



Universidade de Brasília – UnB  
Instituto de Humanas - IH  
Departamento de História – His  
Programa de Pós-Graduação em História – PPGHis  
Mestrado em História Cultural

**(A)bordar memórias,  
tecer histórias:  
fazeres teatrais em Brasília  
(1970 - 1990)**

**(A)bordar memórias,  
tecer histórias:  
fazeres teatrais em Brasília  
(1970 - 1990)**

Dissertação apresentada ao PPGHis, da UnB,  
como parte dos requisitos para  
obtenção de título de Mestre em História

**Elizângela Carrijo**

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Nancy Alessio Magalhães

Brasília, agosto de 2006



Universidade de Brasília – UnB  
Instituto de Humanas - IH  
Departamento de História – His  
Programa de Pós-Graduação em História – PPGHis  
Mestrado em História Cultural

***(A) BORDAR MEMÓRIAS, TECER HISTÓRIAS:  
FAZERES TEATRAIS EM BRASÍLIA  
1970-1990***

***Elizângela Carrijo***

**Banca examinadora:**

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Nancy Alessio Magalhães (PPGHis/UnB)  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Tereza Ferraz Negrão de Mello (PPGHis/ UnB)  
Prof. Dr. Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz (IdA/ UnB)  
Suplente – Profa. Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto (IdA/UnB)

Brasília/ DF, 11 de agosto de 2006.

*Àqueles/as que narram suas experiências,  
compartilham seus saberes,  
registram suas memórias e  
lutam por dignidade.*

## *Agradecimentos*

Os três toques sonoros presentes no início de um espetáculo teatral podem ser chamados de “toques do bastão de Molière”, numa adaptação ao costume atribuído a esse dramaturgo de comédias satíricas na França, no século XVII, segundo contam os/as artistas em geral. Esses toques representariam um tipo de convite à platéia a concentrar suas atenções sobre o que viria a ser apresentado. Aproveito esse viés interpretativo e faço desta parte dedicada aos agradecimentos, uma chamada de atenção especial ao/à leitor/a para evidenciar nomes daqueles/as que me ajudaram a adentrar nesse universo teatral entrecruzando-o ao da história, como me propus a fazer nesta dissertação. Assim, mesmo correndo risco de esquecer-me de alguns nomes significativos, desejo aproveitar desse silêncio respeitoso que surge por parte daqueles/as que ouvem e entendem esses três toques de bastão e aqui registrar meu **muito obrigada**:

*À minha mãe e meu pai que com muitos esforços sempre criaram suportes (antes financeiros, hoje de cumplicidade) para que eu continuasse meus estudos. E, se isso já não me bastasse, regam em mim todos os dias, por meio de gestos e de palavras simples do cotidiano, sementes que plantaram de respeito ao outro, de ternura e de postura de luta frente a qualquer diversidade na vida.*

*À minha melhor amiga e irmã Luciene, pela pronta força a qualquer instante. Sendo, neste trabalho, minhas próprias mãos em muitos momentos, transcrevendo algumas entrevistas, pesquisando documentos e expressando sua inteligência sensível. Colocando até mesmo seu marido, Otacílio, seguido de seus comentários de fino humor e observações sensatas, a se envolver com várias partes desses processos.*

*À minha irmã caçula, Joana D’arc, por abaixar o volume do som da televisão e pelo particular carinho demonstrado.*

*Aos relatos de Dulcina de Moraes, Geraldo Martuchelli, Hugo Rodas, Humberto Pedrancini, Iara Pietricovsky, Jesus Vivas, João Antônio e José Maria B. de Paiva que muito me ensinaram e aos/as que me receberam em suas próprias casa, demonstrando generosidade e delicadeza ao compartilharem suas memórias, suas experiências e seus acervos particulares. Nesse sentido, um obrigada especial ao Cacá, pela atenção e por permitir-me acesso aos documentos de seu acervo em relação ao movimento do teatro amador em Brasília.*

*À amiga Sandra Nui, portadora de lentes cor-de-rosa-choque com aros de lantejoulas douradas com as quais sempre mantém o bom humor refinado, obrigada pelas leituras e interferências apuradas ao longo do texto, mas sobretudo obrigada pelas boas risadas trocadas nessa caminhada.*

*À amiga Edina Sun, por seu profissionalismo admirável e pelo seu duplo lado virginiano expostos sobre as regras da ABNT que regulam este trabalho, mas em especial ao carinho cuidadoso com que sempre se dispôs a me ajudar.*

*À minha chefe e amiga Vânia Caldas, cuja compreensão foi efetivamente imprescindível ao longo desses anos de curso e na fase final desse processo, flexibilizando meus horários, para assim eu concretizar este sonho.*

*Às pessoas do Centro de Documentação, do jornal Correio Braziliense, mas em particular à minha equipe de trabalho, do Núcleo de Texto: Caio César, Cleiton Jesuíno, Daniele Oliveira, Edina Lima, Francisco Souza, José Marcolino, Maria Casimiro, Técia Goulart, Thiago Perpétuo e Walquíria Oliveira, sempre dispostos a colaborar com suas habilidades e competências*

*específicas e em particular com suas risadas e afetividades que entrelaçam e constroem nossas relações no cotidiano.*

*Às amigas Marisa Camargo e Anacy Schreiter, por terem, cada uma a sua maneira, iniciado-me, anos atrás, no mundo dos fazeres teatrais e por, ainda hoje, manterem-se sensíveis à vida e atuantes em projetos bonitos que buscam transformar a si mesmas e àqueles/as que estão ao seu redor. Aprendo muito com as duas.*

*Aos/às outros/as amigos/as que sempre destinaram-me palavras de estímulos, como as do Davi (Pato), cuja capacidade em sintetizar todas minhas falas em uma única frase sempre me impressionou; e as de outras queridas amigas como Marla, Tati (também minha tradutora particular), Mara, Kaise, Laís e demais mulheres glamourosas do grupo M6D, mostrando-me com suas pluralidades o quanto laços de carinho e instantes alegres dão uma especial coloração à relação humana.*

*Aos/às amigos/as e professores/as de curso que conheci ao longo dessa trajetória de estudo, em específico à Nancy Campos Muniz, José Walter Nunes e Ivany Neiva com suas seriedades e competências profissionais, aliadas ao modo simples e amorosos de levarem a vida, ensinaram-me outros ângulos desse fazer acadêmico.*

*À Universidade de Brasília, por ainda ser espaço público de pesquisa e de produção de conhecimento, num país em que investimento financeiro para fortalecer área de educação não é ainda uma premissa efetivamente destacada em suas políticas públicas.*

*Ao Antonio Serrauvo e Martin Schwantes pelos equipamentos que usei em campo e pela atenção inteligente que sempre dispensaram a mim e a este projeto. Sem o apoio deles tudo teria sido muito mais difícil.*

*À orientadora e amiga Nancy Magalhães pela surpresa desse encontro. Surpresa porque não nos conhecíamos antes, elegemo-nos, uma à outra, durante o processo de seleção desse mestrado. De lá para cá essa surpresa, no sentido daquilo que é inusitado e inesperadamente muito bom, revela-se por meio de cada um de nossos encontros, em momentos que para mim são de riquezas, de aprendizados, de respeito ao modo de pensar, de amadurecimento, de constituição de laços afetivos e de convite à sempre olhar e ver nuances da vida mostradas em palavras, em gestos e em imagens no geral. Também um obrigada especial ao/a professore/a Fernando Villar e Tereza Negrão, que além de sempre se mostrarem carinhosos e interessados por minhas idéias, deram-me valiosas sugestões que incorporei, na medida do possível, neste trabalho.*

*Como não poderia deixar de mencionar, minha eterna gratidão ao companheiro, cúmplice e amigo Marcelo Augusto, que desde o início desta caminhada esteve ao meu lado, acreditando (muitas vezes mais que eu mesma) em minha potencialidade. Ele enriqueceu meu processo com idéias criativas e suportes que facilitaram a todo instante a realização desse meu desejo de escrita. Mais ainda, exercitou sua incansável capacidade de paciência em entender meu nervosismo e minha falta de tempo constante, típicas de quem se ocupa com essa empreitada acadêmica. Obrigada pelos gestos amorosos que imprimiram ainda mais beleza e singularidade em nossa história de relacionamento. Meu  $\infty$  amor!*

*O que eu desejaria, e disse a ela, era poder contar, e deixar contado, coisas que os que estão começando hoje não sabem. E, possivelmente, não viriam a saber nunca, que a **memória do teatro é fraca**. Mesmo entre as gentes do teatro. Muito permanece ignorado por puro desinteresse. E as **informações nem sempre são fáceis de se encontrar**. As que existem, infelizmente, são bem poucas em relação ao que poderia, ao que deveria haver. Creio que é importante deixar tudo isso documentado para os que virão. Como parte de um todo ao qual deve pertencer, de forma indestrutível, a noção do respeito que se deve ter pelo teatro e pela profissão. “**Criar a mentalidade da dignidade da nossa arte.**” Dulcina me disse isso. Mais de uma vez. “**Eu não dou aula para formar atores. É para muito mais do que isso. É para criar a mentalidade da dignidade da nossa arte. Isso é importantíssimo**”.*

(VIOTTI, 2000, p. 16, negritos meus/ aspas do autor).

## *Resumo*

*(A)bordar e tecer* lembram habilidades manuais e produções que, no final, têm o toque de quem as cria. Aqui, não é diferente, pois, ao tecer histórias ao longo dessas páginas, dei pontos e enlaces por meio de memórias relatadas por Dulcina de Moraes, Geraldo Martuchelli, Hugo Rodas, Humberto Pedrancini, Iara Pietricovsky, Jesus Vivas, João Antônio e José Maria B. de Paiva, construindo assim uma narrativa compartilhada, com nossos toques especiais. Ao estudar história e cultura, fazendo uso da metodologia da história oral, gravei narrativas e estudei-as com outras fontes de imagens (textuais e visuais) encontradas em diferentes acervos e interpretei os fazeres teatrais em Brasília, entre 1970 e 1990. Assim, parte de história de vida desses narradores/as; saberes; criação e transformação de lugares e repertório encenados, lutas diárias, dificuldades, rupturas, continuidades, belezas e legados se desvelaram aos nossos olhos mostrando dimensões desses fazeres cênicos nessa cidade, numa relação passado-presente heterogênea, dinâmica e significativa de ressonâncias nos dias de hoje. Enfim, estamos diante dessas múltiplas experiências, que mostram-se em diálogo, ora em consenso, ora em conflito, como a própria história é também por mim, assim concebida, sempre inacabada e, portanto, aberta a outras interpretações.

**Palavras-chave:** Brasília, teatro, história, cultura, história oral, memória, narrativa.

## *Abstract*

*Embroider* and *weave* remind us of some manual abilities and productions that, when finished, are built among those who created them. Here, it is not different because by weaving stories along these pages, I have stitched and tied memories from Dulcina de Moraes, Geraldo Martuchelli, Hugo Rodas, Humberto Pedrancini, Iara Pietricovsky, Jesus Vivas, João Antônio e José Maria B. de Paiva, developing, by the way, a shared narrative with our special touches. By studying history and culture, using the methodology of oral history researches, I have recorded narratives and studied them connected with other sources of (written and visual) images found in different collections and then, I have interpreted the theater actions in Brasília, between 1970 and 1990. Therefore, some parts of life's history these narrators, knowledge, places that were created, repertoires putted in action, daily struggles, difficulties, ruptures, continuities, beauties and legatos were revealed upon my eyes showing me some actions played in the city, in a heterogenic, dynamic and significant relationship between past and present echoing in nowadays reality. Finally, we are in front of some multiple experiences registers in which, in so many times, are revealed with dialogs and in so many others are shown by conflicts as it is seen in the proper history. This text is by me understood with the belief that the historical object is always unfinished and, therefore, this work is opened for other suggestions and interpretations.

**Keywords:** Brasília, theater, history, culture, oral history, memory, narrative.

# SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>9</b>
<b>Colocando linha na agulha...</b>	
<b>Capítulo I</b>	<b>13</b>
<b>Em cartaz: Prólogos de uma cidade</b>	
<i>I.1- Brasília e Distrito Federal</i>	18
<i>I.2- Projeto e Cidade</i>	20
<i>I.3- Teatro</i>	22
<i>I.4- Alguns projetos de Brasília</i>	25
<i>I.5- Imaginando Brasília</i>	32
<b>Capítulo II</b>	<b>43</b>
<b>Entreatos metodológicos iniciais em acenos a narradores/as</b>	
<i>II.1- Quem são os/as narradores/as?</i>	46
<i>II.2- Antes, durante e depois desses encontros com narradores/as</i>	52
II.2.a) Degravação	56
II.2.b) Roteiros e relatos	58
<i>II.3- Imagens &amp; memórias</i>	60
<i>II.4- Entre sentidos de relatos orais e escritos</i>	62
<i>II.5- Oralidade</i>	63
<i>II.6- História oral e autoria compartilhada</i>	65
<b>Capítulo III</b>	<b>66</b>
<b>Narradores e narradoras em presença histórica</b>	
<i>Com Dulcina de Moraes</i>	77
<i>Com Geraldo Martuchelli</i>	94
<i>Com Hugo Rodas</i>	105
<i>Com Humberto Pedrancini</i>	124
<i>Com Iara Pietricovsky</i>	139
<i>Com Jesus Vivas</i>	149
<i>Com João Antonio</i>	158
<i>Com Jose Maria B. de Paiva</i>	168
<b>Capítulo IV</b>	<b>181</b>
<b>Fragmentando a castanha</b>	
<i>IV.1 – Apresentando a idéia da castanha</i>	181
<i>IV.2- Fragmentos da castanha I</i>	181
<i>Espaços teatrais que contam e entrelaçam tempos em Brasília</i>	
IV.2.1- Contando os lugares...	187
IV.2.2- Mapas sobrepostos	199/200
<i>IV.3 - Fragmentos da castanha II</i>	202
<i>Repertórios encenados em Brasília</i>	
IV.3.1) Números que apresentam os repertórios encenados em Brasília	202
IV.3.2) Palavras que contam os repertórios encenados em Brasília	207
IV.3.3) ArP-DF	214

IV.3.4) Cedoc/ CB	216
<i>IV.4 - Fragmentos da castanha III</i> <i>Alguns dos conteúdos localizados nos acervos</i>	217
<i>IV.5 - Fragmentos da castanha IV</i> <i>Caminhado por alguns outros acervos em Brasília</i>	221
Bancos de dados, CNPq, CAPES, Bibliotecas, BCE, Acervos de documentos, Funarte, Cartório Marcelo Ribas, Acervo particular do Cacá	223/226
<i>IV.6 – Fragmentos da castanha V</i> <i>Considerando o estilhaçar da castanha</i>	227
<b>Capítulo V</b>	<b>228</b>
<b>Escavando e recordando narrativas</b>	
<i>V. 1 – Escavando contexto (1970/1990)</i>	230
<i>V. 2- Recordando a FETADIF</i>	237
V. 2.1) Mostrando imagens escavadas...	238
Quadro – Presidentes da FETADIF	251
<i>V. 3- Numa parte dos solos: os cursos de Artes Cênicas na capital</i>	253
V.3.1) Faculdade Dulcina de Moraes	253
V.3.2) Curso de Artes Cênicas na UnB	254
<i>V. 4- Encontrando imagens de</i> <i>amadores/as-profissionais e de profissionais-amadores/as</i>	259
<i>V. 5- Analisando as imagens encontradas nesses solos de memória e história</i>	262
<b>Considerações finais</b>	<b>266</b>
<b>Referências Bibliográficas</b>	<b>271</b>
<b>Referencias de entrevistas e de imagens</b>	<b>283/284</b>
<b>Anexos</b>	<b>285</b>
<i>Corpus da pesquisa; Roteiro de campo; Lista de materiais usados em campo; Modelo de cessão de direitos autorais; Nomes de grupos de teatro em Brasília; CD-ROM com entrevistas (Áudio/ MP3 &amp; Transcrição/ PDF)</i>	

## ***Introdução*** ***Colocando linha na agulha...***

O título do presente trabalho - *(A)bordar memórias, tecer histórias: fazeres teatrais em Brasília (1970-1990)*- revela, de pronto, minhas intenções. Na dubiedade de sentidos da primeira palavra e no plural das outras, encontra-se o ponto de observância dessa trama<sup>1</sup> de muitos fios, em relação ao fazer teatral nessa capital brasileira. Um fazer que se desvela/ revela múltiplo de sentidos, mesmo quando escrito no singular, pois traz em si a carga das experiências de seus/suas realizadores/as.

*(A)bordar e tecer* lembram habilidades manuais e produções que, no final, têm o toque de quem as cria. Aqui, não é diferente, pois, ao tecer histórias dispostas ao longo dessas páginas, dei pontos, enlances e arremates, por meio de memórias relatadas por Dulcina de Moraes, Geraldo Martuchelli, Hugo Rodas, Humberto Pedrancini, Iara Pietricovsky, Jesus Vivas, João Antônio e José Maria B. de Paiva. Relatos de vidas que, em conjunto com outros documentos de acervos, propiciaram-me pensar na luta diária, nas dificuldades, nos conflitos, nas belezas e nos legados que envolvem a trajetória do fazer cênico em Brasília. Pelos relatos dessas experiências enfatizados nas narrativas que delineiam os anos de 1970 a 1990, é possível perceber esse processo em toda sua dignidade, que ressoa nos tempos atuais e proporciona, ao/a leitor/a de hoje, um diálogo de temporalidades, por meio de continuidades e de rupturas presentes na construção dessa história.

Envolvida pelas relações entre História e cultura, aproximei-me de sentidos da narração de na perspectiva de Benjamin (1994, p. 205), para o qual contar uma história é uma arte artesanal, pois encontramos “na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”. Significado esse que reforça ainda mais sentidos das mãos no bordar e no tecer deste trabalho. Mãos/imagens na oralidade dos/as narradores/as. Mãos/imagens textuais e visuais de outras fontes. Mãos daqueles/as que, no cotidiano, ajudaram na interpretação dessas narrativas e a tecer outras inquietações. Mãos entre tecidos figuradas na capa deste trabalho. Assim também as minhas próprias mãos, cujas marcas não se encontram apenas neste texto, mas, igualmente, na própria escolha deste tema e dos recortes espacial e temporal.

Essa escolha temática justifica-se, primeiramente, pelo fato de eu ter nascido em Brasília e ter dedicado boa parte de meu cotidiano, desde os treze anos, às questões do mundo das Artes Cênicas, participando de um dentre vários grupos teatrais informais da cidade. Cheguei a estudar alguns

---

<sup>1</sup> Essa palavra está interligada à proposta de Veyne. Porque para ele “o tecido da história é o que chamaremos de trama, de uma mistura muito humana e muito pouco “científica” de causas materiais, de fins e de acasos; de um corte de vida que o historiador tomou, segundo sua conveniência, em que os fatos têm seus laços e sua importância relativa”. Cf. VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história**: Foucault revoluciona a história. Trad. Alda Baltar e Maria A Kneipp. Brasília: Ed. UnB, 1992, p.28./ Aspas do autor.

semestres do curso de Artes Cênicas na Faculdade Dulcina de Moraes e outra no IdA/UnB, sem, no entanto, concluir nenhum dos dois. Preferi adentrar no campo da História (UnB/ 1997), como professora, por um tempo, e pesquisadora, por outro período. Logo, minha origem, meu pensar e meu fazer constituíram e constituem o que sou. Exercícios de observar e sentir essa cidade, de (res)significar suas fontes e de contribuir para a vida desses personagens por meio da interpretação, atribuíram sentidos à minha experiência. Forjaram minhas identidades, múltiplas e moventes, haja visto que “sou apenas o que já fui e o presente é um magma de possibilidades” (SWAIN, 2003).

Esse breve compartilhar de minha história tem como objetivo tanto me apresentar ao/a leitor/a como, igualmente, sinalizar meu viés teórico, revelado na minha escolha por escrever na primeira pessoa do singular e na crença de que minhas afirmações apresentam-se, sempre, como interpretação subjetiva e mutável, apesar dos rigores teóricos e metodológicos exigidos pelo ofício historiográfico. Confesso achar difícil identificar o início das minhas motivações para realizar um estudo acerca de teatro em Brasília, mas consigo perceber o amadurecimento dessa proposta.

Mesmo não exercitando mais a vida teatral desde 2000, continuei próxima à essa área, acompanhando trabalhos produzidos nessa cidade, lendo sobre o assunto e mantendo contato com parte das pessoas nela envolvidas. Assim, desde 2003 retornei ao âmbito acadêmico, apesar de ter ingressado oficialmente no Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade de Brasília, somente um ano depois. Desde então, fui aluna de Nancy Alessio Magalhães (professora que orienta este trabalho), Georgete Medleg Rodrigues (CID/ UnB), Maria Tereza F. Negrão de Mello, Márcia de Melo M. Kuyumjian, Eleonora Zicari Costa de Brito e Cléria Botelho. Cada uma, à sua maneira, estimulou-me a perceber o campo histórico por dimensões até então por mim não observadas. Logo, esse trabalho também tem as marcas das mãos dessas professoras. Sem contar amigas interlocutoras, como Sandra Nui Asano, Edina Lima, Luciene Carrijo, Nancy Campos Muniz e Ivany Neiva, dentre outras pessoas que conheci no cotidiano, nas aulas, nos seminários, nos congressos e nos encontros em geral. Sobretudo as mãos de Marcelo Augusto Santana, que acompanhou e prestou suporte técnico a todo trabalho de campo deste trabalho.

Com todas essas colaborações, ao longo do processo, mantive meu tema-objeto, *teatro em Brasília* e, ao mesmo tempo, transformei-o. Essa re-elaboração estudo, ancorada em um estoque de leituras e conversas durante os semestres eletivos, mais uma vez movimentou a interação de saberes e me indicou outros elementos. Reestruturação demonstrada no projeto de qualificação, submetido à avaliação da banca examinadora composta pela Profª. Dra. Tereza Negrão<sup>2</sup> e pelo Prof. Dr.

---

<sup>2</sup> O nome completo da professora é Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello. Entretanto, neste trabalho, todas as referências ao seu nome serão feitas da maneira como foi apresentada no corpo do texto ou como Negrão de Mello, para as indicações bibliográficas.

Fernando Villar<sup>3</sup>, em maio de 2005, sob o título de “Teatro de Brasília *en-cena*: Fragmentos de uma história pouco apresentada (Brasília/ 1970-1990)”. Dessa maneira, adensei minhas reflexões teóricas e metodológicas frente a interferências e indicações sugeridas pelos dois e, hoje, tento incorporá-las nesta dissertação.

Apresentar meu percurso acadêmico sobre a temática aqui estudada supera a intenção de pontuar e/ou de justificar meu apreço por esse objeto de estudo. É, também, uma maneira de balizar as próximas páginas, sinalizando pressupostos teóricos que modulam e integram objetivos e implicações teórico-metodológicas deste trabalho, que está dividido em cinco capítulos e cujos anexos, indicados ao longo do texto, encontram-se ao final.

No primeiro capítulo, a ênfase recai sobre o que compreendo como Brasília e teatro. Por meio de trechos de jornais de época, que abordam parte do cotidiano cênico na cidade, delinheiro minhas perspectivas teóricas e apresento alguns embates que configuram os anos entre 1970-1990. Importante enfatizar desde o início que, em nenhum momento, este trabalho procura dar conta de todos acontecimentos ocorridos dentro desses vinte anos que transcorreram entre 1970 e 1990 e/ou muito menos seguir uma narrativa linear ancorada em cronologia. Esses anos não têm a função de limitar análises, ou a função de preencher lacunas, ou função de determinar uma linha temporal reta em que fatos são recontados como compêndios em geral, ou muito menos a função de sinalizar alguma possibilidade de contemplar ano a ano os acontecimentos realizados em Brasília na área teatral com seus possíveis respectivos significados. Dentro da perspectiva histórica que escolhi, esses pontos não fariam sentido. Ao contrário. Na verdade, 1970-1990 servem como balizadores de percepções de fazeres cênicos em Brasília, servem como referências ao exercício teórico que será apresentado e discutido ao longo de toda esta dissertação.

Assim, nesse primeiro capítulo, também sinalizo o quanto a percepção que temos de uma cidade está ligada aos vínculos de experiências e/ou de afetividades que construímos nesses espaços, os quais, por sua vez, extrapolam as linhas geográficas de seus possíveis mapas e produzem imagens e projetos de um lugar nem sempre igual à sua proposta original. Sobretudo Brasília, cidade planejada, tão antiga e tão nova, com seus 46 anos de idade.

O segundo capítulo privilegia meu envolvimento com a história oral, tendo como referência o antes, o durante e o depois de meu trajeto de pesquisa. Nele, apresento equipamentos, procedimentos desse processo de campo, faço minhas considerações e discuto a importância de imagens visuais como instituintes de significados, além de explicar os motivos que me levaram a anexar, neste trabalho, um CD-ROM com todas as entrevistas realizadas em áudio, com suas respectivas gravações.

---

<sup>3</sup> O nome completo do professor é Fernando Antonio Villar de Queiroz. Entretanto, neste trabalho, todas as referências ao seu nome serão feitas da maneira como foi apresentada no corpo do texto, sendo Villar o sobrenome indicado para as referências bibliográficas.

Adiante, no terceiro capítulo, *Narradores e narradoras em presença histórica*<sup>4</sup>, exponho a “história de vida sumária” (Bertaux e Demartini) de cada um/a dos/as oito narradores/as. Trata-se de um convite para que eles atuem em cena histórica de espaços ali explicitados, nos quais, por vezes, algumas questões são particularizadas porque se destacaram em nossos encontros. Esse capítulo também se caracteriza no trabalho que faço com paginações diferenciadas para cada um/a dos/as narradores/as, cujas imagens visuais foram editadas no sentido de apresentarem elementos que constituem a vida de cada um/a. Meu objetivo foi o de estimular ao/à leitor/a que os interprete também por meio dessas diagramações, constituídas de fotografias tiradas durante nossos encontros e com outras armazenadas em acervos particulares. Outro ponto que destaco, é que na introdução desse capítulo, antes de apresentar esses/as narradores/as, faço algumas considerações em relação às semelhanças e às tensões percebidas nos relatos deles/as, em especial ao que diz respeito aos possíveis legados presentes nos fazeres teatrais em Brasília.

Ao lidar de forma lúdica com idéias que materializam a imagem de uma castanha aberta/estilhaçada, baseada num conto de Ítalo Calvino, resolvi fazer do quarto capítulo um espaço para compartilhar conteúdos-fragmentos que encontrei nos acervos que consultei nessa cidade. Neles pude encontrar imagens visuais e textuais que, entrecruzadas às narrativas orais das entrevistas, forneceram-me fragmentos de tecidos teatrais em Brasília. Por isso, nesse capítulo há um mapa com a toponímia dos espaços percebidos pelas pessoas da área cênica, entre 1970 e 1990 e, também, uma apresentação de parte de variados repertórios encenados nessa cidade.

Com alguns sentidos do texto "Escavando e recordando", de Benjamin (1995, p.239-240), entrecruzados a alguns outros do "Mina das Imagens", de Ende (1993, p.369), fiz do quinto capítulo um compartilhar de imagens escavadas em solos de memórias e de histórias dos/as narradores/as entrevistados/as e das narrativas escritas em outras fontes de acervo. Exploro, nesse capítulo, esforços das *práxis* das pessoas, notando o quanto membros da FETADIF, participantes de cursos superiores da Faculdade Dulcina e da UnB e discussões entre amadores e profissionais movimentaram o cotidiano cênico em Brasília, no período por mim selecionado.

