a usar, então era um exercício muito doido se apresentar para a censura. E o teatro infantil nos possibilitou um pouco isso, você ter um espaço mais fácil. Por que, por exemplo, o que é a peça *Flicts*? É uma cor que quer colorir o mundo, ela é aceita por todas

as cores, todas querem ajudá-la, mas quando as cores se escoram numa instituição como uma caixa de lápis de cor ela não tem mais lugar, porque a caixa de lápis de cor já tem as doze cores. Quando ela se institucionaliza em torno de uma bandeira, não cabe *Flicts* porque as bandeiras já possuem a sua cor. Agora, a sociedade enquanto indivíduo acolhe, mas, enquanto instituição, não. Então, é uma crítica contundente à sociedade. Depois de *Flicts*, nós montamos *O Leiteiro e a Menina Noite*, que também é uma crítica de João das Neves com relação ao racismo, o menino branco com a menina noite. Depois disso, começamos a montar os nossos textos.

### **E quando surgiu o nome do grupo?**

Durante o *Flicts* nós já colocamos o nome *Ponto de Partida*. Depois descobrimos que já existia em Minas Gerais um grupo com esse nome. Nós não sabíamos. Estávamos querendo para as nossas vidas ter um ponto de partida. O intuito foi esse. Eu não sei de onde surgiu o nome. Mas a ideia era essa, que a partir dali nós estávamos fazendo teatro. E a minha vida foi toda voltada para o teatro, tanto é que eu larguei a fotografia profissional. Eu não conseguia manter meus clientes porque a gente se apresentava muito pelo Brasil. Todos os nossos textos possuíam uma conotação de crítica social. Nós tivemos alguns textos escritos de forma coletiva e outros por Beto Costa. *No Reino do Rei Reinante* era uma peça do Décio Moraes que tinha sido premiada pela Fundação Cultural como melhor texto infantil na década de 1970, era um texto pequeno, e o Beto adaptou. Era a história de um rei muito rico que gostava de viajar muito. Era uma crítica na época a um presidente que gostava de viajar muito e que com as viagens ele acabou gastando tanto a bota dele que fez um buraco nela. E ele precisava de dinheiro para consertá-la e não tinha mais. Aí eles iam atrás de um pote de ouro num arco-íris para conseguir o dinheiro para poder consertar a bota porque ele tinha gasto todo o dinheiro do reino viajando.

### **E a censura nunca foi em cima de vocês?**

Não. Para peça infantil, não. O que tinha que ter eram as autorizações da censura. Você mandava o texto para eles e depois mandavam de volta. Como o texto infantil era sempre

muito lúdico, passava. Como era para criança eles não davam muita bola. Eles sempre foram muito incompetentes, certamente, até no ato de censurar. Outro texto que montamos foi *Boca Padrão* que era um texto de Margarete Taqueti que Beto Costa adaptou que era a história dos dentes que por causa de um dente da esquerda que tinha caído, o dente da direita estava ocupando o espaço. Perfeito! Os dentes eram até unidos, os conflitos eram com os agentes de fora, o açúcar, a escovação,... Mas, tinha nitidamente o lado da esquerda e da direita.

### **Como era o público de vocês? Iam adultos também?**

Totalmente. Nossas peças eram esperadas pelos adultos. As pessoas não iam ver peças nossas, iam ver o grupo. Quando estreava uma peça nova as pessoas nem perguntavam o nome, elas iam assistir.

### **Aconteciam debates relacionados com os temas das peças?**

Vários, eu não vou dizer debate, mas uma das cenas mais fortes que o teatro proporcionou na minha vida foi em Olinda, numa turnê que estávamos realizando em 1978 ou 1979. Acho que foi a primeira nossa. Aliás, foi uma turnê, não vou dizer fracassada porque nós nos apresentamos, voltamos e aprendemos muito, mas... Primeiro, nós fomos nas férias e teatro infantil nesse período é uma burrice! Você não tem escola para divulgar, que é o principal espaço de divulgação, as crianças estão na praia, não querem saber de teatro. Aí nós chegamos em Olinda, a gente precisava comer e não tinha dinheiro, não tinha patrocínio.

### **Todo ano vocês faziam uma turnê?**

Todo ano. Nós fomos premiados em Campina Grande quatro anos seguidos com o melhor espetáculo infantil. Em Ponta Grossa também. Nós íamos primeiramente de ônibus, depois nós compramos uma Kombi e íamos com ela.