Por último, apresento minhas considerações finais e transitórias para retornar a alguns argumentos norteadores que serviram de fio condutor a este meu trabalho. Transitoriedade, essa, percebida a partir de minha perspectiva teórica, pois creio que o objeto histórico está sempre inacabado e, portanto, aberto a novas sugestões e interpretações.

Assim, está feito o convite ao/à leitor/a dessas páginas. Abro as cortinas tecidas desse contar...

---

<sup>4</sup> Título inspirado, em parte, em KOTHE, Flávio René. **Benjamin & Adorno** - Confrontos. São Paulo: Ática, 1978 - primeira parte "Os autores em presença".

## Capítulo I

### *Em cartaz: Prólogos de uma cidade*

... O jeito é ler os jornais dos Estados para viver o teatro, tão necessário à nossa vida e que tanto nos faz falta, na Brasília atual, que em alguns outros setores, vai se firmando. (...) Seja como for, só a tentativa de adaptação de Kafka, cuja angústia dizem ser transmitida e, portanto, a vontade dela sair pela recusa, já é válida. Se falei no espetáculo carioca não foi tão-somente por aliviar nossa fome de teatro válido e levar à programação de esperadas e atualmente inexistentes esquinas teatrais dramáticas em Brasília. Também é porque, exatamente na hora em que o Rio leva ao palco um conto de Kafka, este e mais dois outros saíram do prelo em livro. “Na Colônia Penal” (...), “O Artista da Fome” (...) e “Metamorfose”...(JEAN, 1970).

A Fundação Cultural do Distrito Federal vem de concluir relatório sobre suas atividades em 1969, em cujo ano ela patrocinou a montagem de 15 espetáculos, com alguns pontos altos, como “Galileu Galilei”, de Brecht, pelo Teatro Oficina; “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto, pela Companhia de Paulo Autran; “O Avaro”, de Molière, com Procópio Ferreira sob a direção de Henri Doublié; e “Abre a janela e deixa entrar o ar puro da manhã” de Antônio Bivar. As atividades da Fundação foram intensas e esperamos se ampliem ainda mais neste ano do 10º. aniversário. Seis exposições de artes plásticas a Fundação Patrocinou; dezenas de filmes, em colaboração com a Aliança Francesa, com o Clube de Cinema e embaixadas. Festivais do Cinema Americano, do Polonês, de Greta Garbo, e, como fecho, o festival de Brasília do Cinema Brasileiro. No Setor de literatura, houve o IV Encontro Nacional de Escritores e foram instituídos prêmios Brasília de Literatura. No Setor de música, foram realizados 28 concertos e recitais, destacando-se a presença de Guiomar Novais, de Magdalena Tagliaferro, de Artur Moreira Lima, e o Noneto de Munique. Espera-se que a Fundação, ao empresar teatro, limite-se a trazer a Brasília os mais importantes acontecimentos teatrais de outras capitais, e se volte para o incentivo ao teatro, no plano interno, a fim de criar uma infra-estrutura nesse setor de arte em Brasília. Ainda não sabemos de alguma providência no sentido de montar espetáculos para a ocasião do Congresso Eucarístico Nacional. Também os festejos do Décimo Aniversário devem ensejar a montagem de peças de grande beleza e significação. (SENA, 1970, p. 2).<sup>5</sup>

Esses dois trechos acima, retirados do jornal *Correio Braziliense*<sup>6</sup>, do Grupo Associados<sup>7</sup> Centro-Oeste, apresentam e contextualizam Brasília por seu viés cultural no início da década de 1970 (início do recorte temporal deste trabalho, que vai até 1990). Essa temporalidade é percebida

<sup>5</sup> A matéria encontra-se assinada com “C.S.”, indicando, com grande probabilidade, a autoria de Clovis Sena, jornalista que escrevia nesse jornal, na época. Quando folheamos as partes de política e cultura encontramos com frequência seu nome e/ou essas iniciais. Por isso, atribuirei a autoria do texto a ele.

<sup>6</sup> “O jornal é o mais influente e de maior tiragem do Centro-Oeste do país, [tem] sua história dividida em duas fases. Na primeira, que vai de 1808 a 1822, era impresso em Londres e defendia a causa da independência do Brasil. Na segunda, teve o título resgatado por Assis Chateaubriand e passou a circular em Brasília a partir de 21 de abril de 1960”. SQUARISI, Dad. **Manual de redação e estilo**. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand, 2005, p.308.

<sup>7</sup> Grupo criado em 1924 pelo jornalista Assis Chateaubriand, composto por 39 empresas, as quais “estão distribuídas em oito estados brasileiros: são 11 Jornais, 12 emissoras de Rádio, 7 estações de Televisão além de provedores de acesso à Internet, produtoras de vídeo, dentre outras empresas”. Disponível em: [www.grupoaconline.net](http://www.grupoaconline.net), rede Intranet da empresa. Acesso em: 2 de maio de 2006.

no estilo e na forma da escrita desses textos e nos acontecimentos abordados por eles, que revelam ao/a leitor/a de hoje o fato de que em Brasília, em 1970, o teatro inexistia, segundo Jean, ou encontrava-se totalmente sem infra-estrutura, segundo Sena.

Ao interpretar essas fontes, longe estou de acreditar em alguma posição homogênea e singular entre produtor/a e leitor/a de um texto, como se todas as pessoas pensassem dessa ou de outra maneira, como mostram as reportagens, ou de que algum documento-jornal retrate a realidade social de um tempo. Porque jornal, como qualquer outra fonte de informação, representa uma versão daquele/a que o produziu em um determinado momento, em diálogo com aquele/a que o consome em um outro dado instante.

Ao referir-se sobre a potencialidade interpretativa de um jornal, Chartier (1999, p. 128) afirma que “o sentido que o leitor constrói (...) depende de elementos que não estão presentes no próprio artigo, mas que dependem do conjunto dos textos reunidos em um mesmo número e do projeto intelectual e editorial da revista ou do jornal”. Seguindo essa diretriz, observei, ao folhear esses periódicos da década de 1970, que as reclamações em torno da carência de vida cênica no cotidiano de Brasília eram uma constante, indicando assim um tipo de cobrança entre um projeto de Brasília imaginada e o de uma Brasília praticada em seus fazeres teatrais - que pretendo discutir mais adiante.

Meu intuito neste trabalho é analisar alguns dos fragmentos de fazeres teatrais em Brasília, entre os anos de 1970 e 1990, por meio de narrativas orais de oito personagens<sup>8</sup>, em conjunto com outras fontes, visuais e textuais - pesquisadas em acervos - e sob o viés dos aportes que envolvem história e cultura. Assim, farei, deste capítulo, um espaço de esclarecimento em relação ao que chamo de Brasília e de teatro, apresentando parte do contexto que abarca esses vinte anos delineados e minhas perspectivas teóricas, evidenciando minhas concepções de temporalidades e de história, sem, no entanto, utilizar uma narrativa pautada em ordem cronológica linear. Para efeito didático, além desta breve introdução este capítulo tem outras quatro partes: Brasília e Distrito Federal; Projeto e Cidade; Teatro e Alguns projetos de Brasília e Imaginando Brasília.

Assim, se, por um lado, esses fragmentos de reportagens destacados anteriormente enfocam movimentos culturais nessa cidade, por outro, também sinalizam produções teatrais num contexto geral do país. O que é percebido quando observamos que a maioria dos nomes das obras e dos autores mostrados nesses trechos representa parte da vida cultural do Rio de Janeiro e de São Paulo – que em geral são capitais mencionadas em livros e pela mídia, dentre outros canais de comunicação, como núcleos referenciais de produção teatral. Aliás, é muito comum encontrarmos obras que se proponham a apresentar um panorama da vida cênica no Brasil, exclusivarem as

---

<sup>8</sup> Os nomes desses personagens foram citados na introdução.

encenações do eixo das capitais Rio e São Paulo<sup>9</sup>, sem apresentarem as outras regiões que compõem este país.

Esses autores e obras indicados nos trechos de reportagens representam alguns dos nomes referenciados com veemência ao longo dos anos de 1970. Porque Kafka, Brecht, Teatro Oficina, João Cabral de Melo Neto, Paulo Autran, Molière, Procópio Ferreira e Antônio Bivar são, cada qual a sua maneira, representantes de idéias e de lutas por transformações sociais, políticas e/ou culturais que não necessariamente começaram ou se extinguíram nos anos de 1970 em suas cidades/países de origem, mas sobretudo porque revestem situações de sentidos que visam, em geral, algum tipo de interferência crítica sobre esse contexto. Além desses, vários outros nomes, com seus respectivos espetáculos, participavam da vida cênica nesse período, dentre os quais Yan Michalski destaca:

No Rio, alguns dos destaques de 1970 couberam a produções transferidas de São Paulo: *Fala baixo senão eu grito*, *Hair*, *Jorginho*, *o machão*, *Medéia* e, principalmente, uma remontagem do notável *Cemitério de automóveis*, que Victor García criou em São Paulo em 1968 e remontou, com elenco reformulado, em 1970, para uma triunfal temporada carioca. Mas a mais importante realização do ano estreou originalmente no Rio, sendo sua vez exportada para São Paulo, despertando em ambas as cidades o mesmo entusiasmo e conquistando a maioria dos prêmios da temporada: *O arquiteto* e *o imperador da Assíria*, de Arrabal, na deslumbrante montagem do Teatro Ipanema dirigida por Ivan de Albuquerque e interpretada com rara no;ao de entrega pro Rubens Correa e José Wilker. O famigerado Decreto-Lei 1.077, que institui a censura prévia de livros e periódicos e declara que o emprego dos meios de comunicação “obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional”, embora voltado mais especificamente contra a imprensa e a literatura, dificulta ainda mais a existência do teatro. Como sempre, dezenas de peças são proibidas ou cortadas, sendo que até mesmo o belo *Cemitério de automóveis*, apesar de estar sendo levado desde 1968, chega a ser retirado de cartaz no meio da temporada, antes de ser novamente autorizado um pouco mais tarde.<sup>10</sup> (MICHALSKI, 1985, p. 44;47)

Faz-se importante evidenciar que, no período a que se referem os trechos até agora destacados, o Brasil vivia os chamados “anos de chumbo”, termo usado em referência ao amplo período no qual a sociedade esteve sob comando de militares. Assim, os vinte anos (1970-1990) que abarcam o recorte cronológico do presente trabalho, poderiam ser identificados como aqueles que vão, linearmente, da ditadura à democracia no país, caso eu optasse por seguir a sugestão cronológica dos livros didáticos e dos compêndios em geral<sup>11</sup>. Entretanto, ditadura e democracia são categorias perpassadas por imaginários, por temporalidades e por fatos variados, que mesmo sendo comumente reconhecidas como portadoras de sentido homogeneizado - que as levam, por vezes, à

<sup>9</sup> Cf MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001. e PEIXOTO, Fernando. **Reflexões sobre o teatro Brasileiro no século XX** – Yan Michalski. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

<sup>10</sup> Itálicos do autor.

<sup>11</sup> Nos livros em geral encontramos os respectivos nomes de presidentes militares e datas para se referirem a ditadura brasileira: Humberto de Alencar Castello Branco (1964-1967); Artur da Costa e Silva (1967-1969), Emílio Garrastazu Médici (1969-1979), Ernesto Geisel (1974-1979) e João Figueiredo (1979-1985). E o ano de 1985 (com os nomes de Tancredo Neves, seguido de José Sarney) em diante para representar o processo de redemocratização política.

serem usadas como referências de vários regimes em países sob condições diferentes -, são detentoras de múltiplas “dimensões de historicidades”, como ensina a historiadora Nancy Alessio Magalhães:

A meu ver, [observar a] democracia como historicidade está vinculada à questão, entre outras, de como se articula a uma política de classe uma política não classista, fornecendo-se deste modo, uma base social ao estado e definindo-se o exercício da hegemonia. A partir desse referencial é que discuto como se combinam ideologia democrática e ordem política autoritária, dados certos limites estruturais, no sentido de fornecer uma base social específica ao Estado e de articular uma relação, igualmente específica, entre governantes e governados que se exprime em determinados padrões de legitimidade.<sup>12</sup> (MAGALHÃES, 2006).

O texto de Magalhães não trata especificamente de democracia e/ou de ditadura. Na verdade, a autora analisa os discursos proferidos pelo ex-presidente Castello Branco, situando-os na conjuntura política em que foram elaborados, num exercício que apresenta diferentes articulações entre democracia e variados grupos sociais que compunham o singular regime do pós-64, com seus confrontos e negociadas tensões da arena política. Contudo, o fato do período abordado por Magalhães anteceder ao dos trechos analisados aqui e/ou do recorte cronológico deste trabalho, não me inviabiliza de observar como democracia e ditadura são noções usadas, sem, muitas vezes, serem questionadas em suas pluralidades de significados e em suas temporalidades implícitas, deslocando-as de seus sentidos densos e exigente de atenção.

Embora eu não tenha o objetivo de analisar nenhuma ideologia ou hegemonia nas perspectivas que envolvam os termos democracia e ditadura – por não desejar me distanciar do foco proposto -, não posso deixar de chamar atenção para a complexidade que atravessa essas aparentes e singulares noções, frequentemente citadas nas narrativas das fontes que balizam este trabalho e para o quanto muitas vezes as usamos dentro de uma proposta de referência temporal fixa. Nisso, fazemos com que o termo ditadura defina um determinado período de tempo e que democracia seja a representação de um outro conjunto de anos específicos, atenuando seus múltiplos significados e estabelecendo uma função de ordenar o tempo de uma maneira linear e homogênea. Assim, deixando de perceber e/ou de evidenciar que tempo é uma “elaboração de sentido, seja ele inventado na liberdade da imaginação ou descoberto na ordenação do real”, como discute Gagnebin (1997, p. 70) ao abordar os diferentes sentidos de tempo nas narrativas da história e da literatura.

Por isso, ditadura e democracia são termos que extrapolam períodos temporais e lançam para seus interiores ideologias com funções não só políticas, mas também sociais e culturais que se (re)constituem segundo experiências e contextos de grupos que as utilizam, conforme abordarei em

---

<sup>12</sup> MAGALHÃES, Nancy Alessio. Democracia e autoritarismo no Brasil: o governo Castello Branco. No prelo em livro que será lançado ainda neste ano de 2006, sob organização do Prof. Dr. Marcos A. da Silva, da Universidade de São Paulo.

outro capítulo. Por isso, estimulada pelas reflexões de Magalhães (2006), compreendo que essas palavras são atravessadas por historicidades e são elaboradas e construídas segundo particularidades que envolvem pessoas, tempo, espaço, movimentos históricos, práticas sociais e elaborações culturais.

Dessa forma, não restrinjo os vinte anos de trajetória cênica em Brasília, aqui contemplados, em torno das datas de livros gerais. Ao contrário. Esses anos de 1970 a 1990 não têm a função de limitar análises, mas sim de balizar fazeres cênicos em Brasília em função da clareza metodológica exigida numa pesquisa historiográfica. Eles servem para referenciar exercício teórico, percepções de transformações conceituais, disciplina da observação crítica em relação aos acontecimentos e, igualmente, por sinalizarem, dentro do universo subjetivo que permeia o objeto de estudo de qualquer trabalho, que servem como “pregos” entre as “cortinas de sonhos do estudo”, conforme explica Duby:

estou convencido da inevitável subjetividade do discurso histórico, que esse discurso é o produto de um sonho, de um sonho que no entanto não é livre, visto que as grandes cortinas de imagens de que é feito têm obrigatoriamente de se prender a pregos, que são os vestígios de que falamos. Mas, entre pregos, insinua-se o desejo. (DUBY; LARDREAU, 1989, p. 41)

Alguns desses pregos são por mim compreendidos como pontos referenciais tornados claros em um processo de pesquisa sobre um tema que, em si, é uma cortina de especificidades subjetivas. Nem por isso precisam ser expostos e/ou explorados por meio de uma narrativa lógica e linear que se esforça em apresentar uma realidade fixa, mas sim como suportes interpretativos que privilegiam experiências daqueles/as que estão inseridos no contexto narrado, não em “termos espaciais objetivos, mas em termos ativos de esticamento, de dilaceração, de tensão entre o lembrar e o esperar”, retornando às perspectivas de Gagnebin (1997, p. 77).

Essas perspectivas de Gagnebin, podem ser adicionadas às reflexões de Magalhães (2004, p. 17), visto que, quando “falamos, contamos ou cantamos nessa interação entre ação, linguagem e temporalidade. Não é o passado enquanto tal que se diz, mas as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos”, demonstrando como minha interpretação em relação aos significados dos vestígios - os pregos, segundo Duby (1989) -, é inseparável da maneira como concebo história, linguagem e até mesmo a “realidade [que] não segue a lógica (...) presa a regras de exposição, [pois] a história-conhecimento ‘falseia’ seu objeto ao dotá-lo de uma estrutura linear”, como complementa Brito (2003, p. 21, aspas da autora).

*História*, para mim, apresenta-se como um intercambiar de narrativas cujas linhas de temporalidades formam uma teia de complexidade, em que o passado é percebido por uma cabeça no presente, por vestígios registrados em fontes, por entendimentos fragmentados e por percepções subjetivas, constituídas num contexto cultural cheio de discontinuidades entre temporalidades. Que

por sua vez, dialoga com o conceito de *memória* “como uma relação dinâmica entre passado e presente” (BOLLE, 1984, p.13), cujo sistema plural de armazenagem de imagens é antes de tudo “uma força ativa, que molda [e] que é dinâmica” (SAMUEL, 1997, p.44), como se pode notar nos relatos daqueles/as que a exprimem – sentidos esses que serão explorados ao longo desta produção.

Dentre várias linhas diferentes de estudo dessa área, identifico-me com aquela que não se encontra imersa em tempo linear, mas em uma “espiral que avança e regressa simultaneamente” (MAGALHÃES, 2004, p. 28), dando força aos sentidos de narrativas em que passado, presente e futuro se perpassam, mostrando que a “história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”, como afirma Benjamin (1994, p. 229). Na verdade, aproximo-me das considerações de Jenkins (2001, p. 42) , quando afirma que “nunca poderemos realmente conhecer o passado e a história (historiografia) [e isso] é ontológica, ou seja, está de tal maneira presente na natureza das coisas que nenhum esforço epistemológico, não importando quão grande, conseguirá eliminá-la”. Assim, ao longo da pesquisa e da escrita deste trabalho, (re)formulei continuamente minha concepção de história, percebendo-a em meio ao sentido sugerido por Veyne (1992, p. 28), para quem história é uma espécie de trama, porque “a palavra trama tem a vantagem de lembrar que o objeto de estudo do historiador é tão humano quanto um drama ou um romance”.

### **I.1- Brasília e Distrito Federal**

Durante o desenrolar desta pesquisa, escutei, muitas vezes, a pergunta: “Por que você só estuda teatro em Brasília e não em todo Distrito Federal?”. Às vezes, essa questão sinalizava uma crítica à minha escolha de plano de observação, que pretensamente representaria uma possível postura “elitista”, que desconsidera as experiências cênicas nas cidades ao redor de Brasília, porque essas seriam de “camadas populares”, desprestigiadas economicamente e carentes de mais reflexões que as duas “asas” de quase 14 km de extensão, juntas. Noutras vezes, o tom da dúvida surgia como uma velada sugestão para que eu aproveitasse essa caminhada e ampliasse meu foco de investigação, abarcando experiências cênicas existentes além do Plano Piloto.

Independente desse ou daquele tom utilizado nessa pergunta, procurava responder seguindo caminhos didáticos de explicação e assim repetia que toda pesquisa na área da história necessita de recorte espacial e temporal; que os dois anos do mestrado não seriam suficientes para abarcar todo o quadrilátero, ainda mais sendo uma pesquisa individual e sem financiamento; que mudar o plano de observação não garantiria qualidade do trabalho, cuja importância maior está no exercício de interpretação; que esta pesquisa representaria somente o início de um processo investigativo, que merece e precisa de mais pessoas e mais tempo para ser amadurecido e pluralizado; que não

desconheço a existência das cidades ao redor de Brasília, mesmo porque sempre morei fora do Plano Piloto e meus primeiros exercícios teatrais foram no Guará (uma das cidades localizada fora do meu recorte espacial).

Todavia, nem sempre essas minhas respostas satisfaziam aos/às meus indagadores/as, nisso, eu passava, nesses casos, a explicar que por meio dos acervos, de alguns documentos e dos relatos das entrevistas notei a existência de inúmeros grupos fora do Plano, mas que mesmo esses acabavam, nos anos 70 e 80, dirigindo-se a Brasília para exercitarem e/ou resolverem questões ligadas aos seus fazeres teatrais, dando assim à cidade uma movimentação considerável de estudo.

Responder tantas vezes a essa pergunta levou-me a pensar sobre seu teor. Porque, na minha opinião, independente dessa questão de abordar essa ou outra área no DF denotar uma crítica e/ou sugestão, ela ameahava em si uma compreensão polarizada de cultura, onde a do Plano Piloto se apresentaria como oposta a das outras cidades do DF, numa dicotomia que nos leva às clássicas discussões entre “erudito” x “popular”, “cultura de baixo” x “cultura de cima” e vários outros pólos binários de categorias que, ao final, englobam o que se compreende por cultura. De certa forma, notava que havia uma cobrança e/ou indicação não só para que eu ampliase o espaço geográfico da pesquisa, mas sim que minhas percepções abarcassem as relações sociais desenvolvidas nesses espaços, comparando e/ou estabelecendo uma possível distância social existente entre eles.

Compreender essa questão dessa maneira, indicou-me pontos que extrapolavam uma possível preocupação com o recorte espacial da investigação, mas sim uma busca em forjar hierarquias de valores sob uma mesma via que meus/minhas argüidores/as julgavam ser contrários/as. Ou seja, essas pessoas que assim me perguntavam sobre estudar Brasília, valorizavam experiências cênicas em outras cidades no DF, em detrimento daquelas realizadas nessa cidade-capital e, ao destacarem esses vetores de compreensão, talvez não percebessem que minha perspectiva visava (e ainda visa) uma cultura polifônica, intercambiante e circular (em que erudito e popular se retro-alimentam), tão discutida nos dias de hoje nas áreas da história e da cultura e, sobretudo, por meio de Mikhail Bakhtin (1993), que tanto contribuiu para que as obras de artes fossem compreendidas historicamente, alargando assim horizontes interpretativos para o tema “cultura popular”.

Em palavras mais específicas, afirmo que minha compreensão sobre cultura não nega a existência de diferenças, mas, sim o oposto, as observo sob um campo complexo de embates de sentidos, onde transgressões, tensões e negociações são elementos que a constituem enquanto tal. Como propõem Geertz (1989, p. 37), quando afirma que cultura está inserida em “sistemas de significados criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas. Os padrões culturais envolvidos não são gerais, mas específicos”.

Ao utilizar essa colocação de Geertz para responder à questão sobre meu recorte espacial de investigação, defendo a importância de se realizar muitas pesquisas e não ignoro a existência de

possíveis semelhanças e diferenças entre as experiências teatrais no Plano Piloto e nas outras cidades do DF. Porque compartilho das palavras de Burke (2000), de que

as semelhanças parecem exceder em peso as diferenças. Para os de dentro, contudo, as diferenças talvez sejam mais importantes que as semelhanças. É provável que essa questão sobre diferenças em perspectiva seja válida para muitos encontros culturais. (BURKE, 2000, p. 267).

Nesse meu exercício de observar diferenças e semelhanças nos fazeres teatrais em Brasília não realizo, de forma alguma, uma negação sobre a relevância de outros espaços e de experiências ali constituídas.

Assim, não nego as diferenças nesses espaços e suas implicações nas experiências das pessoas, mas também não determino e/ou crio hierarquia de valores entre ser ou não de um lugar. Por isso, nesse sentido, Burke reforça minha defesa de que essa tarefa de registrar e observar fazeres teatrais em Brasília e/ou em qualquer outra parte no DF deve ser realizada por muitos outros pontos de vistas, incluindo aqueles que dicotomizam a sociedade e/ou se consideram como sendo do grupo de baixo ou de cima, de dentro ou de fora, das mulheres e dos homens, dos artistas e dos historiadores, e assim por diante. Para isso, bastaria a movimentação efetiva de todas essas pessoas que assim pensam a respeito das relações sociais e dos fazeres teatrais constituídos em qualquer cidade desenhada no mapa.

## **I.2- Projeto e Cidade**

Esclarecidos o objetivo desta dissertação, deste capítulo, do tratamento dado ao recorte temporal e espacial deste estudo e de algumas das perspectivas teóricas aqui adotadas, agora, desejo apresentar a maneira como compreendo os termos *projeto* e *cidade* - que tanto utilizarei ao longo do texto. O termo *projeto* se relaciona a planos em que temporalidades e mudanças estão envolvidos no cerne de sua compreensão, conforme sugere Baffi:

Partindo do óbvio, como sugere Gadotti (2001), a palavra projeto vem do verbo projetar, lançar-se para frente, dando sempre a idéia de movimento, de mudança. A sua origem etimológica, como explica Veiga (2001, p. 12), vem confirmar essa forma de entender o termo projeto que "vem do latim *projectu*, participio passado do verbo *projecere*, que significa lançar para diante". Na definição de Alvaréz (1998) o projeto representa o laço entre presente e futuro, sendo ele a marca da passagem do presente para o futuro. (BAFFI, 2002).

Nesse exercício de projetar idéias de um tempo (presente) a outro (futuro), permitimos que ocorram, no intervalo que supostamente os separam, modificações em suas propostas iniciais e/ou nos resultados alcançados, trazendo no interior de uma única palavra sentidos de tempo e de idéias em transformação.

Essa característica movente do termo, quando atribuída aos sentidos de *cidade*, permite que se torne mais expandido. Pois, como sugere Benjamin (1995, p. 73), perceber uma cidade é perder-se em suas sutilezas, exercitando a sensibilidade de quem a percorre, porque “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução”. Nesse caso, até mesmo o som do estalar do graveto seco ao ser pisado reflete os significados daquele lugar.

Esse sentido benjaminiano indica que uma cidade deve ser notada por meio dos elementos que a constituem, desde os sugeridos por seus/ suas habitantes, até os múltiplos significados da morfologia que delineiam seus espaços, porque “a cidade tem assim seu corpo significativo. E tem nele suas formas. O rap, a poesia urbana, a música, os grafitos, pichações (...) vendedores de coisa-alguma, são formas do discurso urbano. É a cidade produzindo sentidos”, como afirma Orlandi (2004, p. 31), que me possibilita um mote para vincular minha compreensão entre trajetória teatral e cidade, percebendo que é sobre “essa história local, seu arquivo de memórias, sobre as representações que dela fazem seus atores” (NEGRÃO DE MELLO, 1998, p. 46) que atribuo e analiso significados teóricos a essa temática. Mesclando vestígios dessa movimentação guardados nos acervos e revelados nas falas de pessoas atuantes na área teatral, proponho um caráter exploratório e qualitativo dessa trajetória em Brasília, numa perspectiva “genealógica”, como sugere Foucault:

Chamemos provisoriamente genealogia o acoplamento do conhecimento com as memórias locais, que permite a constituição de um saber histórico das lutas e a utilização deste saber nas táticas atuais. Nesta atividade, que se pode chamar genealógica, não se trata, de modo algum, de opor, em forma de cientificismo, o rigor de um conhecimento sistemático. Não é um empirismo nem um positivismo, no sentido habitual do termo, que permeiam o projeto genealógico. Trata-se de ativar saberes locais, descontínuos, desqualificados, não legitimados. (FOUCAULT, 1999, p. 171).