### **A Fundação não dava um apoio para vocês na época?**

Quem dava apoio para a gente era a universidade. Não como instituição, digamos assim, mas era o Rômulo Penina que era o sub-reitor comunitário, usando recursos da universidade, obviamente, ele dava as passagens para a gente e nós deixávamos muito claro que não íamos vender a imagem que éramos um grupo da Ufes, nós éramos um grupo de teatro formado por estudantes da universidade. Mesmo assim ele apoiava porque nós levávamos o nome da universidade. Colocávamos o nome no cartaz, agradecíamos a ela no final do espetáculo pelo apoio das passagens.

### **Vocês nunca pediram apoio para a Fundação?**

Na época não existia isso, não tinha recursos para isso. E o grupo estava começando também, não tinha respaldo.

### **A Fundação não possuía nenhum edital específico?**

Não... Agora uma coisa que existia e nós tínhamos eram patrocinadores. Eu costumo dizer que sou de uma era anterior às leis de incentivo. A Lei Rubem Braga acabou com o patrocínio. Como nós tínhamos sucesso, nós levávamos público, então interessava às empresas a bancarem a gente. Na verdade não bancavam a gente, bancavam o espetáculo. Agora, nas nossas viagens, a gente recebia as passagens, mas precisávamos comer, dormir, nos deslocar, isso tudo nós fazíamos com bilheteria. Era a bilheteria que levava a gente. Desde o princípio do grupo, a gente apresentava as peças e 70% da bilheteria dividíamos entre as pessoas e 30% fazia um caixa para o grupo. Quando íamos montar um novo espetáculo invertia. As pessoas recolhiam 30% da apresentação e 70% ia para patrocinar o espetáculo. Então nós custeávamos nossos espetáculos. Tínhamos patrocinadores, mas não bancavam tudo. Cansamos de comprar as coisas com o nosso dinheiro. Nós trabalhávamos numa forma de empresa, dávamos cursos de teatro, fazíamos bonecos, cenários para outros grupos...

### **Todos se dedicavam ao teatro?**

Todos, mas alguns tinham empregos paralelos. Robson era jornalista do jornal *Oposição*; Crezo tinha o pai rico, que era uma boa profissão [risos]; Marta Baião fazia cartazes; eu fazia umas fotos, trabalhei na Revista ES Agora, na Tribuna... Mas o teatro era o principal.

### **Vocês se encontravam diariamente?**

Sim, no início da década de 1980 nós tínhamos uma casa em Santa Lúcia em que moravam quatro membros do grupo. Tinha uma garagem que a gente fez de Ateliê e a casa em que morávamos Eu, Robson, Marta e Beto. Crezo tinha o apartamento dele e Nazareth Martins também. Eles acordavam e iam para lá, onde compúnhamos, fazíamos os cenários, os bonecos,... Era uma empresa, nós vivíamos disso.

### **Você estava falando sobre o evento em Olinda...**

Sim, nós não possuíamos um local para nos apresentarmos e estávamos precisando. Aí descobrimos um lugar que era um bordel, uma coisa que se durante o dia você passasse por ali ia perguntar quando que aquela casa seria inaugurada porque estava sem reboco,... Mas à noite, com as luzes, era uma coisa linda. O sistema da casa era o seguinte, qualquer pessoa poderia apresentar o que quisesse, uns faziam strip-tease, outros monólogos, mímica, sapateado,... Você chegava lá e se inscrevia para apresentar no outro dia. A casa ficava com 50% da bilheteria dos ingressos e 50% ficava com os artistas que se apresentavam na noite. Nosso grupo tinha nove pessoas e o dono consentiu em nos dar cinco cachês. Então, pensamos: “gente, temos uma peça infantil, apresentar ela nove horas da noite e num bordel, como é que vai ser isso?” Eu não queria nem saber, a gente precisava apresentar por causa do dinheiro, era questão de comer. Chegamos lá e fomos nos apresentar com *Flicts*, e a plateia impassível, de vez em quando fazia umas coisas meio pastelão para ver se a plateia reagia e nada, um silêncio mortal. Eu sei que acabou a peça, ficou quase uns dois minutos em silêncio e nós parados no palco sem saber qual seria a reação do público. De repente, todo mundo ficou de pé e começou a aplaudir, vieram os travestis todos... Eles se sentiram o *Flicts*. As pessoas que as instituições e a sociedade rejeitam se sentiram como *Flicts*. Eles viram coisas na peça que a gente nunca tinha imaginado. Nós acabamos ficando uma

semana em temporada lá e depois desse dia era docinho, era bolinho, era não sei o quê... Eles maquiavam a gente, só faltava carregar no colo, viramos reis... Porque a gente entendia eles. Isso me deu uma porrada, foi uma experiência de vida... Quer dizer, o mundo existe e a gente não enxerga.