Essa proposta de Foucault enriquece a perspectiva defendida por Casco:

Poderíamos então chegar à seguinte questão: fazer uma genealogia das cidades seria narrar a história das práticas que as engendraram, que levaram à sua construção. (...) Mas sobretudo seria narrar a história dos homens naquele espaço e naquele tempo. Ao mesmo tempo que se narra a história daquele que está escrevendo a História. Mas as cidades são narrativas destas várias tramas, nem sempre tão explícitas, nem sempre tão representadas, nem sempre formalizações passíveis de serem esquadrihadas e interpretadas segundo a ótica singular de cada geração, povo ou cultura. (CASCO, 2001, p.93).

Essas considerações de Foucault e de Casco levam-me novamente a perceber a interação entre a cidade e seu teatro. Rastrear vestígios de um, é encontrar os do outro, e vice-versa e notar relação entre ambos é defrontar-me com um ponto de articulação de complexidades e de riquezas que deve

ser explorado. É ir além do local e usá-lo como “uma janela para o mundo”, como sugere o inglês Raphael Samuel (1990, p. 229) aos historiadores. Porque, segundo ele, ao contrário de considerar a localidade por si mesma como objeto de pesquisa, o historiador poderá escolher como ponto de partida algum elemento da vida que seja, por si só, limitado tanto em tempo como em espaço, mas usado, como uma janela, para ver o mundo. Sugere, igualmente, que passemos a perceber que um comentário e/ou um movimento dito local não está desvincilhado de contextos mais amplos. Ou seja, a imagem da janela para o mundo convida o/a pesquisador/a a extrapolar os sentidos do que ele/a observa, seja num recorte de jornal, numa imagem ou nas demais fontes de informações.

Observo, ao utilizar a metáfora da janela para o mundo, que os processos de experiências relatadas nas entrevistas e nas outras fontes pesquisadas são janelas que desvelam cenários de outros contextos, dentro e fora do país, ligados por sincronias e tensões de acontecimentos e de interpretações. Tais janelas mostram-me que nenhuma ação e/ou efeito realizado nesse campo estava (e/ou ainda está) dissociado de outras realidades.

Se, por um lado, as noções moventes de projeto e de cidade aqui usadas se atravessam e se sinalizam, abrindo uma janela para um universo de imagens e de sentidos, por outro, esse entrelaçamento requer de quem o observa, sob o viés acadêmico, um rigor epistemológico. Isso porque as dificuldades que envolvem este tipo de perspectiva sobre cidade, cotidiano e inúmeras temáticas que as cercam são muitas e podem até mesmo dar à pesquisa um resultado superficial e descritivo, como alerta Matos (2002, p. 32) em relação a temática do cotidiano, visto que esta “é extremamente abrangente e impõe dificuldades para definições precisas. (...) [é] um campo minado de incertezas, repleto de controvérsias e de ambigüidades; caminho inóspito para quem procura marcos teóricos fixos e muito definidos”. Dificuldades que permeiam o trabalho de quem lida com história e cultura, como sugere Hunt (2001), ao afirmar que nesse entrecruzar de áreas o/a pesquisador/a “deve defrontar-se com novas tensões não só dentro dos modelos que oferece, mas também entre eles”.

### **I.3- Teatro**

Outra palavra polissêmica é teatro. Em sua concepção latina, é *theatrum* e, na grega, *theátron*, oriunda do verbo *theáomai*, que significa “observo e contemplo”, conforme nos orienta o dicionário de etimologia. Segundo o teórico Magaldi, na leitura do professor Romualdo Palhano (2004), a etimologia grega de teatro dá ao vocábulo o sentido de miradouro, “lugar de onde se vê”, mostrando que na raiz da palavra evoca-se o sentido de visão. Tal sentido também perpassa a palavra 'história', cujo significado teórico inicia-se em “*historie*, termo grego que remete a *histôr*, “juiz ou testemunha” e sua raiz grega é *id*, que corresponde ao latim *vid*, ambos indicando o ato de ver”

(MATOS, 2001, p.16, itálicos da autora). Nesse entrecruzar de significados, surge a dúvida: afinal, o que é *ver*? Quem nos responde é Chauí:

Porque Aristóteles escreve *esti ideín*? Da raiz indo-européia *weid*, *ver* é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. Esse laço entre *ver* e *conhecer*, de um olhar que se tornou cognoscente e não apenas espectador desatento, é o que o verbo grego *eidô* exprime. *Eidô* – *ver*, *observar*, *examinar*, *fazer ver*, *instruir*, *instruir-ser*, *informar*, *informar-ser*, *conhecer*, *saber* – e, no latim, da mesma raiz, *video* – *ver*, *olhar*, *perceber* – e *viso* – *visar*, *ir*, *olhar*, *ir ver*, *examinar*, *observar*. (...) Aquele que diz: *eidô* (eu vejo), o que vê? Vê e sabe o *eidós*: forma das coisas exteriores e das coisas interiores, forma própria de uma coisa (o que ela é em si mesma, essência), a *idéia*. Quem vê o *eidós*, conhece e sabe a *idéia*, tem conhecimento – *eidotés* – e por isso é sábio vidente – *eidulis*. Quem viu, pode querer fabricar substitutos do visto e, na qualidade de *eidolopóios*, pode fabricar as formas aparentes das coisas – *eidolon* (ídolo, simulacro, imagem, retrato). (CHAUI, 1988, p. 35, itálicos da autora).

Nesse desvelamento das palavras em suas raízes, riquezas de sentidos e matizes de possibilidades de compreensão, há um resignificar daquilo que se percebe como visão, contemplação, olhar e observação no teatro e na história indo além da pesquisa etimológica. Esses sentidos em torno do *ver* abarcam uma perspectiva de se perceber ao longe e ao fundo daquilo que se narra.

Em seus diferentes modos de atuação, teatro e história deslocam significados, reúnem semelhanças, reconhecem dessemelhanças, criam novas proximidades daquilo que se observa e que se contempla, num exercício de desfazer nós, ou de propor novos entrelaçamentos das linhas da trama do tecido da história. Tal tarefa consiste em revelar o mistério dos signos e intersectá-los às experiências e aos contextos de tempo e de espaço, numa atenção exigente na ação de admirar e de ter vontade de apreensão de sentidos em estados fora do lugar-comum e de exercitar uma transcendência de significados. Pois esse *ver*, enraizado no teatro e na história, propõe, em minha interpretação, a essas duas áreas, um convite ao âmbito fenomenológico. Porque, ainda que haja as intermediações de sentidos da própria linguagem, a fecundidade de entendimento sobre a concepção de *ver*, de contemplar, de olhar e de observar, que interliga essas áreas se mostra naquilo que, nesse caso específico, as pessoas envolvidas com teatro e com história conseguem perceber. E, em geral, só conseguimos perceber aquilo que compreendemos por nossas experiências culturais. Nessa direção, Merleau-Ponty explica que:

o mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que forma sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.20).

Nessa imersão fenomenológica dos olhos que mergulham na magia da atenção e da intuição, é que percebo o quanto os termos *teatro* e *história* sinalizam polissemias e abrangências, exigindo transparências sob quais circunstâncias são e/ou serão usadas. Por isso, tendo explicado anteriormente minha compreensão de *história*, procuro, neste momento, esclarecer como o termo *teatro* é aqui compreendido, visto que proponho um diálogo entre essas duas áreas e, portanto, entendê-las etimologicamente apresenta-se, ao meu ver, fundamental.

No Dicionário de Teatro são inúmeras possibilidades de tratamento para essa palavra:

Teatro: 1) Expressão estética, a arte específica transmitida de um alço para uma platéia, por um ator ou atriz, a arte de representar. 2) Como expressão arquitetônica, é o edifício com características específicas, dotado basicamente de um palco, de onde são representadas para uma platéia obras dramáticas – óperas, comédias, balés, revistas musicais, dramas e etc. 3) O conjunto das obras dramáticas de um época (o teatro elisabetano), de um país (o teatro brasileiro), de uma corrente estética (o teatro romântico) de um ator (o teatro de Nelson Rodrigues). Entendido como drama, o teatro pressupõe uma síntese de vários elementos estéticos, pois se vale da contribuição de outras artes, tais como arquitetura e as artes plásticas, na cenografia e na iluminação, ademais da música, da dança e da literatura. Como gênero literário ou forma dramática, traduzida em gestos e sons, o teatro tem sido reconhecido por diversos nomes, obedecendo à voga política, os hábitos sociais ou à escola literária em moda, bem como o estilo de sua representação. De acordo com essas variantes ele pode ser: teatro do absurdo; teatro amador, teatro de arena, teatro de bolso, teatro de bonecos, teatro brasileiro de comédias. (TEIXEIRA, 2005, p. 254).

Cecília Meireles (1941 citado por MEIRELES, 2001, p. 46) apresentava um teatro conjugado ao papel da educação sendo este “feito não apenas para as crianças, mas também pelas crianças mesmas, com suas várias capacidades organizadas em torno do objetivo comum da representação”. Ainda dentro da perspectiva plural, Patriota (2004, p. 231) consubstancia a discussão ao afirmar, em um dos seus artigos, que “a menção ao Teatro significa evocar as seguintes áreas artísticas: dramaturgia, iluminação, cenografia, figurinos, trilha sonora, interpretação, etc.”. Assim, cabe ao/a historiador/a que pesquisa essa área uma clareza de tratamento do assunto, para que se efetive, de forma transparente, uma necessária aproximação entre as produções das áreas cênicas e o alargamento das fronteiras da história, num aprofundado exercício de interdisciplinaridade<sup>13</sup>.

Assim, restringi a abordagem desse termo àquilo que ele expressa em relação aos *fazeres teatrais* gerais. Ou seja, um sentido que abarca em seu interior experiências de pessoas que se envolveram com a área em Brasília, entre 1970 e 1990, dando aos lugares e aos repertórios culturais produzidos uma reconfiguração cênica na cidade. Busco ressaltar o teatro como uma modalidade de narração num conjunto em movimento que, interligado à cidade, apresenta outros ângulos de sua

<sup>13</sup> Para adensar nessa discussão sobre interdisciplinaridade, sugiro a leitura de: Villar de Queiroz, Fernando Antonio Pinheiro. **Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979-1989)**, tese de Ph.D não publicada, Queen Mary College, University of London, defendida e aprovada em 08.01.2001. Dando especial atenção à parte “Interdisciplinary Intensities”, p. 79-91.

história, e revelam, nesse processo de estudo, alguns dos lugares freqüentados, peças encenadas, modos de realizar e de pensar teatro, dentre outros pontos.

Importante deixar claro que não analiso um grupo ou um jeito específico de produção, como fez Izabela Brochado em seu trabalho sobre teatro de mamulengo no Distrito. Tal escolha pela amplitude não deve ser percebida como uma abordagem superficial da temática, mas como uma possibilidade de “leitura histórica do teatro e uma leitura teatral da história dessa cidade”, em analogia à proposta de Ferro (1992, p. 19) que, em sua clássica obra “Cinema e História”, questiona a potencialidade da relação entre cinema e história ao afirmar que não só é possível fazer uma “leitura histórica do filme [como também uma] leitura cinematográfica da história”. Para ele, “o imaginário é tanto história, quanto História. (...) Descobrimo o que está latente por trás do aparente, o não-visível através do visível” (FERRO, 1992, p. 77;88), o que deveria ser o ofício de qualquer historiador/a, sobretudo daqueles/as que estudam linguagens artísticas, seja cinema no caso das investigações dele, ou teatro, como no meu caso, neste trabalho.

#### **I.4- Alguns projetos de Brasília**

Após evidenciar algumas das perspectivas que norteiam minhas interpretações, proponho retomar os textos de abertura deste capítulo e relacioná-los a um conjunto de outros novos que adicionarei em breve, para, assim, analisar alguns dos muitos projetos que em geral envolvem e homogeneizam a compreensão de cidade.

Num primeiro momento, é possível identificar Brasília por suas linhas geográficas, haja vista que se trata de um lugar facilmente identificado no mapa brasileiro, graças às duas imagens gráficas nele representadas: um quadrado (localizado bem no Centro-Oeste do país) e um “avião” (cujo eixo principal - ou Eixo Monumental, como é chamado – conecta as duas asas/ lados da cidade). Essa imagem do quadrado corresponde a um quadrilátero de 5801,937 km<sup>2</sup> de área, identificado como Distrito Federal<sup>14</sup>, que comporta, nos dias de hoje, 2.051.146 milhões de habitantes. A imagem do avião encontra-se no interior desse quadrilátero, tendo seu eixo e asas esparramados na planície de terra avermelhada, no meio do Planalto Central. Esse avião de 473,03 km<sup>2</sup> de área, representa a imagem da cidade que é capital da República brasileira.

Entre essas linhas desenhadas vivem, numa estimativa atual, 198.422 mil pessoas em Brasília, distribuídas pelos lados Norte e Sul - respectivamente cada uma das asas que, quando juntas, equivalem a quase 14 km de extensão. Comumente anunciada pela mídia por ser sede das resoluções políticas e econômicas, a cidade foi desenhada por Oscar Niemeyer, urbanizada por

---

<sup>14</sup> Todos esses dados numéricos são oriundos do INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Censo Demográfico 2000. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br>. Acesso em: 28 de abr. 2006.

Lúcio Costa e inaugurada em 21 de abril de 1960, pelo então presidente Juscelino Kubitschek. E mesmo ainda sendo uma jovem cidade, foi declarada pela Unesco como *Patrimônio da Humanidade*, em dezembro de 1987, pela singularidade de sua arquitetura planejada.

Num primeiro instante, Brasília pode se resumir a uma impressão visual norteada por sua arquitetura modernista, no entanto, percebê-la por outra noção de cidade é expandi-la para além dos traços de avião, de quadrado e das imagens políticas e econômicas veiculadas normalmente pela mídia em geral. Por isso, neste trabalho, adiciono ao conceito de *cidade* o conceito de *projeto*, cobrando-me assim uma interpretação imbuída de temporalidades, que no caso dessa cidade-capital implica (dentre vários projetos e imagens que a envolvem), em lembrar seu processo histórico.

Nessa perspectiva, retorno às epígrafes introdutórias desta parte do trabalho, percebendo com mais clareza essas questões de temporalidades, planos imaginados e projetados sobre o espaço da cidade de Brasília. Nos trechos de Jean e de Sena, citados no início deste capítulo, existem, respectivamente, as seguintes afirmações:

... na Brasília atual, que em **alguns outros setores, vai se firmando** (...) Se falei no espetáculo carioca não foi tão-somente por aliviar nossa **fome de teatro** válido e levar à programação de **esperadas e atualmente inexistentes esquinas teatrais dramáticas em Brasília**...

... Espera-se que a Fundação, ao empresar teatro, limite-se a trazer a Brasília os mais importantes acontecimentos teatrais de outras capitais, e **se volte para o incentivo ao teatro, no plano interno, a fim de criar uma infra-estrutura nesse setor de arte em Brasília**...

Evidenciei nesses trechos partes que sinalizam uma cidade fora de suas linhas geográficas e inseridas num projeto daquilo que se considera e se espera dela. Ou seja, nas partes destacadas em negrito, dois elementos chamam-me atenção: 1) cobrança por uma produção teatral em Brasília em comparação com as realizadas em outras cidades, dando a idéia de que Brasília foi planejada para surpreender em todas as áreas e, mesmo “que em alguns outros setores, [ela venha] se firmando” (JEAN, 1970), no viés teatral ela seria inexistente, para Jean, ou sem infra-estrutura, segundo Sena, assim anulando qualquer perspectiva de que se fazia algo teatral na cidade; 2) a elaboração de um novo projeto para Brasília no que se refere à produção teatral do ano que se iniciava, pois essas duas reportagens foram produzidas, respectivamente, em janeiro e em fevereiro de 1970.

Com relação ao primeiro ponto, cabe levar a discussão adiante, visto que, caso alguém considerasse somente essas abordagens das reportagens, afirmaria que desde da inauguração de Brasília (senão antes), em 1960, “nunca havia tido alguma manifestação cênica na cidade”. Entretanto, nesse mesmo jornal em que Jean e Sena escreveram suas afirmações, há mais de

duzentas outras reportagens<sup>15</sup> anteriores, que abordam a produção realizada na cidade, desde 21 de abril de 1960, data em que o jornal começou a circular na cidade. Dessa data até dezembro de 1969, as matérias publicadas mostram que havia muitas dificuldades de produção e não uma “inexistência” de trabalhos de teatro na cidade. Nomes como Teatro do Centro Escolar Elefante Branco, Teatro Candanguinho, CIEM, Pré-Universitário, Silvia Orthof, Seu Teodoro, Murilo Eckhardt, Teatro Espírita de Brasília, Teatro Universitário de Brasília, dentre outros, surgem ao longo das folhas amareladas pelo tempo, indicando que, mesmo frente às dificuldades, havia fazeres teatrais nessa cidade desde 1960. Ao extrapolar as páginas amareladas do jornal, é possível afirmar que até mesmo antes da inauguração de Brasília já se tinha notícias sobre realizações cênicas nessa cidade, como explica Carvalho:

Entre as especulações sobre o início do teatro em Brasília, o ator e diretor teatral Humberto Pedrancini e o ator, diretor e produtor Guilherme Reis afirmaram que a primeira apresentação acontecida em Brasília foi realizada ainda no início da construção da cidade, no ano de 1957. Segundo eles, essa apresentação seria um auto de natal baseado em literatura de cordel. (CARVALHO, 2004, p.25).

Se, por um lado, as palavras de Jean e de Sena podem ser confrontadas pelas publicações dos jornais de 1960 e pelos estudos de Carvalho, por outro, tais registros não anulam os sentidos das palavras de ambos. Afirmando isso porque, ao ler por completo os textos dessas reportagens, percebo que ambos escreveram como uma espécie de denúncia e alerta em relação ao que se fazia (ou não) cenicamente nessa cidade frente ao que, talvez, fosse possível fazer, tendo outras e melhores condições. Ainda que ambas narrativas se revelem descompromissadas com dados e/ou pesquisas anteriores, mostram-se preocupadas em alarmar o/a leitor/a sobre uma situação, tentando, talvez, colaborar e promover alguma modificação nesse contexto.

Ao que diz respeito à elaboração de um novo projeto na área teatral, na cidade, no início da década de 70, é possível perceber que Jean cobrava a criação de espaços cênicos, quando afirmava que eram “inexistentes [as] esquinas teatrais dramáticas em Brasília” e que Sena evocava ações voltadas para infra-estrutura do teatro realizado na cidade por meio da Fundação Cultural do DF (FCDF), no ano em que essa completava seu décimo aniversário – haja vista que foi criada em 17 de junho de 1960, segundo Duarte (1983, p. 49).

Jean e Sena cobram, em seus textos, ações e propostas de novos planos para Brasília, projetando desejos de realizações teatrais num tempo então presente, em 1970, para um tempo futuro. Isso faz-me pensar não só na relação passado-presente implícito naquilo que eles aspiram

---

<sup>15</sup> Esse número foi alcançado por meio de uma pesquisa chamada provisoriamente de “Teatro no Distrito Federal (1960-1995)”, via jornal Correio Braziliense, em andamento sob a responsabilidade dos/as pesquisadores/as do Núcleo de Texto, do Centro de Documentação, do jornal Correio Braziliense, desde 2005. Em outro capítulo detalho como é feito esse levantamento de reportagens.

para Brasília, mas na relação passado-presente mostrada pelo viés daquilo que eles cobravam dela. Isso porque esses projetos de desejos estavam perpassados pelo mito fundador de Brasília, pelo qual a cidade deveria corresponder, efetivamente, à idéia de desenvolvimento e inovação em todas as áreas, inclusive a teatral. Essas reclamações dialogam com as premissas de uma Brasília imaginada, mas não realizada em sua prática de cotidiano.

Dentre vários trabalhos que analisam essa perspectiva ideológica e imaginária de Brasília, cito a Dissertação de Georgete Rodrigues (1990). Nessa, a autora observa que a decisão de construir a cidade foi mais que um gesto político autoritário, dentre outros que permeiam as histórias das cenas políticas deste país - sobretudo quando lembramos que o período da construção da capital era considerado democrático. Por meio de algumas cartas de quem se manifestava na época sobre a nova capital, fazendo pedidos pessoais ou solidarizando-se ao projeto, Rodrigues (1990, p. xii) percebeu “de que forma esse gesto autoritário foi apresentado à sociedade. [Entendendo] como uma idéia secular foi rearticulada e implementada no governo JK, como foi propagandeada e de que forma a sociedade brasileira interpretou essa propaganda”.

O recorte temporal contemplado pela autora é o período da construção da capital, distante, portanto, mais de dez anos do 1970 que inicia o recorte cronológico deste trabalho e das reportagens de Jean e de Sena. Fato que não invalida a menção dessa dissertação neste espaço de análise, porque, mesmo sendo Brasília uma cidade de 46 anos, é difícil não referenciá-la e/ou percebê-la sem levarmos em conta o contexto de sua inauguração. Porque, se essas idéias, ainda hoje, se fazem referenciar, como não acreditar que pela proximidade temporal dos anos aqui tratados, elas não se mostravam intensas? Afinal, o ritmo de transformações culturais e de idéias não acompanha, necessariamente, ao das modificações arquitetônicas, tecnológicas e/ou geográficas de seus respectivos lugares, o que imprime, nos projetos coligados ao habitar de uma cidade, um atravessamento de temporalidades.

Um outro trabalho que estuda Brasília por suas perspectivas de complexos projetos políticos e imaginários é a Tese de Doutorado de Negrão de Mello (1987), em que já no título - “O espetáculo dos moradores do símbolo...” - a autora nos convida a perceber que sendo Brasília também um símbolo, não se deve desconsiderar sua faceta permeada de imaginários, abordados sob a perspectiva da interdisciplinaridade entre história e jornalismo do qual ela trabalha. Negrão de Mello utiliza como fontes tanto discursos políticos proferidos em plenários e/ou comícios, como, também, manchetes, títulos, editoriais e charges publicadas no jornal Correio Braziliense, no primeiro semestre do ano de 1984, se propondo a observar “as mobilizações por eleições diretas para a Presidência da República, no ano de 1984, do ângulo de Brasília” (NEGRAO DE MELLO, 1987, p. 5) nos discursos dos moradores da cidade-símbolo, que na saga pelas “diretas já!”, representaram o país por si mesmo.

Ainda que a metodologia utilizada por Negrão de Mello seja diferente da que uso neste trabalho, suas análises, suas fontes provenientes de jornais e seu recorte cronológico colaboram com esta temática da dissertação e ampliam essa discussão em que Brasília deve ser ressignificada a cada instante, sem necessariamente estar referenciada às perspectivas de desenvolvimento e de inovação na qual foi propagandeada, como analisa Rodrigues.

Para fazer-me mais clara, escolhi outra reportagem para apresentar essa relação entre os projetos da Brasília imaginada e da Brasília praticada em seus fazeres teatrais. Trata-se de uma reportagem assinada novamente por Sena escrita praticamente um ano depois que introduziu este capítulo:

Este ano de 1971 não houve permanente atividade teatral em Brasília, mas pelo menos quatro realizações merecem destaque: a montagem de “A megera Domada”, de Shakespeare, pelo Old Vic de Bristol; “Pequenos Burgueses”, de Gorki, pelo Teatro Oficina; e dois *vaudevilles*, dirigidos por Amir Hadad: “A Dama do Camarote e O Marido Vai à Caça”. Circunscrita a apenas uma sala – montada provisoriamente no início da administração Plínio Cantanhede, dentro do arcabouço do Teatro Nacional – a vida teatral de Brasília sofre, já por esse fato, uma limitação visível e prejudicial. Não há teatros, e por isso muitos espetáculos bons, marcantes, deixam de vir à Capital da República. Informa-se que na seqüência do Conjunto Nacional (do Setor de Diversões Norte), a ter início em março consta um teatro. Num dos edifícios Venâncio, do Setor de Diversões Sul, havia sido projetado um teatro. Praticamente já com prédio pronto, o que era teatro foi alterado para cinema, o Cine Venâncio. Não temos informações sobre se das novas projeções para o Setor Sul constam salas de teatro ou de cinema, ou se o que era para “diversões” será transformado em unicamente para “escritório”. Por certo que a Novacap está a par de tudo o que deva ser feito, bem como a Fundação Cultural, que teoricamente é o órgão interessado na promoção e ativação desse setor da vida da cidade. De outra parte, há um conflito entre as solicitações de uma cidade ultra-moderna e de populações jovem, como Brasília, e o que comumente na Sala Martins Pena. Geralmente, o que ali se tem levado não é o que há de melhor em teatro no Brasil. Desculpem, mas há de muito do teatro que não fede nem cheira, no que tem sido trazido a nós, enquanto que os que puderem ficarão com a alternativa de ir a São Paulo, a fim de ver ali o que se faz de bom. Vivemos numa cidade que é a vanguarda da arquitetura, do urbanismo, a experiência piloto da administração do país, paradoxalmente com um teatro quadrado. No plano interno, de mais valiosa, continua a experiência da Oficina de Teatro do Sesi, agora sob a direção de Cláudio Gaya (a Universidade de Brasília continua a dever um grupo de teatro representativo dos cursos daquele centro de ensino, na mesma medida do TUCA para a Universidade Católica de São Paulo). A Oficina de Teatro do Sesi tem pronto, para encenação próximo, “Prometeu Acorrentado”, de Ésquilo, uma das obras-primas do teatro universal em todos os tempos, e que focaliza o mito do herói que rouba o fogo de Zeus para dá-lo ao homens. A ação da peça transcorre com Prometeu já acorrentado. Ele, conforme definição de Marcuse, simboliza o tipo de progresso alcançado pela humanidade: progresso com sofrimento. (SENA, 1972, p. 2)

O texto apresenta, dentre várias possibilidades interpretativas, dois conjuntos de informações: num primeiro, referencia o que acontecia fora e dentro de Brasília e, num segundo, mostra uma

avaliação crítica ao fazer teatral, tendo como referencial a cidade imaginada nos moldes das propagandas analisadas no trabalho de Rodrigues (1990).

No entanto, antes de pensar nesses dois conjuntos de informações, compartilho uma observação vista ao folhear o *Correio Braziliense* desse ano de 1970: nos primeiros meses de cada ano, algum/a jornalista se propunha a avaliar o trabalho feito pela Fundação Cultural durante aquele ano em curso. Algumas vezes, em poucas linhas, eles/as limitavam-se a apresentar um balanço do que foi realizado na cidade em geral; outras, em espaços menos tímidos, questionavam o papel da Fundação, criticavam claramente alguns feitos e/ou cobravam projetos efetivos em determinadas áreas. Ao meu ver, essa característica acaba por ofertar ao/a leitor/a de hoje um panorama, mesmo que fragmentado e superficial, de parte das atividades culturais desenroladas em Brasília, nesse período.

Após essa observação, retorno aos conjuntos de informações dos jornalistas. Em relação ao que se produzia cenicamente fora de Brasília, Sena não sinaliza todos os nomes que conseguiram circular nessa cidade, como se propôs, pois, além de Shakespeare, *Old Vic* de Bristol, Gorki, Teatro Oficina e Amir Hadad - citados por ele -, outros nomes compunham esse cenário, como aqueles indicados por Yan Michalski quando escrevia no *Jornal do Brasil*, nessa mesma época, mostrando suas críticas sobre as atuações de Dulcina de Moraes, Sérgio Viotti, Maria Clara Machado, Cacilda Becker, Glauce Rocha, os vinte anos do *Tablado* e demais feitos da época.

Vale também ressaltar que ao mesmo tempo em que esses e outros nomes eram citados na mídia pelas suas produções, em São Paulo,

ainda em março um fato chocará a “classe teatral”, aumentando ainda mais a atmosfera de medo. Em São Paulo, enquanto sua peça *O Comportamento sexual do homem, da mulher e do etc.* é proibida, Augusto Boal é preso. No pau-de-arara, sob tortura, é acusado de afirmar que “existe tortura no Brasil”. A indignação do torturar é séria, embora a cena resvale para o tragicômico. Processado, Boal será absolvido pela 2ª Auditoria Militar, de São Paulo, mas deixará o Brasil, num exílio que se prolongaria até novembro de 1979. A morte do Arena está consumada, nesse início de 1971. (PACHECO, 2005, p. 277, aspas da autora).

Em meio a tensão, tortura, autoritarismo e exilamento, as apresentações teatrais ocorriam, tendo algumas repertórios mais críticos do contexto, outras, sem nenhum (ou com pouco) intuito de avaliar e/ou repensar o sistema político e social desse tempo.

Em Brasília a situação não era diferente, pois, apesar de Sena criticar o teatro realizado pelos universitários da UnB, ele silencia sobre o provável clima instável para ativar criações cênicas num campus que ainda vivia os desdobramentos de uma invasão militar, como a que aconteceu em 1968. A triste ocorrência foi seguida de demissões em massa de professores, perseguições aos estudantes, torturas e outras intimidações comuns na trajetória daqueles que estavam, na época, ligados não só à

UnB, mas, em geral, às universidades públicas deste país e/ou noutros espaços com propostas de pensar criticamente aquilo que se passava a sua volta.

No entanto, ainda assim é possível perceber outros traços do cotidiano de Brasília nesse trecho de Sena, tais como: a existência de oficinas teatrais no Sesi; de um cinema no prédio do Venâncio na Asa Sul (que não existe mais hoje); daquele que é considerado o primeiro shopping da cidade, o Conjunto Nacional - que só viria a ser inaugurado em 21 de novembro<sup>16</sup> - e não em março, como informa a reportagem -, e, por fim, a existência de uma sala disponível “dentro do arcabouço do Teatro Nacional”, referindo-se provavelmente à sala Martins Pena, que nesse tempo ficava disponível às apresentações de espetáculos de outras cidades, mas que, anos depois, se tornaria um dos espaços de apresentação dos grupos formados em Brasília e de outros projetos culturais que serão indicados ao longo do trabalho. Um outro ponto que merece destaque é o nome de Plínio Cantanhede, citado na reportagem, porque é preciso lembrar que, antes do Distrito Federal ter eleições para governador, era administrado por prefeitos. Cantanhede foi o terceiro<sup>17</sup> de onze que exerceram mandato por mais de um ano, no DF, entre 1960 e 1969<sup>18</sup>.

As palavras de Sena legitimam minha afirmação de que a avaliação crítica aos fazeres teatrais - nas reportagens citadas -, tem como referencial a cidade imaginada nos moldes das propagandas analisadas por Rodrigues, como abaixo destaco:

De outra parte, há um **conflito** entre as solicitações de uma **cidade ultra-moderna** e de populações **jovens**, como Brasília... (...) Vivemos numa **cidade que é a vanguarda da arquitetura, do urbanismo**, a experiência piloto da administração do país, **paradoxalmente com um teatro quadrado**. (RODRIGUES, 1990).

Essa Brasília ultra-moderna e de vanguarda da arquitetura, sinalizada por Sena também é encontrada no Relatório do Plano Piloto, quando Lúcio Costa (1991, p. 32) descreve a beleza da “Brasília, capital aérea e rodoviária; cidade parque. Sonho arqui-secular do Patriarca”. Revela-se, assim, que a Brasília sonhada, um dia desenhada e traçada em papéis, ao se concretizar em arquitetura e em pessoas, ora se transforma em novos projetos, ora incita cobranças, elogios ou comparações entre "o que é" e "o que deveria ser", evidenciando que no intercâmbio do imaginado

<sup>16</sup> as datas de inauguração da 1ª, 2ª e 3ª etapas do Conjunto Nacional são respectivamente 21/11/71, 24/04/75 e 19/09/77. Citado pelo site: [http://www.infobrasilia.com.br/bsb\\_h1p.htm](http://www.infobrasilia.com.br/bsb_h1p.htm). Acesso em: 6 de jun. 2006.

<sup>17</sup> Disponível em: [http://www.infobrasilia.com.br/bsb\\_h1p.htm](http://www.infobrasilia.com.br/bsb_h1p.htm). Acesso em: 6 de jun. 2006.

<sup>18</sup> Ano em que uma Emenda na Constituição transformou os cargos de prefeito em governador - sendo esses ainda nomeados pelo Presidente da República em exercício, até primeiro de janeiro de 1991, quando Joaquim Domingos Roriz assumiu o cargo sendo o primeiro governador no Distrito Federal/ DF, eleito pelo voto direto. Vale lembrar que quando Roriz assumiu o Palácio do Buriti, em 1991, coligado pelo então PTR (Partido Trabalhista Renovador), não era sua primeira vez no comando da capital. Em 1988 ele já havia sido governador biônico, indicado e nomeado pelo então Presidente da República José Sarney. Tendo saído do cargo em março, de 1990, para concorrer às eleições de outubro daquele ano, fez de seu mote de campanha política a construção do metrô no DF. Tendo sido eleito, assumiu o cargo em janeiro do ano seguinte e depois em sucessivas vitórias eleitorais e coligado a outro partido, se reelegeu em Brasília nos anos 1991-1994; 1999-2002 e 2003-2006. Cf ANTUNES, Gabriela Borges. **O poder político no Distrito Federal: a trajetória de Joaquim Roriz**. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, 2004. Orientadora: Profª. Dra. Maria Francisca P. Coelho.

e do praticado não só o tempo se altera, mas experiências e observações são ressignificadas em seus contextos.

### **I.5- Imaginando Brasília**

Em meio a esse cenário político e cultural até agora indicados e a essas reportagens e trabalhos acadêmicos citados, percebo que há várias maneiras de imaginar e dar sentidos à cidade. Assim percebo porque, se as pessoas expressam suas experiências por muitos meios – seja na escrita, na oralidade e/ou em seus movimentos corporais - também a fazem sob sua cultura, como, anteriormente, expliquei citando Geertz (1989). Esse amálgama de elementos cria não só uma cidade, ou neste caso, uma Brasília, mas sobretudo projetos que mesclam suas experiências, imaginações e racionalizações, pois, ao emitirmos uma opinião e/ou análise sobre o espaço em que habitamos, não estamos necessariamente interagindo com as linhas divisórias dos mapas, mas abarcando em nossas idéias um projeto de cidade.

Esse vetor interpretativo remete-me a Bachelard (1994, p.161), para quem o “espaço onírico, o espaço feito de essenciais envoltórios, o espaço submetido à geometria e à dinâmica do envolvimento, inventam uma nova cidade”, o que para Thompson trata-se da forma como são vivenciadas as experiências, visto que

as pessoas não experimentam sua própria experiência apenas como idéias, no âmbito do pensamento e de seus procedimentos, ou (como supõem alguns praticantes teóricos) como instituto proletário etc. Elas também experimentam sua experiência como sentimento e lidam com esses sentimentos na cultura, como normas, obrigações familiares e de parentesco, e reciprocidades, como valores ou (através de formas mais elaboradas) na arte ou nas convicções religiosas. Essa metade da cultura (e é uma metade completa) pode ser descrita como consciência afetiva e moral. (THOMPSON, 1981, p. 189).

Essas palavras de Bachelard e de Thompson encontram ressonâncias nas entrevistas que realizei, mostrando o quanto os projetos de Dulcina de Moraes, Geraldo Martuchelli, Hugo Rodas, Humberto Pedrancini, Iara Pietricovsky, Jesus Vivas, João Antônio e José Maria de B. de Paiva modulavam, aos meus olhos, um cotidiano teatral em que recriavam sentidos, imagens e formas de Brasília, numa mescla de percepções diferenciadas que interferiram sobre minhas considerações, fazendo com que, neste trabalho, a Brasília narrada seja um entrelaçamento de experiências ressignificadas entre as interpretações deles/as e as minhas.

Nesse sentido de perceber Brasília, compreendo um dos motivos pelo qual B. de Paiva achou engraçado o fato de ao conhecer a capital propagandeada como nova, diferente e moderna, ter encontrado nela, quando chegou pela primeira vez, em 1968, elementos que representavam o

contrário. Isso porque conta que no lugar da novidade, viu uma cidade semelhante a do interior do Ceará, onde nasceu; ruas com poucas construções e gente de origens mais que conhecidas e antigas:

*Eu vim de avião. Naquele tempo eu vinha de avião para Brasília. Cheguei de dia... E em Brasília, praticamente, só existia a grande parte da Asa Sul. Só tinha a W-3 mesmo... O Eixão ainda não tinha sido totalmente formulado e na Asa Norte tinha alguns blocos, mas **não era muita coisa**. Brasília tinha apenas 8 anos de vida e a minha impressão sobre a cidade foi muito doida! **Porque era uma cidade que se parecia com uma cidade do interior do Ceará a 500 anos antes. Porque as pessoas que viviam por aqui eram tudo goiano, cearense, nordestino...** (risos). **Então eu achei engraçado isso!** (B. de PAIVA, 2005, entrevista)*

Se ver Brasília por fazer e ainda cheia de elementos considerados antigos, despertou o senso de humor e de ironia do, já adulto, B. de Paiva, na criança Iara, de seis anos, em 1960, o efeito foi outro. Para ela, chegar nessa cidade em construção significava mudanças em processo, transformação do sonho em realidade e um novo mundo de possibilidades, idéias muito recorrentes na categoria de *pioneira em Brasília*.

*Eu tinha 6 anos, em 60. E Brasília era uma cidade em construção. Era... **o signo da mudança, do novo, da idéia daqueles que apostaram nessa nova idéia, nesse novo mundo**. Meu pai foi um dos que apostaram nessa... daqueles dos chamados pioneiros que vieram pra Brasília... e que se misturaram. Tem até uma briga aí: **o que é candango, o que não é candango?**... Porque candango é quem construiu Brasília. (...) Eu já debati muito esse tipo de coisa. O que é candango? (...) Pessoas que consolidaram uma identidade da cidade... Eu acho que o justo é você dizer: **candango é quem se sente identificado com a cidade, quem nasce na cidade é um candango, então eu me sinto candanga**. Eu não nasci, mas eu digo que sou a primeira geração brasiliense não nascida. Porque eu me sinto hoje, absolutamente brasiliense. Uma brasileira brasiliense. A minha cosmo-visão é de quem nasceu em Brasília, e... eu faço questão de registrar: **eu sou uma profissional de Brasília, com a visão constituída a partir do lugar Brasília. Eu sou uma atriz de Brasília**. (IARA PIETRICOVSKY, 2005, entrevista)*

Nessas falas de Iara, destaco dois pontos em relação a complexidade em torno dessas categorias de *pioneiro* e de *candango*. Primeiro, porque por meio de sua fala notamos que ela sabe da existência dessa complexidade (mesmo porque ela é antropóloga), por isso, cria uma estratégia para garantir seu espaço enquanto “um eu coletivo capaz de estabilizar, fixa ou garantir o pertencimento cultural ou uma ‘unidade’ imutável que se sobrepõe a todas as outras diferenças – supostamente superficiais”, como ensina Hall (2003, p.108), constituindo e reivindicando assim seu lugar como atriz de Brasília cuja visão percebe sentidos variados nessas categorias discutidas. Segundo ponto, é notar que ser considerado pioneiro em Brasília, em geral é determinar para si sentidos de origem de pertencimento, de desbravar, de chegar primeiro, de poder e de outros

*status*<sup>19</sup> em geral de significados fixos, homogeneizantes e hierárquicos. Direção de entendimento contrário ao meu, que, na verdade, dialoga com Hall, em que

identidades não são nunca unificadas; que elas são na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discurso, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação”. (HALL, 2003, p.108).

Essas mudanças e transformações de identidade e de historicização propostas por Hall, são, também, encontradas no relato de Gê Matú que tendo nascido e trabalhado muitos anos no Rio de Janeiro, afirma ter mudado sua relação afetiva com Brasília depois que passou a fazer teatro nessa cidade, mostrando o quanto essas modificações e elementos de historicidades não estão desconectados da vida afetiva das pessoas:

*Eu comecei a gostar de Brasília a partir do teatro. Quando eu comecei a atuar aqui eu comecei a ver Brasília com outros olhos. Eu vi que a gente espremendo tiraria o leitinho dessa pedra.* (GÊ MARTÚ, 2005, entrevista)

Um dos vieses dessa categoria de pioneiro, discutida acima, também está exposta na fala de Hugo Rodas, quando compara a Brasília que recebeu-o quando aqui chegou, em 1975, a uma selva, a um deserto, a um paraíso, a um local antes ainda mais encantador que hoje porque, segundo ele, só era desbravado pelos elementos da natureza (cachorros do cerrado) e não pela vida urbana. Demonstrando assim, sob seu olhar, não só as implicações de transformações temporais ocorridas nessa cidade e seu entendimento de pioneiro cujo *status* é o daquele que busca espaços por desbravar, mas também seu imaginário com significados de *natureza*, antagônico ao de *urbano*, apesar de, ao final, assumir que Brasília ainda é encantadora, sobretudo porque acredita que sua experiência de vida aqui realizada proporciona esse encanto e constitui parte dessa cidade e de sua história:

*Antes ali e aqui tinha cachorro. Eram vinte, trinta cachorros, tudo é... como se chama? Ah! Tudo cachorro vagabundo. Eu saía andando nas ruas e morria de medo, porque eram cachorros que mordiam. Eram do cerrado... Totalmente diferente. (...) O que era a Chapada dos Veadeiros? Selva!!!! Deserto!!!! Uma maravilha!!!! Não tinha nada... O que era a Itiquira? O que era o Poço Azul? Eram uma maravilha... Um Paraíso. Um paraíso que estava aqui do lado. Agora não. São todos muito freqüentados e horrorosos. Cheios de grupos de pessoas que adoram ir porque... porque são urbanas. E não para curtir... Brasília já é uma cidade. Brasília é totalmente diferente do que era. Totalmente. Mas jamais perdeu o seu encanto. Jamais!!!! Senão eu não estaria mais aqui... Eu também faço parte desse encanto.* (HUGO RODAS, 2005, entrevista)

<sup>19</sup> Várias áreas de conhecimento estudam essa categoria pioneiro e poderiam aqui ser citadas, dentre as quais sugiro MAGALHÃES, N. A; (direção). **Memórias de cá e de lá** – Paranoá – DF. Documentário historiográfico em vídeo. Brasília: NECOIM-CEAM-DEX/UnB, FAP-DF, IPHAN E DePHA – SCE – GDF, 1998.

Esse encantamento por Brasília também pode ocorrer sem necessariamente a pessoa se notar como portador de encanto. Isso porque é uma via de mão dupla, pois, projetos pessoais se mesclam aos projetos de cidade, sendo muitas das vezes, no caso dessa cidade-capital, projetos de pioneira, de organizada-planejada e de espaço com possibilidades mais fortes de realizar sonhos acalentados, dando ainda uma sensação de estar no topo do mundo, sendo assim, difícil identificar onde começa um projeto e onde termina outro, como indica Dulcina:

*Eu senti que havia tanta força aqui! Tanta! Enfim, tanto que criar, que realizar! Era um mundo que estava começando. Foi o que senti: vontade de estar ali, poder começar com ele. Não recomeçar. **Começar.** Suspira fundo. Quando eu me volto para esta paisagem e vejo o horizonte, tenho a impressão de estar plantadinha no **topo do mundo**. E quando me descobri aqui, disse ao Odilon: ‘Seria tão bom vir pra cá. **Crescer junto com esta cidade!**’ Brasília me causou uma impressão muito funda. Muito forte, muito forte, mesmo. Acho que foi um **caso de amor à primeira vista**. Numa época em que não havia muita coisa para amar. E eu voltei para Copacabana com a sensação de que tudo que eu podia fazer no Rio já tinha sido feito. (DULCINA DE MORAES citado por VIOTTI, 2000, p.45)*

Projetos de afetividades mesclados ao de cidade, de povo e até de nação são possíveis de serem notados em meio ao cotidiano de 1972, em Brasília, segundo garante Pedrancini em seu relato. Por meio de imagens de uma cidade-capital com poucos prédios, de uma natureza cujo sol matutino renovava esperança e apresentava com mais clareza traços retorcidos e fortes de suas árvores de cerrado e de sua gente que tanto fervilhava em movimento, outra Brasília é criada e apresentada. Essa Brasília relatada pela memória de Pedrancini, demonstra poesia composta por belas imagens e conta um lado diferente do cotidiano dessa capital mostrada pela mídia em geral, cercada pela natureza do cerrado e construindo em meio à sua própria construção, outros projetos para si e para o Brasil:

*Eu cheguei em 72. Mas eu vinha a Brasília desde 1958, em todas as férias. (...) Me encantava o sol pela manhã. A gente andando por esses matos e o **sol ia saindo, aquela... imensa bola grávida de luz. Cheia de si. Ela grávida de si mesma. Da própria luz.** E eu achava isso maravilhoso, eu nunca esqueci disso e até hoje eu ainda gosto muito do nascer do sol... Às vezes, acordo e o olho daqui [do décimo andar do meu apartamento]. Me encantava as **árvores, as coisas tortas das árvores, essa coisa que parecia que fazia força pra nascer.** Me encantava isso. Me encantava a Cidade Livre que hoje é o Núcleo Bandeirante, que era um **fervilhar de formigueiros. Gente pra lá, gente pra cá, aquela coisa de construir. Mais do que uma cidade, eu me lembro disso. Eu era menino, mas eu me lembro dessas coisa, se construía um projeto de povo, de nação.** (HUMBERTO PEDRANCINI, 2005, entrevista).*

A metáfora do sol grávido de si mesmo, intenso e impactante que ilumina Brasília, aos olhos de Pedrancini, também se mostra nas falas de João Antonio. Embora esteja sob outra imagem, continua intenso e mostra-se sendo luz teatral de um palco muito vasto, aliás, palco-terra amplo o

bastante para tirar o poder de altura e de domínio do ator que nele pisava em 1971, pela primeira vez. Minúsculo era como João diz que se sentia, tendo que lutar para dominar espaço e luz de uma cidade configurada pela sensação atribuída de um amor a primeira vista - amor este que também apresenta-se em seu relato:

*Vim para Brasília, em 71. Eu sou péssimo em data, mas essa eu não esqueço, foi em Julho de 71, quando cheguei em Brasília. Vim de ônibus. (...) Cheguei e me maravilhei por Brasília. Foi um pouco “amor a primeira vista”. Eu me assustei muito com a cidade. (...) Sendo gente de teatro, **a minha sensação era de tá num palco muito grande, porque Brasília era meio vazia, nessa época, você não tinha muita gente aqui. Então, era um palco muito grande, extremamente iluminado - porque tinha muita luz também - e eu me sentia minúsculo, tendo que dominar esse espaço e essa luz. Isso foi um impacto muito grande, mas também uma maravilha muito grande.** (JOÃO ANTÔNIO, 2005, entrevista).*

Projetos de vida que se imbricam no espaço geográfico tornando-o lugar-referencia para promover experiências profissionais, criativas e afetivas. Projetos cujos referenciais de sonhos e de afetos fortes são capazes de deslocar pessoas de suas cidades de nascimento e fazê-las enraizar-se em outros espaços e assim se definirem como pertencentes àquele lugar, como afirmou Iara em seu relato e como afirmou Jesus Vivas no seu. Para Jesus, desde 1973, quando chegou a Brasília pela primeira vez, sua cidade referencial deixou de ser a Bahia, onde nasceu, estudou e trabalhou por muitos anos. Ele enfatizou, em muitos momentos de nosso encontro gravado, o quanto Brasília é seu espaço eleito, como mostra o trecho a seguir:

*Brasília é minha cidade mesmo. Por exemplo, estava em Salvador agora, mas estava doido pra voltar. Porque a referência que eu tenho é essa daqui mesmo... Olhava a casa de Salvador que eu morei, a casa de meu pai e de minha mãe... Olhava também até a minha casa lá do interior, mas era essstttranho... Me sentia mesmo um estranho naquele espaço... É lógico que Salvador foi o lugar da minha Graduação, da minha Pós-Graduação e de parte da minha vida e não vou ficar agora falando mal de lá. Mas confesso que eu estava louco pra vir embora, queria mesmo era vir embora cá. (JESUS VIVAS, 2005, entrevista)*

Cidade engraçada, para B. de Paiva; cidade em construção e espaço para novo mundo, para Iara; cidade selva-deserto-paráiso, para Hugo Rodas; cidade cujo teatro desperta via afetiva, para Gê Martú; cidade para criar e se sentir topo do mundo, para Dulcina; cidade fervilhada de gente iluminada por uma bola de luz grávida de si mesma, para Pedrancini; cidade-palco vasto iluminado, para João Antônio e cidade referência de vida, para Jesus compõem imagens e facetas de Brasília, frente ao olhar desses/as artistas.

Esses relatos criam movimento, humanizam, instituem significados às experiências de vida e mudam linhas desenhadas sobre um mapa. Ou seja, imaginando Brasília “fazem do espaço onírico o lugar mesmo dos movimentos imaginados” (BACHELARD, 1994, p.159) e fornecem sentidos aos projetos criados, que por sua vez estão submetidos “à geometria e à dinâmica de envolvimento”,

relembrando novamente as palavras de Bachelard (1994, p.161). Mas outros autores/as também detêm seu olhar sobre projetos que criam e recriam Brasília. Dentre eles/as, cito o antropólogo Holston e a socióloga Zanotta Machato. Ambos, sob ângulos diversos, ensinaram-me, por meio de seus textos, modos de compreensão intelectual sobre essa cidade, que serão explicitados na medida em que apresentarei suas produções.

James Holston publicou sua Tese de Doutorado originalmente na Universidade Yale, em 1985, no período em que Brasília estava imersa nas várias lutas desse contexto, as que mesclavam ditadura e “diretas já!”, como analisou Negrão de Mello (1987). Ele decidiu estudar a capital da República “como exemplo de um processo moderno de construção nacional e do próprio modernismo”, e

também como as mobilizações locais da sociedade de massas – seus movimentos sociais, reivindicações políticas, estéticas, consumismo e diferenças culturais – fortalecem, desencaminham, parodiam e pervertem essas agendas de construção nacional<sup>20</sup>. (HOLSTON, 2005, p.4).

Importante reiterar que não tenho nenhum interesse, neste trabalho, em confrontar os projetos de fundação dessa cidade-capital e de sua realidade cultural pós-inauguração, como se propôs Holston, mas, nem por isso, posso deixar de referenciar seu trabalho que tanto colabora para se perceber algumas das múltiplas maneiras de se abordar Brasília.

Assim, me atarei, na obra de Holston, à parte em que ele explica princípios e elementos arquitetônicos que se circunscrevem numa rua ou numa praça. Pontos como mediação entre parede de fachadas e espaço da paisagem; zonas limiaries de troca entre os domínios que os separam e suas reconhecidas potencialidades de socialização, de elaboração e de valores estéticos, políticos, sociais, dentre outros, são enfatizados ao longo de seu texto. Princípios e elementos que são usados, ao final, para apresentar sua crítica porque a palavra "rua" não aparece no Plano Piloto - exceto na “Rua da Igrejinha”, da quadra da 108 Sul. Essa ausência no plano arquitetônico da cidade, revela, para ele,

a tentativa de dismantelar o tradicional mercado urbano, reorganizando as relações entre comércio e residência, pedestres e transporte. O que elimina a rua em Brasília é mais, entretanto, que uma simples prescrição verbal. A rua foi também transformada arquiteturalmente; não é a figura destacada de uma massa de sólidos, mas uma via ilimitada de passagem. (HOLSTON, 1993, p. 143).

Essa dessemelhança entre as passagens de Brasília e as ruas tradicionais de outras cidades, para Holston, é um dos elementos que gera não só uma falta de socialização entre os pedestres, mas,

---

<sup>20</sup> Essa apresentação da obra em poucas linhas não representa um resumo superficial da tese-livro de Holston, mas sim uma breve contextualização de alguns dos seus vieses, na intenção de facilitar a leitura do/a leitor/a que porventura desconheça essa produção.

também, é o que dá margem às outras compreensões da relação humana desenvolvida nesse espaço, porque

um dos impactos mais profundos experimentados por quem vai morar em Brasília é a descoberta de que se trata de uma cidade onde não se vê gente nas ruas. (...) “Brasília não tem esquina”. Esta observação aponta para a inexistência, em Brasília, de todo o sistema de espaços públicos que as ruas tradicionalmente instituem nas outras cidades brasileiras; para a ausência não só de esquinas mas também de calçadas, onde se possa passar pela fachada de casas e lojas; para a inexistência de praças e das próprias ruas. É uma explicação que usa a metonímia para o sistema de intercâmbio, existente nas ruas, entre pessoas, casas, comércio e tráfego. Ele estabelece explicitamente uma conexão entre os espaços públicos de uma cidade e a vida pública existente nas ruas. (...) Na Brasília planejada, não há multidões urbanas, sociedades formadas na esquina, sociabilidade nas calçadas, em grande medida porque não há praças, nem ruas, nem esquinas. (HOLSTON, 1993, 113-114).

No entanto, essa tão alegada “brasilite”, termo usado “para se referir a uma vida cotidiana destituída de prazeres – as distrações, as conversas, os flertes e os rituais da vida nas ruas em outras cidades brasileiras” (HOLSTON, 1993, p. 42), não se reverbera quando consideramos as ruas da cidade por outra perspectiva, como as dos fazeres teatrais, como me proponho a estudar neste trabalho.

Para chegar a essa conclusão, analisei o mesmo espaço geográfico estudado por Holston, seus mesmos princípios de rua e o mesmo recorte temporal em que realizou suas observações, mas sob o viés dos fazeres cênicos. Nesse exercício, passei a pensar sobre o teatro de rua, que seria uma manifestação caracterizada por ocupar o espaço urbano, ressignificando os sentidos dessa via de passagem. Por esse literalmente caminho, encontrei como ponto de diálogo o grupo de teatro “Esquadrão da Vida”, de Ary Pára-Raios.