### **O GPP durou quantos anos?**

Ele terminou em torno de 1986.

### **Vocês ficavam em cartaz todo mês?**

Permanentemente se apresentando. A nossa história de viajar era porque chegava uma hora que você esgotava a praça. Uma peça se paga a partir do quarto, quinto mês de apresentação com a bilheteria. Quando esgotava a praça aqui em Vitória, nós íamos para o interior, depois íamos para outros estados. Começamos nos festivais, fazendo sucesso neles, e fomos sendo convidados para outros, e depois nos apresentávamos nos municípios ao redor. Em Recife e no Paraná nós nos apresentamos em várias cidades. De Vitória até Belém do Pará, a única capital que a gente não se apresentou pelo litoral foi Aracajú, porque não tinha teatro. Para o sul, a gente se apresentou no interior de São Paulo, do Rio de Janeiro e do Paraná. A gente se apresentou no Festival Nacional de Brasília também. A nossa maior turnê durou quatro meses e meio. Na semana da criança, a gente chegou a fazer dezessete apresentações em seis dias. Fazíamos isso para conseguir dinheiro para a viagem. Nós íamos para Pernambuco, onde tinha um grupo do qual ficamos muito amigos, em Caruaru, que era o grupo do Vital Santos, que chegou a receber um Prêmio Molière como diretor do ano. Ficávamos um tempo lá aproveitando o carnaval e depois seguíamos a viagem. Nessa turnê, o objetivo era ir até Belém do Pará, onde tínhamos um grupo amigo nosso. Apresentamos em todas as capitais, chegando em Belém, descemos direto. Tudo isso só com dinheiro de bilheteria. É claro que ninguém ficava em hotel, ficávamos em alojamentos de estudantes, ginásios, comíamos em Restaurantes Universitários, a Ufes dava para a gente uma carta dizendo que éramos universitários... Nós já levávamos toda a arte pronta, e conseguíamos um patrocínio local para imprimir os cartazes e as filipetas e íamos pregando tudo. E eu

ainda vendia apresentações para as escolas. Eu chegava com alguns dias de antecedência e armava para o grupo ir em programas de televisão, de rádio, escolas, para divulgar a apresentação. Era batalha o dia inteiro. A gente queria bilheteria. Nisso que a Lei Rubem Braga fez mal, ela acomodou os artistas.

### **Aqui em Vitória vocês se apresentavam em quais espaços?**

No Carlos Gomes, Scav, Teatro Estúdio, no Marista em Vila Velha, e nas escolas.

130

### **Nessas viagens vocês chegaram a presenciar alguma ação da censura?**

Não, ouvíamos muitos casos nos festivais em que os grupos narravam eventos que haviam ocorrido com a censura, mas não chegamos a presenciar nenhum caso. Até mesmo porque no início de 1980 começou um processo de abertura democrática. O pesado mesmo foi no início de 1970.

### **Na sua infância você se lembra de algum caso sobre a ditadura?**

A minha família não era muito politizada, meu pai nunca foi ligado a nenhum partido político. Ele era economista, professor universitário, revolucionário para a sua época. Tinha uma cabeça extremamente revolucionária. Para citar um exemplo, ele foi o primeiro professor da Faculdade de Economia da época, porque ainda não existia a Ufes, a dar aula de manga de camisa, enquanto todo mundo dava aula de terno e gravata. Ele era catedrático e não podia ser demitido, a função era vitalícia. Ele falava que deveria ser respeitado pelo seu conhecimento e não por sua estampa. Eu tive uma liberalização social muito grande a partir de meu pai, que chegou a ser dono do Britz Bar por um ano, eu fui caixa do Britz com quatorze anos de idade. Desde os quatorze eu tinha a chave de casa e chegava na hora que eu queria, dirigia ao lado do meu pai. Ele sempre foi liberal, mas não tinha essa verve política. Talvez por receio de sofrer repressão. Foi a partir da minha entrada no teatro que eu fui vendo o que estava acontecendo de fato.

**Que lembranças você possui das Mostras da Ufes?**

Excelentes. Eu me lembro da festividade, da alegria dos estudantes de se apresentarem no teatro, com a maior seriedade do mundo, as pessoas se dedicavam muito a montar as peças, fomentou a criação de grupos como o *Terra* do Renato Saudino...