“Ary Pára-Raios, antes Ary José de Oliveira e às vezes Pararraios ou Pára-Rayos (“não importa – os raios não caem no mesmo lugar...”) viveu sessenta e três anos de arte. Quase a metade desse tempo em Brasília ou bem perto daqui” (NEIVA, 2004, p. 2). Assim é apresentado o criador do grupo “XPTO”, que depois tornou-se o “Esquadrão da Vida”, no texto daquela que foi sua amiga desde os anos de 1970, Ivany Câmara Neiva, professora da Universidade Católica de Brasília. Ary faleceu em fevereiro de 2003 e até essa data foi ativo tanto na batalha contra o câncer que o consumia, quanto na batalha à favor da continuidade de seu grupo de teatro de rua. Hoje o acervo de todos esses anos de trabalho estão sob a responsabilidade das suas duas filhas, Maíra e Tiana, que também integravam o Esquadrão<sup>21</sup>. Apesar da intensa experiência de Ary na área cênica nessa cidade, ele não faz parte dos narradores centrais deste trabalho - assim como outras tantas pessoas

<sup>21</sup> Para saber mais sobre o grupo e o acervo, ler: CALDAS, Renata. A vida continua. **Correio Braziliense**, 22 de dez. de 2003. Capa do Caderno Cultura e MAGGIO, Sérgio. Acervo Estilhaçado. **Correio Braziliense**, 3 de jul. de 2005. Capa do Caderno Cultura.

que, apesar da sua importância, também ficaram de fora deste trabalho, pelos motivos já explicados anteriormente. Entretanto, isso não me impossibilita de registrar aqui meu reconhecimento respeitoso a esse homem que até seus últimos dias de vida “lutou” (apesar dele não gostar deste termo) contra o “baixo astral”. Como assim relata o próprio Ary, no relato abaixo, em março de 2002, quando, mesmo doente, participou do I Seminário “Existe um ‘teatro brasiliense?’”<sup>22</sup> e aproveitou para compartilhar um pouco de sua trajetória:

O Esquadrão da Vida<sup>23</sup> na verdade, ele nasceu de uma brincadeira. (...) Era o fim da década de 1970, uma época que só se ouvia falar nos esquadrões da morte, e nós começamos uma brincadeira. Fizemos uma coisa que se chamava procissão da alegria, em dezembro de 1979. Que o grito era, a palavra de ordem era: “abaixo o baixo astral!” Nós saímos da 508, que é uma coisa que eu também tenho saudades, e fomos para a Catedral. Crianças, cachorros, cavalos – nesse tempo se fazia isso, a gente saía na rua, defendia as idéias – e fomos ali para o lado da Catedral. O Luciano Astiko estava no dia. Nós saímos andando e pedindo para toda a população se vestir de palhaço, foi um dia muito bonito, nós saímos e a luta era – desculpendo o termo luta que eu não gosto – e a brincadeira era: “abaixo o baixo astral!” (...) Era o final da década de setenta e nós queríamos uma década, como ainda queremos, mais saudável, com mais risos, com mais brincadeira... O que não é brincadeira e nem fácil! (...) Saímos na rua, fizemos uma matéria de jornal, quem editava o Caderno Dois [do Correio Brasiliense], se não me engano era o Tetê Catalão e nós botamos, ele botou o nome “Esquadrão da Vida” e adotamos, isso faz vinte e dois anos. (...) Nós fomos virando gente da rua. Como existe quem vira bicho do mato, nós viramos bichos da rua. Acho que entendemos bastante da questão da rua, do gesto, das contenções metafísicas, das expansões físicas do gesto, da voz para trabalhar na rua, onde não é muito simples. Cada vez que se trabalha se descobre que é mais difícil, porque se você não vai para rua, apenas para divertir os primeiros da fila, mas para fazer o que a gente tem feito: os espetáculos com quinhentas, seiscentas apresentações. Espetáculos onde o público todo senta no meio da rua e consome um espetáculo com texto de uma hora. Então a gente acha que nós estamos bem encaminhados, nada resolvidos, mas encaminhados. (PÁRA-RAIOS, 2004, p. 95-96).

Mesmo sob as mesmas implicações espaciais e temporais de Brasília, Holston e Pára-Raios constroem projetos diferenciados para essa cidade, por meio de experiências estabelecidas com as ruas dessa cidade. Essas, ao final, foram elaboradas e transmitidas, respectivamente, num trabalho acadêmico e em representações teatrais, mas ambas perpassadas por “seus sistemas de significados criados historicamente” (GEERTZ, 1989) e “descritas como consciência afetiva e moral” (THOMPSON, 1981, p. 189).

<sup>22</sup> Organizado pelo Departamento de Artes Cênicas, da UnB, sob a responsabilidade de Fernando Villar e Eliezer Carvalho.

<sup>23</sup> Mesmo se Pára-Raios não falasse sobre o ano de origem do grupo, poderíamos referencia-lo em temporalidade por meio da referência direta e irônica às ações de tortura realizadas por um grupo chamado “Esquadrão da Morte”, que sendo formado por policiais da ativa e ex-agentes da época, agiram sob a liderança do falecido Delegado Fleury, atuando em nome de uma justiça que punia os “fora da lei”, propagando barbárie em seus seis anos [1968-1974] de ações que viraram manchetes na imprensa e mais um, dentre vários outros, dos temores sociais constituídos durante os anos da ditadura no Brasil.

Essa constatação não surge no sentido de invalidar e/ou tirar força dos argumentos nem de Holston e tampouco de Pára-Raios. Ao contrário. Essa diferença amplia a discussão sobre como espaços e sentidos de Brasília se transformam segundo o ângulo em que é visualizada e das experiências daqueles que a vislumbram. Afinando ainda mais essa relação que envolve as ruas de uma cidade e seus fazeres teatrais, vale algumas das análises propostas por Carreira, porque, para ele, esse

processo de democratização desatado a partir da campanha pela anistia (1978-79) e continuado nas massivas passeatas pelas eleições diretas (1984-85) mudou o caráter das ruas, ampliando os sentidos potenciais desse espaço para os realizadores teatrais. Se antes a rua foi um espaço a conquistar, passou a ser um espaço a ser ocupado mediante a conformação de situações de encontro com um público pouco acostumado a este tipo de apresentações. Estas configurações implicaram na abertura de uma zona de trabalho, o que demandou, além de outros referenciais técnicos, novos discursos ideológicos. Foi então quando se inaugurou uma idéia de teatro de rua como uma modalidade espetacular específica com seus próprios códigos. (CARREIRA, 2004, p. 64).

Essas palavras de Carreira trazem não só suas considerações sobre as ruas sob uma perspectiva cênica, mas também as implicações temporais dos contextos em que são envolvidas, apresentando tanto as décadas de 1970 quanto as de 1980 com suas respectivas compreensões de contextos políticos e sociais. Contextos, esses, que abarcam as experiências de Holston, de Pára-Raios e o foco de atenção deste trabalho.

Observando esse entrecruzamento de experiências, de culturas e de temporalidades que atribuem sentidos às ruas de Brasília, retomo a avaliação de Holston sobre essa ser uma cidade sem ruas e, por isso, sem espaço para o desenvolvimento da socialização e da afetividade. Para essa retomada proponho as análises de Machado (1985, p. 193), num texto em que ela pergunta “por que se atribui tantas conseqüências à morfologia espacial de Brasília? Por que tanto dela se espera e se desespera?” A autora responde a própria questão, tendo por base as relações sociais estabelecidas pelos habitantes da cidade:

Brasília vai se configurar como uma cidade específica na medida da realização do projeto individual. Se num primeiro momento Brasília equivale a qualquer cidade, a efetivação pessoal do projeto de vida vai distinguir Brasília dos outros centros como o lugar onde se pode levar a termo o projeto de vida individualizada. A trajetória de vida se projeta no espaço da cidade. A cidade torna-se o lugar – a diferença de qualquer outro – onde se vive de certo modo. (MACHADO, 1985, p. 193).

Nesse trecho, Machado acaba por chamar a atenção para o fato de que as críticas direcionadas a Brasília, e enfocadas no trabalho de Holston, partem, de certa forma, do princípio de que a capital

não é como outras cidades, espaço onde não se poderia ter os mesmos problemas de qualquer outro lugar do Brasil e do mundo em geral, porque, afinal, ela teria sido criada para ser diferente.

Pensar que Brasília surgiu para ser diferente e sob a promessa de agregar todas as diferenças – um exemplar de novo espaço, propício às realizações de sonhadas transformações sociais -, é beber no imaginário do “mito fundador”, no projeto estampado nas propagandas de sua origem, como mostram o trabalho de Rodrigues (1990) e de Negrão de Mello (1987), citados anteriormente. Além disso, é, de certa maneira, não questionar a condenação de Brasília que, por não ter esquinas, segundo Holston (1993), não estimularia a relação afetiva entre as pessoas. Assim, não se desconstrói mito algum mas, ao contrário, o mesmo é reforçado como ponto de partida e de chegada para se perceber a cidade.

No entanto, chego a acreditar que o próprio Holston percebeu parte dessas nuances, ao final de seu percurso, pois, no último parágrafo do seu livro, faz o seguinte comunicado:

Ao concluir este estudo, estou consciente de que a complexidade desses processos de certo modo subverteu também minhas intenções de descrevê-los – pois minhas intenções como etnógrafo também possuíam um fator utópico, e eu também construí uma cidade imaginária para explorar. Foi a cidade que eu fiz durante o trabalho de campo, a partir das relações sociais, histórias, espaciais e arquitetônicas que encontrei.(HOLSTON, 1993, p. 318).

Porque é preciso lembrar que no sentido fenomenológico, encontramos aquilo que percebemos e que esse processo de percepção é movente. Afinal, “perceber no sentido pleno da palavra, que se opõe a imaginar, não é julgar, é aprender um sentido imanente ao sensível antes de qualquer juízo”, como sugere Merleau-Ponty (1999, p. 63).

Assim, observo que não só Holston criou um projeto de cidade, mas também Machado, Jean, Sena e todos/as os/as oito narradores/as mencionados anteriormente, criaram, cada qual a seu modo, projetos de Brasília, descrevendo e transformando sentidos de cidade, de Brasília, de teatro e de história, perpassados por conceitos de temporalidades e de espacialidades criadas segundo suas próprias experiências, entrecruzadas aos seus contextos culturais. Da mesma forma, em que conjugados às outras fontes visuais e textuais que selecionei e às minhas experiências, construí, nessas páginas, várias *Brasílias*. Porque nuances e potencialidades contidas na oralidade – por tantos e há muito estudada - e no intercambiar de outras fontes recebem e, simultaneamente, fornecem suporte à encenação da vida cotidiana. Experiências pessoais e suas memórias se interagem como num sistema cultural, “estruturador de valores e normas, amalgamados sob o signo da coesão assegurada pelo registro simbólico que, por sua vez, encontra condições de desenvolvimento a partir de articulações plurais engendradas nas teias do imaginário” (NEGRÃO DE MELLO, 1997, p.149).

Por fim, “não produzimos unicamente nossas próprias idéias e imagens: criamos e transmitimos um produto progressivamente elaborado em inúmeros lugares, segundo regras variadas” e “dentro desses limites, o fenômeno pode ser denominado representação social” (MOSCOVICI, 2001, p.63), em conjunto aos fazeres cênicos construídos pelas experiências dos/as narradores/as em Brasília e demais fontes redesenham o mapa dessa cidade e extrapolam suas linhas geográficas, proporcionando que “as transformações que fazem do espaço onírico o lugar mesmo dos movimentos imaginados” (BACHELARD, 1994, p.159), dêem uma, dentre várias possíveis, tônica de compreensão aos projetos que envolvem Brasília, nesta dissertação.

## Capítulo II

### Entreatos metodológicos iniciais em acenos a narradores/as

Em outubro de 2005 realizou-se o *I Congreso Internacional de Historia Oral de la República Argentina*. Saímos em cinco da UnB para apresentar trabalhos<sup>24</sup> e conhecer as produções de outros/as colegas. No cotidiano da viagem, o passeio pela cidade levou-me ao Complexo Teatral de Buenos Aires, onde deparei-me com uma exposição de Foto-Galeria chamada *La Mascara*, uma mostra visual que se propunha a aproximar cinco diferentes artistas num mesmo tema de trabalho: máscaras teatrais.

Essa exposição mostrava-se em uma série de imagens que iam do retrato comum das máscaras gregas, às imagens similares a que vemos em radiografias ou quando distorcemos os *pixels* das imagens digitais, estimulando um jogo de múltiplas interpretações que mostravam as confluências das máscaras enquanto objetos de cena, com os próprios rostos dos atores/ atrizes e com composições de personagens, tudo isso permeado por temporalidades que transitavam da Grécia Clássica aos dias atuais, por meio das imagens que envolviam novas tecnologias e ciberespaço<sup>25</sup>. O conjunto da exposição seduziu minhas reflexões teóricas e passei a pensar sobre o quanto as noções de máscara, de personagem e de narrador/a se confluíam dentro dessa temática que envolve história e teatro.

É sabido que nas experiências teatrais do mundo grego a máscara já era usada, tornando-se até mesmo um dos símbolos dessa área. Essa ação de observar os outros estando o próprio observador reservado de olhares, de ocultar o rosto e assim transformar os sentidos de quem usa e de quem observa, freqüentemente estimula debates sobre mito, rito, teatro, personagem, personalidade, psiquê, representações e outros. Evidenciando que aquilo que *a priori* envolveria modificar expressões do rosto, também deveria ser notado como transformador das expressões corporais, demonstrando o quanto a imagem visível da máscara estimula a representação de sentidos invisíveis

<sup>24</sup> Nesse congresso compartilhei reflexões sobre a metodologia que vinha aplicando no trabalho de campo deste trabalho: Cf. CARRIJO, Elizângela. Teatro en Brasília en escena: fragmentos de una historia poco representada (Brasília - 1970/1990). In ENCUESTRO NACIONAL, 7., 2005 Y CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA ORAL DE LA REPUBLICA ARGENTINA, 1., 2005, Bueno Aires. **Identidad, Cultura y Política**. Argentina: Universidad de Buenos Aires & Instituto Histórico, 2005, p.1 – 21. 1 CD-ROM.

<sup>25</sup> Sem adensar na complexa discussão sobre os sentidos que envolvem a palavra *Ciberespaço*, esclareço que aqui ela é usada como sendo “um ambiente criado de forma virtual. Através do uso dos meios de comunicação modernos, destacando-se entre eles a Internet. Esse fenômeno se deve ao fato de, nos meios de comunicação modernos, haver a possibilidade de pessoas e equipamentos trocarem informações das mais variadas formas sem preocupações. Também conhecido como Cyberespaço, um termo muito comum na ficção científica o qual dar variações para vários outras denominações referente à Internet, como Cybersex, Cyberpoeta, Cyberpunk e outros mais. A palavra "cyberespaço" (uma junção de cibernético com espaço) foi projetada por um escritor canadense de ficção científica William Gibson, em 1984 no seu livro "Neuromancer". Pierre Lévy coloca o ciberespaço como uma grande rede interconectada mundialmente, com um processo de comunicação "universal" sem "totalidade". A "universalidade" sem "totalidade" segue uma linha interativa de comunicação, possibilitando a "todos" navegantes da grande "rede" participarem democraticamente num modelo interativo de "todos para todos", consolidando a idéia de uma "aldeia global" profetizada por McLuhan na década de 60. O ciberespaço dissemina uma nova cultura pelo globo a cibercultura”. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ciberespaço>. Acesso em: 2 de out. de 2006.

em todo o corpo. O próprio Dicionário de Teatro corrobora nessa direção, ao afirmar que “a máscara, aliás, não tem que representar um rosto: assim, a máscara neutra e meia-máscara bastam para imobilizar a mímica e para concentrar a atenção no corpo do ator”. (PAVIS, 2005, p.234).

Ao acompanhar essa expansão do sentido da máscara, em que a atenção pulveriza-se do rosto ao corpo do/a intérprete, a exposição das fotografias que estavam na Avenida Corriente, da capital argentina, propunha mais. Convidava seus/suas leitores/as a se perceberem como usuários de máscaras, num espaço além do ambiente cênico, porque “as máscaras recordam que cada um de nós somos atores na vida cotidiana. E construímos uma máscara, uma forma de atuar para ser notado segundo os próprios interesses, por meio do olhar do outro”<sup>26</sup>. O que nas palavras de Jodelet poderia ser um convite para que as pessoas observassem o quanto nos ajustamos para viver no mundo à nossa volta, de como nele criamos mecanismos de comportamento e, inclusive, de como buscamos dominá-lo, se não fisicamente, ao menos intelectualmente, criando assim o que Moscovi e Jodelet chamaram de representações sociais, ou seja “fenômenos complexos sempre ativados e em ação na vida social”. (JODELET, 2001, p. 21).

Nessa complexidade de ações ativadas pelo indivíduo no cotidiano, o sentido de máscara passa a ser visto como atitudes do personagem ou da personalidade da pessoa em ação. O que antes de indicar uma cacofonia, conduz à lembrança de que os termos personagem e personalidade derivam do prefixo *persona*, sendo este uma “máscara que simula a individualidade e dá, tanto aos outros como a si próprio, a ilusão da individualidade” (HENRI, 1996, p. 404). A “ilusão da individualidade” é compreendida quando notamos que tais sentidos são construídos sob uma perspectiva cultural, porque uma só pessoa pode desenvolver vários personagens e várias personalidades. Notando aqui o termo personalidade sob uma panorâmica noção de “unidade integrativa de um ser humano, pelo que, inclui todo o conjunto de suas características (atributos) diferenciais permanentes (constituição, temperamento, inteligência, caráter) e suas modalidades específicas de comportamento” (HENRI, 1996, p. 399). Termo que inserido numa concepção de cultura demonstra ainda mais o quanto a “individualidade é uma ilusão”, pois as reflexões de Geertz nos alertam sobre o quanto o conceito que possuímos de cultura produz um impacto em nossa observação sobre o humano e suas relações, pois:

quando vista como um conjunto de mecanismos simbólicos para controle do comportamento, fontes de informação extra-somáticas, a cultura fornece o vínculo entre o que os homens são intrinsecamente capazes de se tornar e o que eles realmente se tornam, um por um. **Tornar-se humano é tornar-se individual, e nós nos tornamos individuais sob a direção dos padrões culturais**<sup>27</sup>, sistemas de

<sup>26</sup> Original: *Las máscaras recuerdan que cada uno de nosotros somos actores en la vida cotidiana. Y construimos una máscara, una forma de actuar para ser vistos según los propios intereses, desde la mirada del otro.* Encarte da Exposición No. 263, **La Mascara**. FotoGaleria del Complejo Teatral de Buenos Aires, Sep.-Oct., 2005. Director general y artístico Kive Staiff.

<sup>27</sup> Grifos meus.

significados criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas. (GEERTZ, 1989, p.37)

Esses princípios norteadores de Geertz, onde o indivíduo não está desassociado do outro e da sua cultura, afinam-se com o sentido da história como trama, proposto por Veyne (1992, p.28). Onde cada linha, o indivíduo, quando entrelaçada a outras, mostra um tecido revelador de padrões e sistemas de significado do coletivo e do contexto observado. Emergindo a possibilidade de observar que, por meio da trajetória de vida de uma pessoa, podemos compreender o percurso histórico do grupo a qual está inserida. Onde simultaneamente ela é única em individualidade e, ao mesmo tempo, plural por estar vinculada a mecanismos simbólicos de um conjunto.

Compreendida essa premissa de que cada personagem de uma história, com suas máscaras moldadas segundo suas necessidades de representações sociais, denuncia um tecido social complexo em particularidades subjetivas e, concomitantemente, em temporalidades e estruturas coletivas, observo a importância dos relatos de cada pessoa. Porque, por meio de suas características próprias, o relato aponta a experiência e a sabedoria do ser que a narra, (res)significando suas concepções e o mundo que habita, assim como apresenta o contexto ao seu redor. Porque contar uma história não é passar um relatório de informações, como alerta Magalhães, mas sim uma

forma artesanal de comunicação, na qual o narrador mergulha o que quer narrar na sua própria vida, para dela poder retirá-lo; onde descreve as circunstâncias em que foi informado do que vai contar, onde 'se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso'. (MAGALHÃES, 2002, aspas do autor).

Se na voz da história narrada há as marcas das mãos, como sinal da experiência de quem a conta, então o sentido deslocado da máscara que desperta a atenção não só do rosto, mas de todo o corpo de quem a usa, é novamente retornado. Mostrando o quanto esses termos usados na área teatral podem ser combinados e re-elaborados para constituírem interpretações na história, porque o/a historiador/a passa também a ser um/a narrador/a que consolida seu texto com seus aportes teóricos em conjunto com a narrativa de outrem. Como ensina Benjamin (1994, p. 198), “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores”, e continua sua reflexão sugerindo que “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”.

Nessa perspectiva de personagens, culturas, narradores/as e experiências é que me proponho a tratar, neste capítulo, de procedimentos metodológicos; de equipamentos; de quais motivos estimularam-me a anexar, ao final, um CD-ROM com todas as entrevistas realizadas em áudio - com suas respectivas degravações -; também aproveito este segundo capítulo para esclarecer parte de minhas abordagens teóricas e interpretativas que envolveram esse processo de trabalho de

campo, cujo foco está nos fazeres teatrais em Brasília. Além do mais, proponho, sem nenhuma intenção de aprofundamento, uma reflexão sobre a importância das imagens visuais como instituintes de significados. Assim, acredito que o/a leitor/a poderá compreender melhor minhas interpretações e afirmações em relação a essa temática em questão, neste capítulo dividido em seis tópicos: 1- Quem são os/as narradores/as?; 2- Antes, durante e depois desses encontros com narradores/as, seguidos de dois sub-tópicos a) de gravação e b) roteiros e relatos; 3- Imagens e memórias 4- Entre sentidos de relatos orais e escritos; 5- oralidade e 6- História oral e autoria compartilhada.

## **II.1- Quem são os/as narradores/as?**

Sob essa perspectiva de narrativas que revelam experiências individuais e processos históricos-culturais, simultaneamente, é que me relaciono com os relatos de Dulcina de Moraes, de Geraldo Martuchelli, de Hugo Rodas, de Humberto Pedrancini, de Iara Pietricovsky, de Jesus Vivas, de João Antônio e de José Maria de B. de Paiva – apresentados em ordem alfabética, neste momento e depois em cada parte dedicada ao perfil particular deles/as.

Quem são esses/as e o que têm em comum? Todas essas pessoas foram (e algumas ainda são) artistas envolvidos com a área cênica em Brasília, durante os anos de 1970 e 1990. Todas possuem mais de 50 anos de idade e, por isso, como lembra Bosi, conseguem verificar uma “história social bem desenvolvida: [porque] elas já atravessaram um determinado tipo de sociedade, com características bem marcadas e conhecidas” (1987, p. 22), numa experiência de vida entrecruzada por experiências que envolvem tempo e espaço. Nenhuma delas nasceu na capital da República, mas todos/as a adotaram para nela viver. Assim como produziram, desde sua chegada a Brasília, seus fazeres teatrais em muitas cidades do Distrito Federal, mas sobretudo no Plano Piloto, onde concentraram boa parte de suas realizações nas décadas de 70 e 80.

Além disso, todas essas pessoas são letradas, têm freqüente acesso à informação e demonstram facilidade de articulação frente a câmera de vídeo ou de fotografia, seguidas de gravador e microfone. Respeitadas por seus trabalhos realizados em âmbito teatral, são, em geral, consideradas pela mídia e/ou pelas pessoas da área cênica, importantes colaboradores/as para o desenvolvimento do processo histórico no teatro em Brasília. Sem dúvidas, muitos outros nomes poderiam ser aqui selecionados dentro dessas características listadas, mas foram esses que escolhi e aos quais tive acesso para apontar questões em relação à temática aqui considerada, somando ao final, oito nomes que fazem parte do âmbito teatral dessa cidade-capital.

Outra motivação básica para realizar o trabalho de campo com esses nomes parte do princípio que, na minha leitura, essas pessoas ainda não foram ouvidas enquanto agentes históricos em

Brasília, mesmo sabendo que a imprensa em determinados momentos menciona alguns deles/as em suas coberturas, ou que Villar e Carvalho, no livro *Histórias do Teatro Brasiliense* (2004) tenham aberto espaço para registrar parte das experiências de alguns desses nomes. Creio que, assim, como outros artistas que ainda não tenham surgidos em mídia e/ou em livros publicados, esses oito também construíram trajetórias do teatro em Brasília e precisam ser ouvidos e registrados. Pois, como lembra Portelli (1997), aos que praticam a história oral, cada indivíduo (independente de seu lugar de fala) tem sua importância e sua experiência a ser compartilhada, porque:

não são exclusivamente os santos, os heróis, os tiranos – ou as vítimas, os transgressores, os artistas – que produzem impacto. Cada pessoa é um amálgama de grande número de histórias *em potencial* de possibilidades imaginadas e não escolhidas, de perigos iminentes, contornados e por pouco evitados. Como historiadores orais, nossa arte de ouvir baseia-se na consciência de que praticamente todas as pessoas com quem conversamos enriquecem nossa experiência. Cada um de meus entrevistados – talvez quinhentos -, e na afirmação que se segue não há um clichê, representou uma surpresa e um experiência de aprendizado. Cada entrevista é importante, por ser *diferente* de todas as outras. Por conseguinte, o que o trabalho nos ensina não é a importância abstrata *do* indivíduo, alardeada pelo capitalismo competitivo e liberal, mas a importância idêntica *de todos os indivíduos*. (PORTELLI, 1997, p.17, itálicos do autor).

A relevância das memórias dessas pessoas escolhidas está na riqueza de suas experiências e não em seus supostos *status* de artistas que se destacam por seus trabalhos em Brasília. E vale ressaltar que, apesar de várias semelhanças entre eles/as, que permitem uma prévia e rasa classificação grupal, eles e elas têm suas diferenças. Origens, trajetórias de vida, idades, sexos<sup>28</sup> - haja vista que em nenhuma sociedade nascer homem ou mulher é um dado biológico neutro, uma simples qualificação *natural feminina*” (KELLY, 1990, itálicos da autora e tradução minha) -, e posições frente ao mundo teatral os distinguem em suas falas. Assim, todos/as têm “uma visão do mundo, modelada por experiências tão diferentes” (SAMUEL, 1989, p. 228) que colabora ainda mais para que, por meio desta pesquisa, sejam apresentados elementos de rupturas e de permanências ricos de interpretações.

Sendo uma mulher e uma ex-pesquisadora sobre a história das mulheres<sup>29</sup>, eu não poderia ignorar implicações propostas pelas questões de gênero nesta pesquisa. Entretanto, não privilegiei este viés e muito menos notei que ele tenha se evidenciado enquanto analisava fontes que selecionei dentro do objetivo a que me propus. Mesmo porque tenho ciência que essa discussão sobre gênero,

<sup>28</sup> A palavra ‘sexo’ aqui compreende um dado biológico. Pois, compreendo que o termo ‘sexo’ indique reflexões diferentes de ‘sexualidade’, apesar de ambos atribuírem sentidos à relação social. Os/As estudiosos/as de gênero há muito explicitam seus argumentos sobre a necessidade de se atentar para essas diferenças semânticas e suas implicações culturais.

<sup>29</sup> Na graduação fui, por dois anos, bolsista do Programa de Iniciação Científica, PIBIC-UnB, financiado pelo CNPq. Nesse tempo, em 1996 e 1997, desenvolvi sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Eurídice de Barros Ribeiro, do Departamento de História, da UnB, pesquisas sobre como se apresentava a misoginia na França medieval do séc. XII, tendo ao final recebido o certificado de “Melhor Trabalho de Iniciação Científica”.

para ser bem desenvolvida, demandaria alinhar uma série de reflexões interpretativas que exigiria outras abordagens, leituras e métodos, além de não ser o foco deste meu trabalho. Escolher os nomes de Dulcina de Moraes e de Iara Pietricovsky não foram acidentais neste sentido, porque surgiram também para incluir vozes do mundo feminino do teatro nessa cidade. Outros nomes também foram pensados inicialmente dentro das características expostas, como os de Silvia Orthof e de Helena Barcellos. Contudo, ambas morreram e não possuem nenhum registro acerca de suas percepções e produções teatrais. Já Dulcina de Moraes, mesmo falecida em 1996, possui um livro biográfico com seus relatos e que foi minha fonte central para conseguir acessar narrativas desta atriz.

Para buscar nomes femininos para entrevistar, em futuros estudos, é que mantive no roteiro de campo<sup>30</sup> um item exclusivo destinado a perguntar quem foram as mulheres que construíram vida cênica em Brasília, nos anos considerados no recorte definido neste trabalho. As respostas dadas pelos/as entrevistados/as não surgiram de forma rápida e espontânea. Na verdade, as pessoas necessitaram de um certo esforço para se recordar de nomes femininos que circulavam na cena teatral em Brasília, entre os anos de 70 a 90. Isso não indica que elas fossem ausentes nesse processo, mas que, segundo as respostas, elas acabavam se dedicando mais à atuação (chegando a se destacar mais que os homens, muitas vezes), mas quase nunca à direção de espetáculos e muito menos ainda na permanência nesse ofício, ficando, em geral, um tempo e depois não mais voltando aos palcos.