**Vocês participaram dos Festivais de Teatro Amador?**

A gente procurava participar de tudo que ocorria no estado, gostávamos de falar que éramos um grupo daqui, então todos os movimentos a gente procurava estar presente. Sempre tivemos uma participação política muito forte, tanto é que quando Renato Saudino foi presidente da Fecata, veio um grupo de pessoas como Eleazar e Vera Viana, em nossa casa em Santa Lúcia, pediram uma reunião com a gente, para que montássemos uma chapa para retirar Renato Saudino da Fecata. A gente nem estava muito a fim porque já possuíamos uma agenda de apresentações fechada, mas eles falavam que sem a gente não seria possível. Aí eu entrei como primeiro secretário, que, aliás, tem uma força muito maior do que o presidente, que foi o Eleazar Pessoa. Fizemos uma série de coisas interessantes. Realizamos um encontro regional da Confenata em São Mateus, e eu coloquei como espetáculo representante do Espírito Santo, *Zona, Princípio e Fim*, que falava a história de um bordel. Aqui em Vitória, foi rejeitada pelo público, pela crítica, pelos artistas, por todo mundo. O diretor era Barnabé. São Mateus possuía um grande prostíbulo na década de 1970 e nesse período ele tinha acabado. Eu sei que o pessoal do encontro ficou fascinado com a peça. Os moradores de lá entraram no meio do cenário e se sentiram em casa. Eu sei que uma vez eu fiquei uns dois meses no nordeste, numa das temporadas do GPP, e quando eu cheguei eu havia sido destituído da Fecata. Eleazar fez uma assembleia extraordinária e me exonerou. O que eu fiz foi falar com ele e agradecer pela punhalada nas costas que ele havia me dado. E logo depois a Fecata acabou, porque não tinha estrutura para se manter.

**Como era o diálogo da Fecata com o DEC, existia uma parceria?**

Claro, na minha época, por exemplo, quando promovíamos algum evento, para algum festival, encontro, nós os procurávamos e eles forneciam um determinado valor como apoio.

### **Vocês também conseguiam verba junto ao SNT?**

Pouca coisa. Porque o Espírito Santo nunca teve representação. A nossa representação regional ficava no Rio de Janeiro. Era covardia, o recurso ficava no Rio.

### **O GPP chegou a receber verba do SNT?**

Para montagem não, nós só recebemos verba do governo federal para um projeto de oficinas que nós realizamos na Glória, mas aí foi pelo MEC.

### **Mas vocês chegaram a tentar junto ao SNT?**

Tentamos, mas não tinha, a verba ficava no Rio. Era muito esforço, muita briga para você conseguir uma migalha. Nós tínhamos os nossos patrocinadores, e o dinheiro da bilheteria dos espetáculos. E a gente batia de frente, quando íamos para esses encontros nacionais a gente botava o dedo na cara.

### **Você chegou a conhecer o Orlando Miranda?**

Claro, ele era um que a gente batia boca. A gente perguntava porque que o Espírito Santo era desprestigiado. Falávamos: “isso é safadeza, o dinheiro fica todo no Rio de Janeiro!” Por isso que quando a gente pedia dinheiro o pessoal ficava puto com a gente. Para mim, o Orlando, vamos dizer vulgarmente, era um *vasilina*, para se manter naquele cargo, ele tinha que aceitar as regras do jogo. Aí ficava naquela ilusão, ou querendo iludir alguém, de que ele estava ali articulando a nosso favor. E não era nada disso, ele estava articulando o emprego dele. Não tenha dúvida disso.

**Você acha que ao longo da ditadura houve, por parte da Fundação e do DEC, alguma política em favor do teatro daqui?**

Você conseguia alguma coisa, apoio para fazer festival,... Mas, uma política estruturada eu nunca presenciei. Eu, inclusive, posso dizer que desconheço o que seja política para o teatro no Brasil, em especial no Espírito Santo.

**Você conheceu a Companhia Dramática Capixaba?**

Eu participei dela. Foi um texto do Alvarito que o Tadeu dirigiu. Os atores eram contratados temporariamente pelo governo para aquela temporada e recebiam mensalmente. Você tinha um cronograma de ensaios que tinha que cumprir.

**Quando você começou a trabalhar no DEC?**

Foi em 1987, com o final do *Grupo Ponto de Partida*. O Maurício Silva assumiu o comando do DEC e me convidou para assumir o *Circo da Cultura*.