Na verdade, resultados se mostram variados para cada entrevistado/a, sugerindo que seja necessário ouvir a fala de cada uma dessas pessoas. No entanto, mesmo frente a essa dificuldade de lembrança das mulheres que circulavam no âmbito teatral nessa época, foi possível conhecer os nomes de algumas delas (algumas vezes só o primeiro nome, porque não se lembravam do sobrenome). Assim, além de Dulcina e de Iara, aqui já contempladas, o nome de Laís Aderne foi o que mais se destacou na memória dos/as entrevistados/as, não só por sua atuação nos palcos, mas também por seu envolvimento com vários projetos de arte-educação com jovens e adultos, assim como por seu trabalho nas escolas CIEM<sup>31</sup> e Pré-Universitário, que muito contribuíram com a área cultural naquele tempo.

No mais, além dessas três mulheres, por meio das entrevistas cheguei a quase cinquenta outros nomes, que estão diluídos ao longo deste trabalho. Algumas vezes esses nomes de mulheres aparecem nos elencos dos espetáculos; outras, frente a presidência da FETADIF (Federação de Teatro Amador do Distrito Federal), como no caso de Heliane Nascimento; noutras, envolvidas em palestras, em cursos e em outras situações demonstradas nos capítulos adiante. Em minhas leituras

---

<sup>30</sup> Ver roteiro na parte dos anexos.

<sup>31</sup> Centro Integrado de Ensino Médio, uma escola idealizada por Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira, que ficava dentro do campus da Universidade de Brasília.

de jornais e de panfletos de peças apresentadas na época, verifiquei que alguns desses nomes efetivamente circulavam nos anos de 70 a 90; outros, não consegui localizar no contexto desse recorte temporal por mim definido. Isso levou-me a perguntar, onde poderia encontrar documentação de suas participações em espetáculos? Seria necessário entrevistar outras mulheres? Precisaria restringir meu olhar nas fontes pesquisadas? Mas acabei por não encontrar nenhuma resposta consubstanciada e nem mesmo continuei a buscá-las, porque notei que esse movimento me deslocaria do objeto desta dissertação e se desdobraria em outras questões que merecem, aliás, uma análise mais nelas centradas, indicando, assim, um campo rico para futuras pesquisas específicas dessa questão.

Ainda dentro desse recorte temporal e dentro dessa temática de gênero e teatro em Brasília, devo ressaltar que os nomes dos homens também merecem um outro observar. Porque, além dos seis nomes aqui já inclusos, vários outros foram citados com muita ênfase durante as entrevistas, mas, dentre esses vários, quatro muito se destacaram: Chico Expedito, Lauro Nascimento, Bené 70 e Guilherme Reis. No texto específico com Iara Pietricovsky aproveitei para apresentar um pouco Reis - ou Guila como é chamado pelos amigos -, não só por sua importância, mas também porque nas falas de Iara ele está muito presente. Expedito e Nascimento são nomes recorrentes nas reportagens da época, em panfletos de espetáculos e em documentos oficiais da FETADIF. Quanto ao primeiro, numa comunicação via telefone e mensagem eletrônica consegui montar um resumo do seu currículo (vide quadro abaixo); Já sobre Lauro Nascimento não encontrei nenhuma informação além das que li nos jornais da década de 1970, ninguém, até o momento, soube dizer nem mesmo se voltou a residir em Brasília depois de ter ido viver em João Pessoa. O chamado Bené 70, após muita persistência investigativa consegui uma conversa por telefone e descobri que seu nome é Manuel Benevides Filho, que nasceu na Bahia, que não trabalha mais com teatro e que se tornou um dos advogados da União, exercendo atividade no Departamento Jurídico do Ministério da Educação, em Brasília. Ele, na década de 1970, foi ator e diretor de muitos espetáculos da época, coordenador do Grupo Grutta, produtor de várias peças na cidade - dentre elas “Eles não usam Black-Tie” -, tesoureiro e depois um dos presidentes da FETADIF<sup>32</sup>.

Chico Expedito é o nome artístico e o de batismo é Francisco Expedito Lopes Sólon. Nasceu em 15/02/1954, no Piauí, mas se considera cearense, porque, segundo ele, *essa "estória" de ser cearense é a seguinte, minha família é toda de lá, viveu e ainda vive lá e eu sempre trabalho por lá. Numa viagem dos meus pais eu nasci e fui registrado em Teresina/ Piauí, fiquei um mês lá e fui pro Ceará. Ai, pra não ter muito trabalho, eu digo que sou cearense e acabo tendo mais trabalho de explicar (meu amigo Graça ri disso até)*<sup>33</sup>. Tendo mudado para Brasília em 1974, começou dois cursos superiores, no então Centro de Ensino Unificado de Brasília (CEUB), entre 1974 e 78, mas não terminou nenhum deles (nem o de Comunicação Social – Publicidade -, que parou no sexto semestre e muito menos o de História, que parou no quarto semestre). Mas trilhou na cidade toda uma experiência teatral que até hoje forma sua área de atuação, onde a exerce no Rio de Janeiro.

<sup>32</sup> Para saber mais sobre Bené 70: Cf. O nosso setenta, **Correio Braziliense**, 7/set/1977, Segundo Caderno, p.3; GUEDES DE MORAES, Edson. Os melhores de 1978 (V). **Correio Braziliense**, 29/dez/1978, p.4, dentre outras.

<sup>33</sup> Declaração dada por mensagem eletrônica no dia 25 de maio de 2006. Assim como todas as outras informações desse quadro foram enviadas por ele via rede virtual.

Em Brasília desenvolveu as seguintes atividades:

1976/79: Presidente da Federação de Teatro Amador do DF- FETADIF (02 mandatos); Conselheiro e Secretário da Confederação de Teatro Amador do Brasil - CONFENATA;

1976/77: Ministrou diversos cursos de pequena duração de Direção e Interpretação realizados em Brasília, Cidades Satélites e outros Estados. Cursos promovidos pela FETADIF, CONFENATA, SESC, FUNDAÇÃO CULTURAL DO DF e INACEN.

1977/82: Participou da elaboração e execução do Projeto Teatro Garagem do SESC. Projeto orientado por Michel Bongiovanni (Técnico francês) e promovido pela FETADIF e o SESC - Foi seu Administrador e Animador Cultural posteriormente.

1980/87: Diretoria do Sindicato de Atores e Técnicos do DF -SADET; Diretoria da Associação de Produtores Teatrais do DF- APT /DF.

1984/85: Professor no Curso de Atores e Técnicos do Teatro da ABO/DF(Associação Brasileira de Odontologia). Cursos livres de longa duração que resultaram em montagens teatrais e adaptação de um teatro. Participou da elaboração e execução do PROJETO TEATRO DA ABO promovido pela Cia. Nosso Grupo e Candango Produções Artísticas e Associação Brasileira de Odontologia - ABO. Foi seu Administrador e Animador Cultural posteriormente.

1985: Participou da elaboração e execução para implantação dos Teatros do INACEN em Brasília. Teatro Aluisio Batata e Aluisio Magalhães. Foi seu Administrador e Animador Cultural posteriormente. No Instituto Nacional de Artes Cênicas -INACEN foi Administrador e Animador Cultural dos Teatros ALUISIO BATATA e ALUISIO MAGALHÃES (Teatros do INACEN em Brasília); Assessor para Assuntos de Teatro Amador na Região Centro-Oeste/ Representação DF.

1986 a 1987: Professor das cadeiras de Interpretação, Direção e Cinema/TV da Fundação Brasileira da Teatro (FBT) - Faculdade Dulcina de Moraes/Distrito Federal;

Em seus principais espetáculos, na cidade, foram:

1975 – A CONSTRUÇÃO de Altimar Pimentel - Diretor e Ator

1977 – A EXCEÇÃO E A REGRA de B. Brecht - Diretor e Ator

1978 – EM PLENO MAR de S. Mrozek - Diretor e Ator

1978 - ELES NÃO USAM BLACKTIE de G. Guarnieri - Diretor e Ator

1979 - A INVASÃO de Dias Gomes - Ator

1979 - A GUERRA MAIS OU MENOS SANTA de M. Brasini - Ator

1979 - GALILEU GALILEI de B. Brecht -Diretor e Ator

1980 - A RAIZ DO PAU ENCARNADO criação coletiva - Autor, Diretor e Ator

1982 - PONTO DE PARTIDA de G. Guarnieri - Diretor e Ator

1983 - AS TROIANAS de Eurípedes - Ator

1984 - QUORPO SANTO Ópera de J. Antunes - Ator

1984 – LIBERDADE, LIBERDADE de M. Fernandes - Ator

1984 - AUTO DA COMPADECIDA de A. Suassuna – Ator

1984 - FOI BOM MEU BEM? de L.A. de Abreu – Diretor

1985 - NO NATAL A GENTE VEM TE BUSCAR de N. A. de Souza - Ator

1986 - PAPA HIGUIRTE de O. Vianna Filho - Diretor e Ator

Estando atualmente envolvido em diversas produções da TV Globo (novelas e mini-séries) e peças teatrais na cidade do Rio de Janeiro.

No que se refere ao número de entrevistados/as, essa não foi uma preocupação central, porque na linha de compreensão teórica com a qual me afino, o elemento determinante para se alcançar um objetivo de pesquisa não está pautado na quantidade de entrevistados/as, que pudesse chegar a um “ponto de saturação”, o qual seria o momento em que, por meio de muitas entrevistas, os conteúdos narrados começariam a se repetir e não revelariam elementos novos ao/à pesquisador/a, como sugere Bertaux (1980, p.197-225). Por não considerar essa perspectiva de ponto de saturação, me disponho a perceber nuances de cada resposta de entrevista aberta, pois, trabalho visando qualidade na interpretação de relatos, procurando perceber melhor detalhes de uma época e extrair, de modo denso, riquezas de significados contidos nessas fontes.

Um caso revelador de que a quantidade de fontes não é determinante para a elaboração de uma competente pesquisa historiográfica, apresenta-se no livro de Ginzburg, em “O queijo e os vermes” (1987). Neste, o autor analisa o processo da Inquisição, da Reforma, o cotidiano e as idéias da Europa Católica, do séc. XVI, por meio do processo de um único moleiro, o Menocchio, ou Domenico Scandella, considerado réu pela Inquisição, porque em sua cosmogonia sustentava a tese

de que o mundo tinha sua origem na putrefação. A obra alcança destaque não só pela maestria da escrita do autor, mas em especial porque apresenta por meio de um único personagem, Menocchio, o indivíduo conectado ao todo, mostrando como ocorria as relações sociais e históricas de um determinado tempo e lugar, sem com isso, afirmar “a existência de uma cultura homogênea, comum tanto aos camponeses como artesãos da cidade (para não falar dos grupos marginais, como os vagabundos), na Europa pré-industrial” (1987, p.30). Ao contrário, delimitando um âmbito de pesquisa com análises particularizadas, sem, assim, generalizar as conclusões desse estudo a qual ele se propôs.

É claro que se espera que os/as narradores/as escolhidos/as para um trabalho, independente da quantidade deles/as, façam ressonâncias ao objetivo de investigação e por isso, necessariamente, quando escolhermos, deixamos de fora vários outros igualmente ricos de experiências e que proporcionariam outros resultados não menos valiosos. Afinal, escolher narradores/as para uma pesquisa é um exercício análogo ao de fotografar uma imagem, como sugere Sontag (2003, p.42, *itálicos meus*): “a fotografia é sempre a imagem que alguém escolheu; *fotografar é enquadrar, enquadrar é excluir*”.

Durante o processo de definição de pessoas-fontes de uma pesquisa e da escolha das abordagens das entrevistas, é que se evidencia a relação entre a testemunha de uma época e o/a historiador/a, como apontou Hartog. Segundo o dicionário consultado por ele, a palavra testemunha “vem do latim por *Superster*, isto é, aquela que se mantém sobre a coisa mesma, ou aquela que subiste além (...), o *arbiter* - aquele que assiste a algo, o *testis* - aquele que assiste como terceiro e o *actor* – o aval” (Citado por PESAVENTO, 2001, p.13;26).

Ainda no texto de Hartog, há uma discussão sobre o valor de uma testemunha, o quanto muitas vezes um/a pesquisador/a acredita nela como um caminho para “apreender a realidade” e oferecer “uma verdade” em seu trabalho. Sem que se note, muitas vezes, que se por um lado esses pontos são questionáveis, por outro é preciso lembrar que a testemunha “transmite” (Citado por PESAVENTO, 2001, p.14) uma versão de acontecimento que declara ter visto e/ou participado. Para enriquecer o tema, este autor observa as variações das testemunhas em alguns momentos históricos, como, no caso de Tucídides<sup>34</sup>, mostrando a diferença de valor dado na Grécia entre a testemunha que ouve e a que vê o ocorrido; no mundo grego antigo há a relação direta entre o que se vê e o que se sabe; a importância dada à testemunha nos textos bíblicos; a relação de autoridade e de verdade destinada à essa figura e o ofício do historiador como uma testemunha de fontes e de acervos. Dentre algumas críticas, ele insinua que haja, muitas vezes, um embate entre o “olho do historiador (...), contra o ouvido das testemunhas” (Citado por PESAVENTO, 2001, p.26)

---

<sup>34</sup> Um general grego que após ter sido retirado de uma das batalhas da Guerra do Peloponeso, fica no ostracismo, em Trácia, narrando sua versão sobre o que houve na batalha.

Sugerindo ao/à pesquisador/a que observe o lugar de enunciação da testemunha, apoiado em autópsia de situação e na percepção sobre o funcionamento da memória.

O lembrete de Hartog é válido ao meu ver. Independente da sua linha teórica, o alerta sobre a relação entre a testemunha e o/a historiador/a necessita de atenção para redimensionar qualquer investigação acadêmica. Assim exposto, esclareço que neste trabalho os/as narradores/as escolhidos não se revestem como “testemunhas que transmitem uma verdade ou uma realidade de uma época”, como analisada Hartog. Eles/as, aqui, são abordados sob perspectivas propostas por Benjamin, que reflete sobre os significados do/a narrador/a como um/a revelador/a de experiências, que simultaneamente revela e oculta sentidos em suas memórias. E se, atentos a isto, formos “buscar o significado de revelação, qual seja, o processo de tornar visível uma imagem latente, podemos sustentar que a palavra, o objeto, a imagem visual, o texto, enfim, velam e revelam” (MAGALHÃES, 2000, p.15). São, em si, testemunhas-narradores.

## **II.2- Antes, durante e depois desses encontros com narradores/as**

A maneira como o contato foi realizado com cada um/a dos/as oito entrevistados/as fica clara nas partes específicas dedicadas à apresentação de cada um deles/as. Mas, adianto que com todos/as os encontros foram surpreendentes. Mesmo os/as que não me conheciam previamente não dificultaram em nada esse processo de contato, ou o acerto de agendas para que as entrevistas fossem efetivadas e/ou não cobraram nenhum valor pelas horas dedicadas à colaboração neste trabalho. A generosidade no contato, no trato e no diálogo de “tira-dúvidas” antes, durante e após as entrevistas foi uma das qualidades presentes e um traço comum em todos/as, que acabaram por abrir, literalmente, as portas de suas casas, suas caixas e/ou estantes com acervos pessoais, além de partilharem suas trajetórias de vida. Sem contar que não reclamavam da bagunça que, de certa forma, fazíamos em seus lares (arrumando-os ao final, é claro), como observa Nunes:

Qualquer que seja o instrumental técnico usado pelo pesquisador, ou mesmo sem ele, a entrevista significa uma interferência no cotidiano do entrevistado. O real, do seu dia a dia, modifica-se, altera-se, interrompe-se, embora alguns pesquisadores tentem, no texto sonoro-visual ou escrito, passar a idéia de que eles não entrevistaram no mundo de seus personagens e que, portanto, o trabalho que realizaram foi de restituição integral da realidade (NUNES, 2005, p.91)

Nas apresentações individuais de cada entrevistado/a procurei, em meio às informações sobre suas vidas e às trajetórias de seus trabalhos em Brasília, evidenciar a existência de equipamentos, das pessoas presentes no ambiente e do modo como transcorreu a experiência. Mas sem nenhuma pretensão de realizar uma narrativa que provocasse a restituição integral da realidade - mesmo

porque relações entre real e imaginário envolvem conceitos complexos, que merecem outros espaços de discussões.

Para garantir a boa manipulação dos suportes das entrevistas, mantive a qualidade do material no registro dessas entrevistas. Mesmo sendo equipamento<sup>35</sup> caro, preferi (e pude) arcar com valores que corresponderam a essa qualidade. Dentre vários motivos que me estimularam a usar esse tipo de suporte técnico, há dois em especial: o desejo de evitar problemas durante o processo de interpretação do conteúdo gravado e de disseminar esse conteúdo, pelo menos em boa parte, a todas as pessoas que porventura um dia desejassem ouvir e/ou ler as entrevistas por completo.

Mesmo compreendendo o motivo pelo qual, em geral, não temos alcance às fontes que os pesquisadores/as adquirem no campo de pesquisa, sempre me incomodei com essa situação. Porque muitas vezes acessei pesquisas que me enriqueceram e me estimularam às transformações de possíveis interpretações, mas que, todavia, sabia que jamais alcançaria as fontes nelas usadas (em especial se essas fontes fossem orais), não tendo assim a oportunidade de ampliar ainda mais tais trabalhos e/ou de dialogar com os mesmos referências de seus/suas autores/as. E essa observação não é uma crítica e/ou uma depreciação a qualquer obra feita nessas condições, ao contrário, compreendo que há situações que nem mesmo a presença de energia elétrica é garantida, quanto mais o uso de determinadas tecnologias, dando-me assim consciência de que valores e condições exigem essa escolha, precisando estarem adequados às pessoas/ equipe envolvida do campo e dos objetivos da pesquisa - mesmo porque, a ausência de acervos disponíveis para abrigar determinados suportes diferenciados gerados em campo de pesquisa, dificulta a escolha por esse tipo de estratégia.

Especificamente neste trabalho, independente do material que eu viesse a usar em campo (gravador comum, fica cassete e VHS, por exemplo, se fosse o caso), não teria, ao final dele, um lugar para receber como doação, se assim eu desejasse, o áudio e as imagens gravadas nas entrevistas. O Programa de Pós-Graduação da História não dispõe desse tipo de espaço, mesmo sabendo que muitos de seus/suas alunos/as trabalham com essa metodologia de pesquisa; o Instituto de Artes da UnB, mesmo possuindo um espaço para guarda de textos teatrais e de imagens em geral, não tem essa linha de recepção de material e muito menos condições de abrigar adequadamente tais suportes; o Arquivo Público do DF, não trabalha com essa perspectiva de recepção de material gerado em pesquisas, até porque enfrenta situações precárias de armazenamento para seus próprios e diversos suportes.

Entretanto, mesmo consciente de todas essas questões, procurei pensar em uma maneira que pudesse reverter essa situação (ou parte dela). Em conjunto com Marcelo Augusto Santana - formado em Artes Cênicas, na UnB, e iluminador teatral - pesquisamos equipamentos e materiais

---

<sup>35</sup> Cf. Lista de material usado no processo de campo, na parte dos anexos.

que viessem a contemplar essa vontade de disseminar os conteúdos completos das entrevistas. Marcelo foi meu parceiro nessa empreitada de campo da pesquisa, foi o técnico responsável pela articulação de praticamente todos os equipamentos e não cobrou nada por esse serviço. Gostou da proposta da pesquisa, considerou-se capacitado para executá-la e aceitou dar sua grandiosa parcela de contribuição. Por meio de levantamentos e de contatos com pessoas envolvidas com tecnologias de áudio, vídeo e fotografia (chegamos inclusive a fazer um curso<sup>36</sup>), conseguimos alcançar instrumentos e suportes que possibilitassem, ao final, a qualidade desse processo e a disseminação de informação por mim desejada<sup>37</sup>, tudo isso aliado, é claro, a valores compatíveis com minha possibilidade de financiamento particular.

Outro ponto importante que barateou a produção e aumentou nossa segurança quanto à qualidade desse processo, foi o apoio de dois profissionais: Antônio Serrauvo, especialista em áudio e filmagens e Martin Schwantes, proprietário da Vídeo Release Produções. Eles não só emprestaram suas máquinas filmadoras digitais, como, também, quando necessário, orientaram-nos sobre a utilização do equipamento e de como e onde encontrar determinados materiais.

Assim, trabalhamos com os seguintes objetos em campo<sup>38</sup>: duas câmeras digitais Sony - 3 CCD's (este código indica que a máquina tem uma capacidade de captar três camadas de cores, o que proporciona uma melhor qualidade de imagem) -; tripés; fitas de Mini-DV; microfone de lapela; gravadora de Mini-Disc e máquina fotográfica digital, sem contar nas minúcias do cotidiano e a necessidade de transporte para locomoção do material e de um computador com possibilidade para trabalhar com imagens em razoáveis resoluções.

Para realizar todo o processo de captação das entrevistas, em geral, assim foi feito:

• **Para fotografar:**

- 1) usar uma máquina fotográfica digital (em média e/ou em superior resolução de imagem. A luz do ambiente determinava a escolha);
- 2) descarregar as imagens em um computador; e
- 3) salvar as imagens captadas em CD-ROM e/ou imprimi-las em papéis fotográficos.

• **Para gravar a voz:**

- 1) colocar um microfone de lapela no entrevistado;
- 2) conectar os fios na gravadora de Mini-Disc (MD);

<sup>36</sup> Curso ofertado pelo Decanato de Extensão da Universidade de Brasília em junho 2005. Oficina de Fotografia: **Leitura crítica da imagem**. 20h de duração.

<sup>37</sup> Todas as entrevistas realizadas estão disponíveis em formato MP3 no CD-ROM anexado. Mesmo sabendo que este suporte não é o ideal, mas sim o possível para este trabalho. Afirmo que CD-ROM não é um suporte ideal (mesmo quando de boa qualidade e mantido em condições adequadas), porque o tempo de preservação do conteúdo nele gravado é, em média, dez anos, segundo garantem alguns estudiosos da Ciência da Informação.

<sup>38</sup> Na maioria das vezes usamos esses materiais que serão a seguir comentados. Mas vale ressaltar que, a cada entrevista, experiências diferenciadas nos levam à adaptação dessa lista geral. Para conferir quantidade total de horas de captação de imagem e de som de cada personagem e/ou total do trabalho de campo, ver parte dos anexos.

- 3) transferir os dados para o computador (uso de um programa chamado *Sound Forge 5.0*. Porque com ele equalizamos o som e podemos transformar as ondas sonoras de ‘wave’ para MP3);
- 4) gravar a entrevista em CD (tanto em ‘wave’ – que mantém as ondas longas e a qualidade sonora -, quanto em MP3 – comprime o tamanho das ondas, facilita a manipulação sonora e ‘tira o peso’ do arquivo), e
- 5) se necessário, gravar a entrevista em fita cassete. Para agilizar o processo de degravação, caso a pessoa que venha a transcrever a entrevista não disponha de computador para instalar o programa do *Sound Forge* e/ou não queira lidar com essa tecnologia.

• **Para gravar a imagem:**

- 1) montar um dos tripés para manter a câmara frontal fixa;
- 2) preparar a segunda câmara. Esta é móvel e é usada para captar outros ângulos do ambiente e do/a entrevistado/a;
- 3) montar o outro tripé para os ‘spots’ de iluminação artificial. Para completar e/ou balancear a iluminação natural do ambiente, se for o caso;
- 4) manter a vigilância sobre as fitas de Mini-DV, que devem ser trocadas, à medida que ultrapassam o tempo médio de 90 minutos;
- 5) Levar as fitas de Mini-DV para uma ilha de produção de vídeo e assim “queimá-las” (termo usado quando “grava-se” algo na mídia) em DVD ou fita de VHF, mantendo assim o *backup* do conteúdo e facilitando o manuseio de consulta.
- 6) Editar as imagens, se assim for o caso.

Mesmo usando câmera de vídeo no processo de campo, ao final, não tive tempo e nem condições para gerar algum documentário e/ou outro tipo de trabalho com as imagens em movimento<sup>39</sup>. Mas isso não invalida essa minha experiência e nem mesmo me impossibilita de vir a produzir algo depois da feitura desta dissertação. Vale reiterar dois pontos: a necessidade de se conversar com cada entrevistado/a claramente, antes da entrevista, sobre questões de direitos autorais para citação de suas palavras e imagens neste e em qualquer trabalho<sup>40</sup> e que tais procedimentos apontados no processo de campo variavam conforme cada situação vivenciada no campo, pois todo planejamento e método de trabalho deve possuir uma margem de abertura para não limitar o próprio resultado final. Os equipamentos, quando não eram os nossos e/ou não conseguíamos emprestados, eram locados normalmente em lojas conhecidas na cidade; o roteiro, o modo de se relacionar com outras pessoas e todos os outros detalhes do cotidiano de uma pesquisa foram surgindo nesse processo, dando-nos oportunidades de engrandecimento e de “experiências dialógicas entre pesquisadores e pesquisadoras”, como sugere Magalhães:

os sinais de vida congelados na gravação, edição em vídeo e na fotografia podem se transformar não só em testemunhos, mas também em representação das relações passado-presente-futuro em reconstrução, através da experiência dialógica entre pesquisadores e pesquisadoras. (MAGALHÃES, 1997, p.39).

<sup>39</sup> Para quem deseja avançar sobre essas questões de metodologia e de roteiros filmicos Cf. NUNES, José Walter. **Patrimônios Subterrâneos em Brasília**. São Paulo: Annablume, 2005.

<sup>40</sup> Nas entrevistas com entrevistados/as todos/as assinaram sem nenhuma restrição. Veja modelo na parte dos anexos.

O contato e minha relação com esses/as entrevistados/as não necessariamente começou e/ou terminou com esta pesquisa. De um ponto de vista mais unilateral - o meu-, adianto que minhas observações sobre essas pessoas e seus trabalhos se estabeleceram em cada peça que assistia deles/as; ou em cada reportagem lida; ou em cada palestra e/ou conversa ouvida deles/as ou sobre ele/as e até mesmo durante o período em que fui aluna, entre alguns deles, do Jesus Vivas, na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e do João Antônio, na UnB. Assim, como também passei a receber (e trocar) convites e/ou mensagens eletrônicas em geral, a conversar mais com eles/as quando nos encontrávamos. Enfim, mesmo que este processo não tenha acontecido com todos/as, busquei (re)criar outros vínculos além do acadêmico e desenvolvendo esses procedimentos e experiências de observação, minhas idéias e interpretações tornaram-se, pouco a pouco, mais maduras e inspiradoras para compreender e me articular a essa cultura teatral - pelo menos, é o que espero.

## II.2.a) Degração

Degravar uma entrevista não é somente digitar as palavras na mesma seqüência em que são ouvidas. Na verdade, trata-se de ativar uma sensibilidade em lidar com entonações, respirações e expressões gestuais do/a entrevistado/a. Quando passamos as palavras faladas para o papel, o poder das pontuações se torna intenso naquele texto, porque dependendo como são usadas o/a escritor/a pode alterar todo o sentido das palavras ditas. Porque

o artifício da pontuação errada, que inverte o sentido do texto foi utilizado muitas vezes por dramaturgos e por poetas elisabetanos que compuseram ‘poemas de pontuação’ cujo sentido muda dependendo da utilização que o leitor faz das pausas indicadas pelas vírgulas e pelos pontos. (PARKES, 1993, p.210, citado por CHARTIER, 2002, p.37).

Chartier continua sua análise:

Este jogo com a pontuação indica que a construção do sentido de um texto depende das formas que regem sua inscrição e sua transmissão: ‘por esta razão, os sentidos não são inerentes aos textos, mas sim construídos pelas sucessivas interpretações dos que escrevem, projetam e imprimem livros, e dos que os compram e os lêem’. (PARKES, 1993, p.210, citado por CHARTIER, 2002, p.37).

Nesse sentido de compreensão e de leitura de um texto, independente se esse é fruto de uma degravação, de um processo artístico ou uma produção investigativa, as reflexões de Chartier sobre a “construção do sentido de um texto” não estar “inerente” a ele, mas em conjunto com o/a leitor/a, são reiteradas por Postlewait, afirmando que,

somado a todas as possíveis maneiras de constituir e escrever sobre eventos históricos, há ainda os muitos modos de lermos história. O leitor constitui o texto

histórico de acordo com vários fatores que dão configuração ao entendimento dele ou dela. Não importando como a astúcia do historiador direcione e controle a compreensão da leitura, o leitor sempre adiciona ou subtrai algo do texto, modifica e iguala seus sentidos, anulando o que o historiador escreveu<sup>41</sup>. (POSTLEWAIT, 1991, p.178)

Evidenciadas essas complexidades, desejo deixar claro o quanto as degravações dessas entrevistas cobraram-me tempo e atenção. Por vários motivos e, dentre eles, três básicos: 1) eu mesma não teria tempo de degravar todo o conteúdo dos encontros, que em média resultaram em duas horas cada; 2) os equipamentos usados em campo produziam um áudio digital, que geralmente exige uma gravação no próprio computador (em CD-ROM, Pen-Driver ou qualquer outro suporte com capacidade de armazenamento das ondas sonoras produzidas) e não mais em fita cassete. Logo, a degravação desse conteúdo exigiria que a pessoa responsável por ela soubesse e/ou desejasse aprender a lidar com o *software* da degravação, o *Sound Forge* (que por sinal é muito fácil de lidar); 3) precisava encontrar alguém que soubesse escrever bem, que entregasse as transcrições nas datas combinadas (para não atrasar o cronograma de análise) e que não cobrasse um valor alto por essa atividade. Três situações que acabavam por se entrelaçar e limitar minhas ações, pois, quando resolvia uma delas, as outras se faziam presentes.

Dessa forma, dispersei muita energia para solucionar todas essas questões apresentadas acima, mas, ao final, consegui resolvê-las. Três pessoas diferentes, com modos e valores diferenciados, realizaram essa tarefa. Talita de Araújo degravou a entrevista do Jesus Vivas; Luciene Carrijo degravou as de Iara Pietricovsky e de Geraldo Martuchelli e Rosa Magali Varella Albuquerque degravou as de Humberto Pedrancini, João Antônio, Hugo Rodas e B. de Paiva. Dulcina de Moraes foi contemplada basicamente por meio do livro do Viotti, o que está discutido na parte em que desenho seu perfil. A revisão de todas as degravações ficou sob minha responsabilidade. Assim, na medida que ouvia as falas e lia as transcrições, procurava reescrever palavras mal compreendidas, pontos, vírgulas, reticências e proporcionar uma diagramação padronizada. Em algumas, tive que refazer o trabalho; em outras, simplesmente mudei a pontuação, mas o fato é que a complexidade que envolve essa tarefa permeia não só vários pontos, como discutido anteriormente por Chartier e por Postlewait, mas, também, os aportes teóricos escolhidos, como sugere Portelli:

A expectativa da transcrição substituir o teipe para propósitos científicos é equivalente a fazer críticas de arte em reproduções, ou críticas literárias em traduções. A mais literal tradução é dificilmente a melhor, e uma tradução

---

<sup>41</sup> Original em inglês: *In addition to all the possible ways of constituting and writing about history events, there are at least as many ways of reading history. The reader constitute the historical text according to the various factors that have shaped his or her understanding. No matter how cunningly the historian directs and controls the read understanding, the reader always adds to, subtracts from, modifies, and even nulli what the historian writes.* (POSTLEWAIT, 1991, p.178).

verdadeiramente fiel sempre indica certa quantidade de invenção. O mesmo pode ser verdade para a transcrição de fontes orais. A desatenção à oralidade das fontes orais tem sustentação direta na teoria interpretativa. (PORTELLI, 1997, p.27).

Portelli reflete sobre a excessiva atenção de cultivarmos métodos de transcrição fechados, visto que a oralidade é distinta, em muitos aspectos, da escrita. A pessoa que fala se permite expressões fáticas e a realizar expressões corporais (ainda mais quando se tratam de pessoas que em seus ofícios aprendem a lidar, com veemência, com seu grande instrumento de comunicação, o corpo), que muitas vezes substituem a idéia que almejam verbalizar. Essas características, em geral, não aparecem, mas quando chegam a ser transcritas, nem sempre ficam claras e correspondentes aos sentidos que foram construídos nesses encontros.

É possível encontrar dois tipos de textualizações das entrevistas: 1) Com falas mais próximas dos/as narradores/as, ou seja, uma transcrição mais fechada que repete até mesmo o modo fático e corriqueiro da oralidade do cotidiano (*né?! , entendeu?! , que tal?! e outros*) - que se encontram gravadas em formato word, no CD-ROM anexado, na mesma pasta que apresenta o arquivo em formato MP3 do áudio das entrevistas. 2) Com relatos editados, onde se modifica expressões, frases e tempos verbais, ou se retira repetições e determinados vícios de linguagem, desde que isso não comprometa e/ou distorça idéias, modo e conteúdo das falas dos/as narradores/as – que podem ser lidos nos próprios perfis de cada entrevistado/a apresentados no próximo capítulo. Mesmo com essas diferenciações expostas nas textualizações das entrevistas, cujos limites e complexidades se mostram claramente, sugiro que a pessoa interessada em conhecer outras dimensões dos/as personagens dessa história, acesse o áudio, acompanhado do texto da gravação e compare com o texto editado nas páginas deste capítulo. Afinal, uma das intenções de se disseminar o áudio dessas entrevistas é que o/a leitor/a tenha outras possibilidades de leitura e acesso a esse universo oral, geralmente publicado em forma de transcrição.

## **II.2.b) Roteiros e relatos**

O roteiro serve como uma bússola norteadora em campo e não como questionário que deve ser respondido em sua totalidade, ou uma fórmula que deve ser seguida rigorosamente - pelo menos é sob essa perspectiva que o concebo neste trabalho. Cada entrevistado/a participa de um contexto em que nos encontramos e isso redireciona o percurso das perguntas previamente criadas, para assim obter determinadas informações mais pertinentes daquele momento do encontro, porque

o roteiro de pergunta é entendido como um campo dentro do qual podemos transitar para clarearmos a problematização colocada inicialmente. As diferentes experiências aportadas pelos entrevistados, expressadas em seus relatos, gestos, silêncios levam-nos também a considerar outros temas colocados por eles próprios. (MAGALHÃES, 2000, p.22).

Para observar essas considerações teóricas na prática deste trabalho, basta acessar roteiro básico em anexo usado no campo de pesquisa e compará-lo às questões expressadas nas entrevistas. Em geral, procurei manter algumas perguntas que julguei centrais para responder a alguns aspectos delineados em meu objetivo de pesquisa.

O foco das entrevistas não era biográfico e sim temático, voltado aos fazeres teatrais nos anos 70 a 90, em Brasília. Entretanto, o viés das trajetórias de vida dos/as personagens não foi ignorado. Porque na abordagem de narradores/as, de cultura e de história que escolhi e apresentei anteriormente, cultivo a tentativa de articular e interpretar processos históricos por meio de elementos constituídos na experiência daqueles/as que compartilham suas memórias com quem por elas se interessam. Por isso, chamo a atenção para dois pontos: para o modo como se registra e se apresenta um relato e para o tratamento dado às outras fontes usadas também nas interpretações desses relatos.

Como se constrói e como se apresenta relatos de uma entrevista são ações aparentemente distintas, mas que estão diretamente conectadas e em consonâncias com aportes teóricos de uma pesquisa, como considera Demartini:

Há a nosso ver uma diferença marcante entre o tipo de relato que se coleta num processo da escuta atenta e questionamento simultâneo da problemática pesquisada, e o relato que aborda a mesma problemática, mas que foi coletado pedindo-se aos entrevistados que falassem sobre determinados temas, sem uma intervenção mais presente do pesquisador no sentido de aprofundar certas questões. Um tipo é “melhor” ou “pior” que outro? Esta questão não deve ser colocada, pois cada um tem suas qualidades e suas limitações: se através do primeiro podemos ter esclarecimentos sobre determinados assuntos, através do segundo poderemos analisar o que efetivamente é considerado pelos entrevistados como importante, o que ele julga importante relatar. A utilização que se pretende realizar é que vai nos identificar o tipo de relato mais adequado. (DEMARTINI, 1992, p.8-9).

Assim, a forma como obtive narrativas orais encontra ressonância na maneira como as apresento. A edição desses relatos na apresentação dos perfis de cada entrevistado/a, mesmo que editadas, acabam por onerar o número de páginas do trabalho, devido à diagramação exibida. Todavia, mesmo assim, não há como suprimir essas apresentações com trechos de relatos, pois, ao meu ver, são eles, conduzidos por minha interpretação contida na narrativa escrita, que apresentam ao/a leitor/a lugar de fala de cada um/a deles/as, suas trajetórias e percepções sobre teatro, Brasília, temporalidades entre outros. Até mesmo no caso de Dulcina de Moraes, que não foi por mim entrevistada e que por isso mesmo provocou, em parte, um outro caminho de abordagem que está especificada na parte de seu perfil.

Nas introduções de cada personagem, procuro evidenciar um conjunto de entendimento de quem são os/as narradores/as, as histórias cênicas criadas em Brasília e em outras cidades e a minha escolha em tal trecho e não noutro para compor, ao final, repertórios culturais de uma época.

Mostrando por meio de suas trajetórias particulares, a movimentação sócio-cultural percebida nas peças que eram representadas, nos nomes dos personagens que surgem no cotidiano teatral nessa cidade, nos movimentos similares e também diferentes de se perceber tensões e modos de se trabalhar com teatro nesses tempos relatados e ressignificados por meio de memórias.

### II.3- Imagens & memórias

Nesta dissertação, apresento, além das imagens textuais contidas nos relatos editados e nas considerações de autores (acompanhados de suas referências bibliográficas), várias imagens fornecidas pelas fotografias tiradas durante as entrevistas, recolhidas dos acervos particulares de cada um/a dos/as entrevistados/as e/ou pelas fotografias de cartazes, de panfletos e/ou de programas dispostos nesses acervos pessoais ou no Arquivo Público do DF.

Parte destas fotografias, independente de suas origens de guarda, desenha a paginação diagramada de cada um/a dos/as narradores/as (como pode ser visto no próximo capítulo). A designer gráfica Maíra Zannon e eu criamos *layouts* diferenciados, mostrando detalhes visuais de objetos presentes na casa de cada um/a, em alguma peça apresentada por eles/as, em alguma ocasião especial e/ou de pessoas relevantes na história de vida deles/as, sinalizando por sutilezas elementos de temporalidades materializadas, para, assim, indicar particularidades de suas experiências.

Essa abordagem da memória com imagens não é casual, ela está embasada por diversos/as autores/as que são citados ao longo deste trabalho. Neste momento, cito Flores para revelar uma das perspectivas que há na relação entre imagem e memória:

Compreendida como índice [Ver teoria de Barthes], a fotografia funciona como um equivalente físico e material da memória. Esta, como indica sua origem etimológica, está relacionada com a mente: “memória” deriva da raiz – *men* que indica ter uma atividade intelectual. Relacionada com o verbo *minisci*, que quer dizer “introduzir-se no espírito”, a memória implica uma dimensão espiritual: está ligada com o mundo dos espectros. Memória, pois, e trazer algo do passado para o presente, no nível mental e espiritual. Enquanto na memória indica o passado, o “percepto”, em troca assinala o presente: é a forma do percebido enquanto está se percebendo. A imagem é o rastro que deixa o percepto na mente quando se desfaz a percepção. Uma imagem é, pois, o vestígio visual que deixa nossa mente quando fechamos os olhos: só podemos vê-la através da memória (...) Se a memória é trazer imagens à consciência, então a imaginação é a livre combinação dessas imagens que, como espectros, se projetam no fundo de nossa mente. Cada vez sabemos mais desses processos; já sabemos, certamente, que ambas servem para dar fundamento e significação à nossa experiência. A memória se relaciona com a assimilação do vivido e com o processo de cognição. É um processo seletivo das experiências vitais e sensoriais mais importantes. (FLORES, 2005, p. 139)<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Original: *Entendida como índice, la fotografía funciona como un equivalente físico y material de la memoria. Ésta, como indica su origen etimológico, está relacionada con la mente: ‘memoria’ deriva de la raíz – men que indica tener*

Essa evidência de temporalidade entre memória e imagem, é corroborada por Bolle (1984, p. 13), quando afirma que devemos considerar a memória “como uma relação dinâmica entre passado e presente”. Compreensão temporal fundamental para este trabalho que entrecruza, ao longo dessas páginas, memórias e histórias que se apresentam em imagens. Isso porque, o sentido de memória apresentado nesta dissertação está apresentado pelas palavras de Samuel (1997, p. 44), que defende que “longe de ser meramente um receptáculo passivo ou um sistema de armazenagem, um banco de imagens do passado, [a memória] é, isto sim, uma força ativa, que molda; que é dinâmica”

Assim, procuro demonstrar o quanto imagens textuais, orais e visuais podem (e devem) ser interpretadas em conjunto, percebendo aquilo que cada uma, ao seu modo, institui e sugere, sem produzir com isso uma hierarquização das documentações, mas criando um processo interpretativo e dialógico entre essas linguagens aqui dispostas e a pesquisa histórica, procurando ir contra a concepção de que imagens visuais são meramente ilustrativas. Porque o processo em que cada uma foi feita; a seleção de algumas frente ao conjunto de mais de novecentas imagens; a seleção dos ângulos e a composição delas nas páginas (cuja seqüência de exposição sugere uma narrativa visual), formam em conjunto com o texto escrito, um canal de expressão e de diálogo na apresentação dos/as personagens e/ou de qualquer outro ponto em que sejam inseridas ao longo deste trabalho. Porque

os depoimentos e imagens visuais que daí resultam não são os consagrados, os repetidores do existente; [mas] são instituintes de significados. E, desta forma, tratamos, portanto, de perseguir a tarefa de lutar para restituir [às partes da pesquisa] a condição de “relatos” e, como tais, expressões da experiência humana. (NUNES; MAGALHÃES, 2001, p.87).

E é assim, como instituintes de significados que as imagens visuais são aqui abordadas e interpretadas. Como afirma o historiador Silva (1991, p.118), o visual “é aqui considerado como dimensão de historicidade”, não dentro de uma perspectiva onde eu tenha que analisar, teorizar e/ou legitimar cada uma das imagens usadas, dando um nível de especificidade que fugiria da proposta inicial desta. Mas numa sincera tentativa de exercício de criatividade e de diálogo teórico ao usá-las, pesquisá-las e escolhê-las como fontes visuais, numa possibilidade de notá-las como ativas em

---

*una actividade intelectual. Relacionada con el verbo minisci, que quiere decir ‘meterse en el espíritu’, la memoria implica una dimensión espiritual: está ligada con el mundo de los espectros. Memoria, pues, es traer algo del pasado al presente, en el nivel mental y espiritual. Mientras que la memoria indica el pasado, el ‘percepto’, en cambio, señala el presente: es la forma de lo percibido mientras se está percibiendo. La imagen es el rastro que deja el percepto en la mente cuando se discontinúa la percepción. Una imagen es, pues, la huella visual que queda en nuestra mente cuando cerramos los ojos: solo podemos verla a través de la memoria. (...) Si la memoria es traer imágenes a la consciencia, la imaginación es la libre combinación de esas imágenes que, como espectros, se proyectan en el fondo de nuestra mente. Cada vez sabemos más de estos procesos; ya sabemos, por cierto, que ambas sirven para dar fundamento y significación a nuestra experiencia. La memoria se relaciona con la asimilación de lo vivido y con el proceso de cognición. Es un proceso selectivo de las experiencias vitales y sensoriales más importantes.* In FLORES, Laura González. **Fotografía y Pintura: ¿dos médios diferentes?** Barcelona: Editora Gustavo Gili, SA, 2005, p. 139./ Destaques da autora.

narrativas que enriquecem o universo documental historiográfico e pluralizam, ainda mais, potencialidades de interpretações dos conteúdos apresentados.

#### **II.4- Entre sentidos de relatos orais e escritos**

Com exceção de Dulcina, todos/as os/as outros/as personagens leram seus respectivos relatos antes desta publicação. Assim que terminei os textos, enviei-os por meio eletrônico e/ou entreguei-os pessoalmente a seus autores, para que fizessem suas respectivas observações e/ou indicassem possíveis correções. O retorno foi efetivo e agradável, tendo uns respondidos pelo próprio sistema da Internet e outros por telefone. Mas, independente da forma da comunicação, em geral, comentávamos todos os trechos, relembávamos outros e dialogávamos sobre expressões pouco claras ou que necessitavam de modificação. Alguns pediram para tirar ou acrescentar um ou outro nome que na hora da entrevista haviam se esquecido ou se confundido. As interferências sugeridas foram respeitadas e acatadas, pois nenhuma propunha algum tipo de alteração de conteúdo que comprometesse abruptamente o sentido gravado no dia do encontro, mas todos/as tentavam se desenhar, da forma como julgavam melhor, para entrarem assim nos registros da História.

Dois dos comentários mais comuns que ouvi (ou li) nessas conversas de retorno dos/as narradores/as de seus respectivos textos foram sobre a diferença de se ver escrito aquilo que se tinha falado oralmente, na entrevista, e sobre o quanto nem sempre a palavra escrita conseguia retratar a entonação da frase que havia sido acompanhada de gestos, que atenuam e/ou intensificam algum significado inicialmente desejado. De fato, não há como negar essas observações dos/as autores/as desses relatos, porque, como nos ensinam Barthes e Marty (1987, p.32) “a escrita não nasce do facto auditivo, não é apenas transcrição do falado no acto gráfico”, ela é perpassada por uma marca, um visual, um gesto e um corpo, em que sua finalidade, da linguagem e da cultura em que foi estruturada, multiplica e transforma a compreensão de toda e qualquer interpretação de palavras registradas.

Todavia, meu interesse não é o de teorizar sobre essas complexas relações entre a linguagem escrita e a oral, mas de entrelaçar colocações dos/as narradores/as após verem, registrados no papel, aquilo que haviam dito, com as reflexões de Barthes e Marty, quando esses sugerem ao/a leitor/a que se desestabeleça a comum relação mecanicista que ativamos entre a escrita e a fala, para que percebamos nuances e outras configurações que atravessam “àquilo que chamamos de escrita. [Porque] na realidade, a linguagem gestual determinou em parte certas formas de escrita” (1987, p.33), fazendo-nos notar que a compreensão da relação entre o falado e o escrito situa-se dentro do conceito e das atribuições engendradas a esses signos. Tal entrelaçamento propõe-nos pensar que, mesmo nas supostas diferenças entre esses dois universos, ambos são perpassados por

similaridades. Afinal, se na escrita observamos a presença da marca pessoal, uma sugestão visual de significados e a presença de seu corpo e gestos, como sugerem Barthes e Marty (1987), na oralidade também se revelam tais marcas, como aponta Bologna:

Antes mesmo de ser o suporte e o canal de transmissão das palavras através da linguagem, a voz é um imperioso grito de presença, uma pulsação universal e uma modulação cósmica através de cujos trâmites a história irrompe no mundo da natureza. A voz deve ser antes de tudo, e por isso, distinta da palavra (entendida como faculdade de expressão oral – mas também escrita – e enquanto produto de tal faculdade...). (...) A voz confunde-se com o adejante turbilhão das pulsações corpóreas, que escapam à consciência na medida em que a precedem (BOLOGNA, 1987, p.58).

Nessas considerações ativadas por meio das questões trazidas pelos/as narradores/as após a leitura de suas apresentações é que proponho-me a observar o princípio da comunicação e das sutilezas, presentes no mundo falado e no escrito; a perceber presenças de marcas pessoais, e culturais permeadas nas ações de fala e de escrita - mesmo quando a semântica dessas palavras sugere uma distinta compreensão entre elas. Nessa perspectiva, noto, nas vozes nas narrativas dessas entrevistas, nos textos e nas imagens por mim selecionadas, marcas de experiências, de corpos e de gestos deles/as, dos meus e as de nossas histórias intercambiadas. Nelas, também observo como movimentos comunicavam, aumentavam e/ou diminuía(m) entonações e potencialidades das palavras gravadas e/ou aqui escritas, fazendo do áudio dessas entrevistas e desses textos de apresentação um “elo entre a história que se fez e a história que nos fez”, adaptando aqui as palavras de Nora (1989, p.11)<sup>43</sup>.

## II.5- Oralidade

A proposta de perceber gestos, corpos e marcas na oralidade e na escrita pode ser aplicada à questão da máscara, inicialmente abordada neste capítulo. Agora, sugiro argumentos de Bachelard, para quem “do rosto à máscara e da máscara ao rosto existe, porém, um trajeto que a fenomenologia deve necessariamente percorrer (1984, p. 165)”. Se nesse trajeto entre a máscara e o rosto acabo por distinguir plurais elementos que implicam numa tentativa de leitura e de interpretação para o rosto, parto da idéia de que há algo a mais para ser observado, além do que é aparente e visível aos olhos. E nessa mesma direção fenomenológica surge a proposta de perceber as sutilezas de gestos e de marcas presentes, em especial, na oralidade das narrativas, haja vista um dos recursos

---

<sup>43</sup> A frase original é: *elo entre a história que se fez e a história que voz fez*, num livro cuja proposta central é fazer com que alguns historiadores escrevessem sobre eles próprios da mesma maneira como fazem ao escrever sobre outras personalidades e contexto históricos. Cf. NORA, Pierre; DUBY, Georges; AGULHON, Maurice et ali. **Ensaio de Ego-História**. Rio de Janeiro: Edições 70 LDA, 1989.

metodológicos escolhido para este trabalho ser a história oral. Por essa via, concordo com a historiadora Costa, quando afirma que:

Entendo a narrativa oral como espaço privilegiado dos sentimentos. Penso ser impossível entender a narrativa oral desvinculada de gestos, de evocações e de desenhos mímicos como as mãos. Como já dissera o velho mestre Cascudo, ‘com as mão amarradas, não há criatura vivente para contar uma estória’. Em cada gesto. O narrador vai externando suas emoções. Por isso, contadores de histórias, muitas vezes, choram, riem, dançam, falam alto, gesticulam durante a narrativa; emoções compartilhadas por todos aqueles que os ouve. (COSTA, 2001, p.78).

As palavras da autora ressoam ainda mais quando lembro que esses/as narradores/as são atores/atrizes e buscam, de maneira mais aguçada, o corpo como efetivo instrumento de comunicação (usando até técnicas elaboradas para melhor se expressarem em cenas de seus espetáculos). Dulcina também se apresenta gesticulosa e corporalmente expressiva aos olhos de Viotti (2000), como esse sinaliza em várias partes de seu livro, como quando lhe pergunta sobre como utiliza as suas mãos:

Você tem algo de muito seu quando representa. Suas mãos. Ela riu, esticou os braços, as mãos projetadas adiante. Examinou-se, crítica.

*Tenho mãos grandes. Às vezes eu acho que são muito grandes. Uma vez eu vi uma fotografia da mão de Duse e fiquei maravilhada. Era liiiiin-da! Linda! As minhas... Por isso foi sempre preciso usá-las muito bem. Femininamente bem, entende? Para que pareçam menores. Eu tinha um certo complexo por causa delas. Não comentava muito. Nem com o Odilon. Mas tinha, sim! Nem sei porque estou dizendo isto agora. Mas um dia, por acaso, eu li – e não adianta me perguntar onde porque eu não lembro – que o Leonardo da Vinci disse que um rosto precisava de mãos que dessem expressão ao retrato completo. Aí, eu percebi. Parte de um todo, entende. Não tinha de me preocupar com elas. Elas faziam parte do meu retrato.*

Moveu as mãos enquanto falava. Magicamente, suas mãos também eram palavras. Acima de tudo, eram mãos expressivas. Como se ela modelasse as falas à medida que as ia dizendo. (VIOTTI, 2000, p.428).

No trecho acima, imagino as mãos de Dulcina, porque elas eram palavras, que também anunciavam e se expressavam em suas obras. Como deixar de visualizar as mãos de Dulcina no seu teatro, na FBT e na sua faculdade? Como não ver as mãos de Hugo, de Pedrancini, de Martú e de João Antônio nas peças por eles dirigidas? Como não perceber as mãos de B. de Paiva na Fundação e no seu acervo? Como deixar de ver as mãos de Iara em seus trabalhos e de Jesus Vivas nas maquiagens dos/as personagens? Esses e muitos outros poderiam ser elencados em analogia à questão proposta por Pessanha (1988, p.149-165), que pensa a trama do olhar por meio de sua observação de um conjunto composto por seis tapeçarias do final do século XV, no *Musée de*

*Cluny*, e lança: “Quem, diante da tapeçaria, vê a mão do tapeceiro, a mão anônima que sonhou tecendo esta cena magnífica e enigmática?”. Assim, transpondo a questão de Pessanha para o mundo teatral e o universo desses/as narradores/as, lanço a pergunta: vemos o percurso que antecede a apresentação de suas obras e de seus espetáculos? Notamos suas sabedorias e experiências na trama de suas histórias como frutos materiais da mão imaginada?

Nessa mescla de sentidos entre narrativa-mão-experiência-marcas-gestos, surge a questão:

Qual o papel da mão, do olhar, da alma no trabalho e na narração, hoje? Sabendo narrar porque assimila à sua substância aquilo que ouve dizer, aquela dignidade de poder contar uma vida por inteiro, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Naquela narrativa tradicional, o narrador e ouvinte estão inseridos num fluxo narrativo comum e vivo, já que a história continua aberta ao fazer junto, a outras propostas. Nesse fluxo, aquele que conta transmite um saber, do qual quem ouve pode tirar um proveito, uma sapiência prática, que pode tomar forma de um produto sólido e único, de uma moral, de uma norma de vida, de uma advertência, de um provérbio, de um conselho (MAGALHÃES, 2002, p.88).

## **II.6- História oral e autoria compartilhada**

Na compreensão de potencialidades existentes na narrativa, é que escolhi história oral como um dos instrumentos metodológicos e assumi o desafio de notar que o presente objeto de estudo seria recriado por intermédio de memórias de narradores e narradoras por mim escolhidos nesta pesquisa. E, se por um lado, isso gerou o desconforto da incerteza do que viria pela frente e do que poderia resultar deste trabalho, por outro, passei a vivenciar a riqueza de novas descobertas.

Tive clareza dessas riquezas em dois momentos. O primeiro foi durante o processo prático, quando passei a juntar as pedras, raciocinando sobre todos os relatos e conjugando-os às leituras e às outras documentações que havia encontrado. Nesse exercício, notei que aquilo que eu estava aprendendo era muito melhor e maior do que previa em minhas hipóteses iniciais. O segundo momento de clareza foi ao ler o trabalho de Brayner (2005). No segundo capítulo de sua dissertação, Brayner relata suas dificuldades e incômodos para expor suas interpretações na pesquisa que realizou, até o instante em que é libertada desses conflitos por meio de um texto de Frish, que trata de “autoridade compartilhada”.