**Você acompanhou a trajetória do Circo da Cultura antes de você?**

Claro, ele praticamente não teve trajetória. Foi na administração da Beatriz que compraram a lona, e o Afonso Abreu foi o coordenador dele. Ele fez umas três ou quatro apresentações em estacionamentos e só. Não tinha uma sequência. Depois da apresentação, ficava um tempão desmontado para remontar depois. Comigo, fizemos dezessete estacionamentos em dois anos e meio. Eu falei que só aceitaria ficar com o Circo se ele fosse itinerante, eu não queria ele parado. Então, a cada três meses a gente passava por alguma cidade da Grande Vitória. Quando eu assumi ele estava totalmente decadente, tanto é que eu tive que refazer as arquibancadas porque não existiam mais, tive que acertar a lona porque do jeito que estava não podia ser montada, tivemos que fazer outro mastro. Eu sempre tinha um programa circense, o que não existia antes, que era muito concentrado na música. O que aconteceu, o Ministério da Educação e Cultura atendendo a uma reivindicação da classe

circense que estava vendo o circo morrer no Brasil, criou financiamentos para a compra de circos. E quem fez isso foram os estados que conseguiram botar a mão nesse dinheiro e criaram circos da cultura, que não tinham espaço para os circenses. Isso é uma prova do fracasso das políticas públicas do Brasil na área da arte. A burocracia que se tinha para comprar as lonas, só quem conseguia fazer eram os estados. O artista circense não tinha nem residência fixa, como é que ele ia pegar um financiamento?

### **Você acha que houve diferença entre a Fundação e o DEC?**

A Fundação possuía mais liberdade gerencial e administrativa. As fundações naquela época eram como as OSCIPs hoje. Quando virou DEC, você não tinha mais, por exemplo, como contratar um fotógrafo para fotografar o Carlos Gomes.

### **Eu me lembro de ter lido num jornal uma crítica sua à gestão da Glecy à frente do DEC pela falta de recursos.**

A questão é a seguinte, eu adoro a Glecy que é uma pessoa maravilhosa, só que ela foi colocada lá pelo partido comunista que é extremamente duro em suas crenças, dogmático, fundamentalista, enfim, e que não tinha preparo e que achava que ter o DEC era possuir um aparelho comunista na mão. Ela não tinha dinheiro, o partido não tinha ideias, não preciso falar mais nada...

### **Eu também me lembro de ter lido que houve, inclusive, uma reunião dos artistas com o Camata, que era candidato na época, para pensarem um projeto cultural...**

Ele sempre foi um vasilina, chega, senta, conversa, entregava para Glecy e não dava dinheiro para ela fazer. Foi uma questão não só de falta de recurso, mas de articulação também. O PC do B se mostrou incompetente nos dois momentos que administrou a cultura. No governo do Albuíno também.

### **Você participou daquele movimento da Casa da Cultura?**

Particpei de tudo. Da Casa da Cultura, do Balão Mágico... Teve um tempo em que as pessoas ficavam me acusando de ser legalista... Eu percebi que aquele prédio da Casa da Cultura ia ficar nas mãos da classe artística, o prédio era da Ufes e eu sabia que ela não ia ceder. Mas, como o movimento criava ações nele, eu participava, mas não tomava liderança. Eu preferia que fosse gastada energia em algo que fosse vingar.

### **O que o teatro é para você?**

É a minha formação, é a minha experiência de vida, é o grande exemplo que eu trago até hoje. O que mais me fascinou até hoje foi a experiência no *Ponto de Partida*, porque o teatro que nós fizemos para mim foi um teatro autêntico, de grupo, de equipe, nós tínhamos essa relação de sobrevivermos juntos, não tinha “minha ideia”. As ideias eram construções coletivas. Cada um tinha uma tarefa no coletivo. Eu fazia a produção junto com o Robson; a Marta cuidava da tesouraria e da cozinha; Beto escrevia texto e limpava a casa; Crezo fazia as músicas, então cada um tinha uma tarefa específica, mas participava de tudo. Eu dava pitaco na cozinha, na tesouraria, na peça, mas cada um respondia por algo. O meu teatro é essencialmente o *Grupo Ponto de Partida*.

### **E quais trabalhos foram mais representativos na sua carreira?**

*No Reino do Rei Reinante* é um; *Flicts* é outro, que foi o primeiro espetáculo que fizemos mais de cem apresentações e isso para Vitória era um loucura, eu gosto muito de *Ed Wilson*, *o Bandido da Luz de Neon*, que foi um adulto, gosto muito de *Midubin*... Eu gosto muito de todos os espetáculos que a gente fez no GPP, eu sou muito grato de ter vivido com aquelas pessoas, naquele momento e produzido o que produzimos. Isso me deu uma bagagem, uma experiência enquanto artista, enquanto pessoa, muito grande.