O trecho de Frish, selecionado por Brayner, foi revelador para colaborar (e até legitimar) minhas certezas de que este trabalho, pelos caminhos que venho trilhando, é uma produção compartilhada e, por conseguinte, de autoria plural. Não no sentido evidente de que ele é o resultado do envolvimento com uma orientação acadêmica, com suportes e sugestões fornecidos pela banca de avaliação e adensado por um conjunto de textos, cujos repertórios norteiam sua realização. Mas sob um sentido pouco visível, o de que os/as narradores/as são também produtores

de sentidos dos conteúdos aqui interpretados, o que os tornam também autores desta produção. E para esclarecer melhor essa afirmação, transcrevo o trecho mencionado:

Quem é, verdadeiramente o autor de uma história oral, seja ela uma única entrevista ou uma longa narrativa em um livro? É o historiador, colocando questões e editando os resultados, ou o ‘sujeito’, de quem as palavras são o coração dos textos conseqüentemente produzidos? E se, como eu já argumentei, **nós precisamos entender as maneiras como a autoria é compartilhada**, o que isto significa para o entendimento de como entrevistas podem realmente ser uma fonte para a ‘História, de formas distintas que as de informações históricas ou de matéria prima – história, isto é, uma reconstrução sintética que necessariamente envolve estória, enquadramento, análise e interpretação, mesmo que de maneira implícita? Qual a relação entre entrevistador e sujeito na produção destas histórias – quem é responsável por elas e **onde está localizada a autoridade interpretativa?** Como poderemos entender interpretações que são, essencialmente, produzidas de forma conjunta em uma entrevista, independentemente da relação estabelecida ser de cooperação ou de tensão? **Como esta colaboração pode ser representada, e como, mais usualmente, ela é normalmente mistificada e obscurecida e para quais efeitos?**<sup>44</sup> (BRAYNER, 2005, p.53).

Por essa trilha de certos, entre outros, procedimentos de história oral, seguida da autoria compartilhada proposta por Frish, gera-se a possibilidade de criar e de lidar com documentos que possuem em sua origem uma singularidade direta: o diálogo entre entrevistados/as e entrevistadores/as - o que, no caso do teatro em Brasília, é um dado relevante devido às poucas obras específicas sobre este assunto. E por esse modo de relacionar-me com o método, não concordo que a principal característica do documento produzido pela história oral consiste no “ineditismo de alguma informação nem no preenchimento de lacunas de que se ressentem os arquivos de documentos escritos ou outros documentos e fontes” (ALBERTI, 1988, p.3-4), como alerta Alberti.

Como consequência de se pensar numa história que dialoga com relações vividas e expostas pelos próprios indivíduos, com complexidades que envolvem suas memórias e tramas que se estendem no meio social em que habitam, consigo fazer uma ponte de diálogo com proposições defendidas por Benjamin em parte de suas obras. Nelas, o autor elucida que, na oralidade o narrador molda suas experiências nas falas, assim como a mão do oleiro na argila do vaso que molda (BENJAMIN, 1994, p.205), resignificando dados que constituem e constroem cenários de

---

<sup>44</sup> Texto original: *Who is, really, the author of an oral history, whether this be a single interview or an edited book-length narrative? Is it the historian posing questions and editing the results, or the ‘subject’, whose words are the heart of the consequent texts? And if, as I came to argue, we need to understand the ways in which authorship is shared, what does this mean for understanding how interviews can actually be a source of “H”istory, as distinct from historical data or raw material – history, that is, as a synthetic reconstruction that necessarily involves story, frame, analysis, and interpretation, however implicit? What is the relation between interviewer and subject in the generating of such histories – who is responsible for them and where is interpretative authority located? How are we to understand interpretations that are essentially, collaboratively produced in an interview, weather the relationship is one of cooperation or tension? How can this collaboration be represented, and how, more commonly, is it usually mystified and obscured and to what effect?* In FRISH, Michael. A Shared Authority. Citado e traduzido por, BRAYNER, Natalia Guerra (2005). / Aspas do autor, negritos da tradutora mantidos por mim.

uma época. Benjamim, ainda, sinaliza para a discussão sobre a existência, ou não, do caráter de ficção dessas informações moldadas.

A discussão do caráter de ficção dessa narrativa moldada, sugerida por Bejamim, apresenta-se importante, ainda mais quando une-se teatro e história - duas áreas que lidam constantemente com essas categorias em idéias e ações, seja no papel ou no palco. Para adentrar essa temática, eu poderia até mesmo contar com as colaborações de White (1994) e Ricouer (1994), que tão bem pensam em relação aos sentidos de ficção e de realidade na narrativa, mas não cabe em minha proposta aqui avançar na discussão dessas categorias. Creio, inclusive, na necessidade de estudá-las quando trabalhamos com essa metodologia. Entretanto, neste momento, creio que seja o bastante esclarecer, no que diz respeito à forma de construção e de organização dos relatos obtidos na história oral que, de acordo com Portelli, “fontes orais são fontes narrativas; [e] isso tudo chama a atenção ao carácter ficcional das narrativas históricas, seja as dos entrevistados, seja as do entrevistador, o que pode acarretar mudanças de perspectivas revolucionárias para o trabalho histórico” (Citado por FERREIRA; AMADO, 2002, p.xv).

Ciente que essas categorias atravessam qualquer narrativa, retorno à história oral. Não somente para evidenciar vantagens práticas desse recurso e assim justificar motivos de minha opção neste trabalho, como parece frisar Alberti, quando afirma que,

no caso da história oral, a participação do historiador se dá já na produção do documento, oferecendo duas vantagens práticas. Em primeiro lugar, podemos dizer que a crítica interna e externa do documento é feita concomitante à sua produção (que não exime o pesquisador que o consulta de fazê-la). (ALBERTI, 1988, p.2-3).

Essas potencialidades da história oral apontadas por Alberti são abordadas em outro plano por Samuel, para quem

A evidência oral é importante não apenas como uma fonte de informação mas também pelo que faz o historiador, que entra no campo como um fiscal invisível. Pode ajudar a expor os silêncios e as deficiências da documentação escrita e revelar ao historiador – na frase fina de Tawney – o “tecido celular ressecado” que, quase sempre, é tudo o que tem em mãos. (...) Dizer isso não é valorizar um tipo de evidência mais que outro mas propor uma interação contínua entre os dois e um uso mais extenso deles. (SAMUEL, 1989, p.237).

Essa citação leva-me a um outro ponto importante para meu trabalho. Trata-se da questão de haver linhas teóricas que propõem a valorização de um determinado tipo de fonte em detrimento das demais. Como não nos limitamos a usar somente as fontes orais, e sim entrecruzá-las com outros tipos de fontes, creio pertinente abordar este ponto. Seja essa documentação textual, oral, visual ou outra qualquer, as possibilidades de interpretações que podem ocorrer na relação fonte-leitor são infinitas, como propõe Chartier (1990, p. 26). Para ele, os textos não são depositados nos

objetos - manuscritos ou impressos -, que o suportam como em receptáculos, e não se inscrevem no leitor como o fariam em cera mole.

A partir desse argumento, reflito sobre um processo de troca entre elementos que constituem as fontes e quem as interpreta, no qual experiências de vida e visões de mundo modulam compreensões dos/as envolvidos/as. Nessa articulação, simultaneamente, um influencia e (re)cria o outro, da mesma forma como a encenação da vida cotidiana fornece e determina produção de teorias e vice-versa. Ou, utilizando as belas palavras de Maffesoli (1978), porque é “sempre dos bastidores da vida que a teoria olha o espetáculo social, ao mesmo tempo em que se esforça por soprar os papéis”.

### *Capítulo III*

#### *Narradores e narradoras em presença histórica*<sup>45</sup>

*Para amanhã e depois, mais tarde  
àqueles que ainda gostem de chuva  
para habitar enigmas labirintos e prodígios  
para não deixar fugir o espanto diante das coisas essenciais  
para ouvir o silêncio de Deus  
para não me perder de mim:  
escrevo.*

(Poema **Legado**, Maria de Lourdes Hortas, 1999)

Neste terceiro capítulo, dedico-me a expor uma “história de vida sumária” (Bertaux e Demartini) de Dulcina de Moraes, de Geraldo Martuchelli, de Hugo Rodas, de Humberto Pedrancini, de Iara Pietricovsky, de Jesus Vivas, de João Antônio Esteves e de José Maria B. de Paiva, ou seja, de cada um/a dos/as oito narradores/as, aqui apresentados pela ordem alfabética de seus nomes e cujas memórias relatadas em entrevistas balizam esta dissertação.

Num convite para que eles/as atuem na cena histórica, evidencio suas experiências particulares realizadas em Brasília, por meio de uma narrativa que entrecruza relações entre passado-presente - visto que esses relatos acerca dos anos de 1970 a 1990, foram modulados pelas minhas perguntas dos tempos de hoje e que “a memória é um elemento muito enraizado no presente” (BOLLE, 1984, p.12).

Essas apresentações a seguir demonstram minhas interpretações a respeito daquilo que consegui perceber, ouvir e/ou ler dos conteúdos narrados por eles/as, pois, como afirma Calvino (2003, p. 130) “quem comanda a narração não é a voz, é o ouvido”, numa clara referencia de que uma história para ser percebida e/ou recontada depende da sensibilidade de quem a ouve e/ou lê. Interpretações essas presentes não só nos textos, mas também nas imagens visuais disponibilizadas nas páginas diagramadas<sup>46</sup> diferencialmente para cada um/a desses/as personagens que integram cenas desses fazeres teatrais nessa cidade-capital.

No entanto, antes de adentrarmos nesses espaços especificamente dedicados a cada um dos/as oito personagens, farei algumas considerações em relação às semelhanças e às tensões percebidas nos relatos deles/as, em especial ao que diz respeito aos seus legados nos fazeres teatrais em Brasília. Isso porque como disse Benjamin citando Pascal “ninguém morre tão pobre que não deixe

<sup>45</sup> Título inspirado, em parte, em KOTHE, Flávio René. **Benjamin & Adorno** - Confrontos. São Paulo: Ática, 1978 - primeira parte "Os autores em presença".

<sup>46</sup> Criação realizada em conjunto: eu, Marcelo Augusto Santana e Máira Zannon, da **Ilha Design Gráfico** – CLSW 303 bloco C sala 133, Sudoeste Brasília/ DF.

alguma coisa atrás de si. Em todo caso, ele deixa reminiscência, embora nem sempre elas encontrem um herdeiro”. (BENJAMIN, 1994, p.212).

Essas reminiscências indicadas na colocação de Benjamin, propondo em si um passar de geração para geração, vão além de experiências individuais, elas abordam pontos que envolvem a maneira pela qual essas pessoas de teatro instituíram significados e historicidades com seus fazeres cênicos no passado, no presente e até mesmo, porque não dizer, no futuro. Porque, temporalidades múltiplas estão presentes em torno desse assunto de legado e ainda mais quando nos dispomos a notar a temática *tempo* fora de uma reta uniforme.

Dulcina de Moares defendia que, mesmo frente a efemeridade natural dessa arte teatral, seus feitos em conjunto aos de suas personagens interpretadas jamais morreriam e para comprovar esse seu raciocínio, citou algumas dessas personagens, dizendo:

*todas vão sobreviver enquanto sobreviver a última pessoa que me viu representando-as no palco. Depois, a personagem pode acabar para mim. A verdade é que não acaba. Não acaba nunca. A Lainha acabou em mim. A Ana Christie acabou em mim. Acabaram-se a Cleópatra. A Helena de Tróia. A rainha Vitória e a Tia Mame. Acabaram em mim. Para mim. Mas elas continuam vivas. Nós não estamos aqui falando delas? Mesmo quando eu acabar, elas vão continuar. E o contrário vai acontecer. **Elas viveram em mim. Mas o meu nome vai estar sempre revivendo nelas. É um processo contínuo. Não acaba, não acaba.** (VIOTTI, 2000, p.208)*

Se, por um lado, essas reminiscências evocadas por Dulcina são contínuas e infinitas o suficiente para abarcarem passado-presente-futuro em sutilezas de fazeres cênicos, envolvendo artistas e platéia, por outro, podem ser partes de projetos pessoais e/ou sociais, em situações mais direta em que a aprendizagem infantil esteja voltada a alcançar essa vertente, como no caso de João Antônio: “sou filho de uma **professora de artes**, o que me empurrou pro teatro desde muito cedo” (João Antônio, em 16/jun/2005); ou de Hugo Rodas em que sua família acreditava que música e artes em geral faziam parte de um projeto de educação:

*Minha **família** é muito louca, nesse sentido das artes. (...) Todo mundo cantava. (...) Somos onze e existem onze pianos. Todo mundo tocava piano. Na família da minha mãe, todos tocamos e declamamos poemas de saudade. (...) Mamãe não tocava, por exemplo... Tocava de ouvido e essas coisas. Se sentava e tocava. Era fantástico. Mas ela não tocava, não. (...) Mas a educação musical fazia parte de uma boa Educação. Fazia parte de ser educado, na época. (...) E também havia uma coisa muito forte em Montevideu, com os diretores da fábrica, eles levavam sempre, pelo menos duas vezes por ano, ou a Orquestra Sinfônica de Montevideu ou o Balé de Montevideu. Então, **havia um contato enorme com arte o tempo todo.** Montavam-se cenários dentro da fábrica, para você assistir o balé. (HUGO RODAS, 2005, entrevista).*

Como no caso de Iara Pietricovsky, cuja mãe acreditava que o maior patrimônio que alguém pudesse ter na vida, não estivessem ligados a artefatos materiais, mas sim a bens que pudessem ser

transmitidos pelas vias culturais mais elaboradas e pela dimensão de criatividade e de saber humana, relata:

*A minha mãe sempre me levou pra teatro. Teatro, livro, literatura e essas coisas gerais do universo e eu acho que isso é muito da tradição judaica, isso é muito estimulado [nessa tradição. Podemos] dizer assim: “olha, a gente é ferrado, não tem grana, mas **o patrimônio que você tem que ter na sua vida é o seu conhecimento. Tua formação.**” Isso é uma ideologia muito comum entre a comunidade judaica. A minha mãe não foi diferente, perseguiu esse tipo de coisa. E aí quando ela chega em Brasília, ela encontra com a Silvia Orthof. Silvia Orthof e outras pessoas que faziam teatro aqui, que faziam, ou que queriam fazer, ou que tinham essa intenção. E Silvia propõe, naquela época, meio que protagoniza [esse processo teatral em Brasília, em que depois passarei a fazer parte]. (IARA PIETRICOVSKY, 2005, entrevista).*

Essa aprendizagem capaz de transformar saberes e sutilezas em caminhos de fazeres teatrais também pode ser passada de maneira menos explícita, mas nem por isso menos importante, como foi no caso da família de Geraldo Martuchelli que quando criança notava seu ambiente familiar compondo um centro de artes, por meio de hábitos artesanais cultivados no cotidiano daqueles/as que estavam em seu redor:

*Com cinco anos eu já tinha esse encontro com o mundo do teatro. Porque o meu **tio, no interior do estado do Rio, ele tinha um grupo que era de Folia de Reis**, então as pessoas colocavam máscaras e se fantasiavam. Tinha dias que, às vezes, ele colocava uma máscara e saía. E eu fui vendo esse trabalho, eu fui vendo como participar, como ser um artista. Por sua vez, a minha **mãe tinha o dom do artesanato** - mas não era uma artista plástica, era uma artesã caseira; **A minha outra tia já era de bordar**, fazia aqueles bordados bonitos pra vestido de noiva, pra enxoval, enfim, pra aquelas coisas todas e vendia também e a outra já fazia comida. Então era um **centro de arte** (quer queira, quer não) **dentro da minha casa**. E com isso eu fui aprendendo com eles, como apreciar essas coisas, como ver, como analisar. (GÊ MARTÚ, 2005, entrevista)*

Legados que envolvam fazeres teatrais, também, podem se mostrar em forma de projetos conscientes por parte daqueles/as que estão inseridos nesse fazer e reconhecem sua importância de presente-futuro, como no caso de Jesus Vivas, sendo, atualmente, professor, tem planos de dar continuidade a esses ensinamentos do mundo cênico quando se aposentar da UnB:

***Porque a minha tendência, o meu programa para aposentadoria é de trabalhar com comunidades. Eu acredito nisso.** (...) Por isso que eu vejo, por exemplo, que a Licenciatura tem uma importância muito grande... Porque, na verdade, esse pessoal que está saindo da universidade para formar opinião, para ajudar a formar opinião de outros seres, me preocupa. (...) Um aluno que ouve um professor, o vê como uma autoridade, uma referência forte na vida dele (...) é alguém que ele ouve todos os dias, e sem dúvidas, isso é muito sério! (...) Porque antes eu estava lá, eu estava diretamente ligado, trabalhava nas produções [teatrais] com maquiagem e estava com o rosto na vitrine. Só que agora não, agora eu estou preparando o vidro da vitrine (risos). Estou preparando os bonequinhos pra vitrine, quer dizer, agora **gosto muito mais dessa fase** [da sala de*

*aula]. Acho que esse papel é de muito mais responsabilidade, para mim. (JESUS VIVAS, 2005, entrevista)*

Essa maneira de preservação da memória e de aprendizagem dos fazeres teatrais também ocorre no dia-a-dia quando se busca sabedorias em pessoas mais experiente dessa área, como defende Hugo Rodas:

*Uma forma de aprender... É ter várias pessoas dentro de você, como há várias pessoas dentro de mim, graças a Deus! Eu acho que é o único processo real é quando você começa a admirar, a querer aquilo que o outro sabe. (HUGO RODAS, 2005, entrevista).*

Assim, como esse legado pode, também, ser parte de um projeto em que se deseja apresentar partes vivenciadas no passado, por meio de registros, como no caso de B. de Paiva que deseja escrever suas memórias para assim se manter vivo para a sociedade:

*Tô tentando vê se até o fim do ano ou no começo do ano que vem, eu publico um livro de memórias. Que chamar-se-á: “B Ponto O Graças” ou “As Besteiras do B”. Quer dizer então que já se define o B [no título]... Eu queria ver se fazia isso, mostrando uma série de coisas que eu vi e que eu presenciei... Tô com um bocado de coisas escritas... E eu tenho também umas cinco ou seis peças que eu gostaria de editá-las, certo?! **Porque o que ficará de mim será o que eu escrevi.** Quer dizer, eu dou uma entrevista como essa aqui. É... Uma entrevista franca, aberta e comento uma série de coisas que chegam ao ritual da particularidade. Mas eu gostaria de ter, na verdade, uma oportunidade de criar **uma coisa que permanecesse**, mas não por vaidade. Porque a única coisa boa que Deus fez é que todos nós morremos, né?! Quer dizer, a gente vai embora um dia... Mas que pelo menos eu tenha a vontade de... Se não de formar, ou de transformar, pelo menos, de reformar algumas coisas. (B. de PAIVA, 2005, entrevista).*

Nesses trechos apresentados até aqui é possível notar uma comunicação, uma transmissão “de um *patrimônio*, um elo de continuidade de geração para geração” (BOLLE, 1984, p.12, itálicos do autor), como bem observa Bolle ao analisar “Infância em Berlim por volta de 1900” (BENJAMIN, 1995). Sendo essa obra de Benjamin dedicada ao seu filho Stefan, há uma comunicação de pai para filho, que segundo Bolle, indica uma ligação dupla do autor:

*por um lado, ele, naquela altura um homem de 40 anos, mergulha na memória de sua infância, reencontrando ali o mundo cultural de seus pais, os valores que eles lhe ensinaram; por outro lado, essa volta no tempo recupera, em certo sentido, a maneira de ver da criança, seu modo de olhar e de sentir, os valores. Sob esse livro se lê como se fosse um relato de criança para criança, à margem da cultura dos adultos. (BOLLE, 1984, p.12)*

Essa ligação entre gerações apontadas por Bolle, em que memória recupera, por vezes, no tempo, sentidos de infância, noutras, significados de legado para presente e futuro, pode ser percebida nas falas dos/as narradores/as transcritas acima. Memórias com sentidos de fazeres teatrais que se reportam e se apresentam por meio de diversos projetos de transmissões que vão

desde práticas familiares, educacionais, durante a própria encenação nos espetáculos, até às de desejar escrever um livro, com no caso de B. de Paiva.

Essas posturas das pessoas e seus projetos pessoais, na minha opinião, alinhavam temporalidades heterogêneas e cheias de significados culturais que permeiam e dão continuidades às práticas realizadas por um grupo, em um tempo e em um determinado espaço, num movimento de historicidade, em que o novo é constituído pelo antigo e este modificado pela atualidade. Isso me faz verificar que tradições ocorrem porque elementos do passado se intercambiam, se transformam e se reinventam no presente, garantindo sua existência e fazendo um elo de cumplicidade e de reminiscências num tempo saturado de “agoras” (BENJAMIN, 1994, p.229).

No entanto, é preciso lembrar que nem só de continuidade e de semelhanças são transmitidas as tradições<sup>47</sup>, sejam essas dos fazeres teatrais em Brasília e/ou qualquer outra. Isso porque elas estão sujeitas “a um conflito interno entre os princípios transmitidos de uma geração a outra” (BURKE, 2000, p. 240), seus sentidos e contextualização de estudo, como lembra Burke. Nesse sentido, sem querer me alongar nessa direção, mas sem deixar de concluir essa consideração, apresento algumas falas de narradores/as entrevistados/as que apontam essas tensões, como no caso de Pedrancini ao afirmar:

***Eu acredito que um povo sem história é um povo sem futuro. Um povo que não... não respeita a sua história, não tem futuro. Sei que se eu ficar três anos sem fazer uma peça, ninguém se lembrará mais de mim. (...) Eu acho que é necessário, sim, guardar. (...) Mas isso não cabe a mim! Acho que isso cabe a você: aos historiadores. (...) Porque um grande problema do jovem é achar que o mundo começou no dia em que ele nasceu. Esquecendo que tem toda uma história de uma civilização antes, que a roda já foi inventada e tudo isso. Nesse aspecto que eu acho a história fundamental. Somente depois de um tempo eu fui perceber o quanto era importante ter tudo isso guardado, registrado... Pra poder comprovar... Você sabe que eu fui me profissionalizar em termos de carteira, foi agora, há dez anos?! (...) É... Eu não sei como vai ser no futuro (...), eu vivo do meu dia-a-dia. Pra mim, as coisas são muito passageiras, Elizângela. Eu não quero ficar pra história. Não faço questão dessas coisas de: “Ah... Deixar um legado!” Não... Não... Isso é uma coisa do romantismo de duzentos anos atrás. Eu quero é fazer o meu trabalho e bem bonito.*** (HUMBERTO PEDRANCINI, 2005, entrevista).

Essas afirmações de Pedrancini enriquecem este estudo e mostram que essa concepção de legado de sua fala, dialoga com um romantismo de duzentos anos atrás. Talvez essa alusão ao romantismo esteja ligada a um tipo de imaginário em que legados eram passados por aqueles/as que estavam a beira da morte deixando missões a serem continuadas por aqueles eleitos que ficavam

---

<sup>47</sup> Esse assunto *tradição* possui muitas discussões e bibliografia dentro das áreas de história e de cultura, sendo necessário até mesmo um trabalho a parte se assim me propusesse a pensar esses fazeres teatrais em Brasília por meio dessa discussão do que é ou não constituída uma tradição, pensando desde a conceituação dessa palavra até sua contextualização com o objeto pesquisado. Nesse sentido, sugiro ler todo esse texto de Burke. Cf. BURKE, Peter. **Variiedades de história cultural**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro: 2000.

para assegurar algum elo e/ou segredo. O que de fato dá forças à crítica exposta por Pedrancini, pois, se assim é, então aparenta um sentido de cristalização de um hábito ao se acreditar que essas práticas transferidas sejam realizadas sempre de uma mesma maneira, numa homogeneidade vazia, sem assim notar tensões nas diferenças e traços do novo nesse suposto antigo.

Entretanto, dentro da proposta benjaminiana de preservação de memória, elencada neste trabalho, há uma outra análise em relação ao legado deixado às novas gerações. Porque essa preservação e transmissão não poderia “ser separada de sua filosofia de história. (...) [Pois], o autor da preservação é *sujeito histórico*, quer dizer, um indivíduo exposto e vulnerável, mas também capaz de agir. Preservar pressupõe um projeto de construção do presente” (BOLLE, 1984, p. 13, itálicos do autor). Ou seja, a ação de guardar algo para poder comprovar uma situação, ou por querer simplesmente mantê-la guardada e/ou para criar uma história de contemplação eterna sobre esse preservado sem nenhuma discussão sobre seu valor, pluralidade e significado, perde sua direção de sentido.

Essa capacidade de agir, de atuar como sujeito histórico e de exercitar um projeto de construção do presente, deixando legado, está muito próximo a maneira em que Dulcina dizia em relação a “criar a mentalidade da dignidade da nossa arte” e ao motivo pelo qual Viotti afirma desejar documentar a área teatral:

O que eu desejaria, e disse a ela, era poder contar, e deixar contado, coisas que os que estão começando hoje não sabem. E, possivelmente, não viriam a saber nunca, que a **memória do teatro é fraca**. Mesmo entre as gentes do teatro. Muito permanece ignorado por puro desinteresse. E **as informações nem sempre são fáceis de se encontrar. As que existem, infelizmente, são bem poucas em relação ao que poderia, ao que deveria haver. Creio que é importante deixar tudo isso documentado para os que virão. Como parte de um todo ao qual deve pertencer, de forma indestrutível**, a noção do respeito que se deve ter pelo teatro e pela profissão. **“Criar a mentalidade da dignidade da nossa arte.”** Dulcina me disse isso. Mais de uma vez. **“Eu não dou aula para formar atores. É para muito mais do que isso. É para criar a mentalidade da dignidade da nossa arte. Isso é importantíssimo”**. (VIOTTI, 2000, p. 16, grifos meus/aspas do autor).

Viotti e Dulcina, nesse trecho, apresentam claramente seus projetos de presente em relação a preservação de memória da área cênica geral, um documentando memórias e outra dando aulas para criar mentalidade da dignidade. Ou seja, dando um algo a mais que acompanhasse aos/às alunos/as para além da sala de estudo, interferindo assim, não só no cotidiano deles/as, mas também na percepção de respeito à vida e ao ofício exercido.

Ainda dentro dessa discussão de tensões e heterogeneidade no processo de preservação de memória, vale atentar em relação àquilo que se considera velho estar relacionado a categorias de ultrapassado, antiquado e descontextualizado da atualidade, como mostra a seguinte fala de Hugo Rodas, contando sua experiência de quando chegou a Brasília:

*Naquela época, eu era meio intransigente com Brasília. Eu dizia “Argh!!!! Pra que balé clássico nesta cidade? Pra que lutar pelo balé clássico, quando não se precisa? Não se precisa! O balé clássico está morrendo em outros lugares, e por que diabos estamos tentando manter um balé clássico, aqui? Brasília precisa é de uma orquestra de rock, de cinquenta músicos juntos, ou sei lá o quê”.... Eu era intransigente desse jeito... **Porque eu achava que Brasília era uma cidade moderna que não precisava de velhos. Nem de costumes velhos. Como se fosse uma tribo nova.** Eu achava... E havia muita gente que pensava isso, na época. Sei que é muito doido, mas a gente pensava isso mesmo. (...) **E agora (...) eu estou na terceira idade, não é?!** (HUGO RODAS, 2005, itálicos do autor)*

Essa dificuldade de se relacionar com aquilo que se denomina velho, demonstra uma visão de tempo progressista e ordenado em linha reta, permeado de traços duráveis e imutáveis. Um tempo sem dinâmica simultânea de relação passado-presente, que se distancia e desvaloriza de experiências vividas. Sem notar com isso, que o ponto central da inquietação, não está no algo ou em alguém ser ou não velho, mas está na maneira como se consegue perceber e se relacionar com a categoria *tempo*, observando que “a fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente” (GAGNEBIN, 2004, p.91), como propõe Gagnebin.

Um contraponto às palavras de Rodas, é a fala de João Antonio, quando este afirma:

*Uma outra coisa estranha é que eu sei que eu faço parte dessa história. Então, sempre que se fala da história do teatro brasileiro, alguém vem me procurar e **eu já me sinto o idoso, velhinho falando sobre a história, o início das coisas e etc. (risos).** Mas é uma coisa maravilhosa poder fazer isso. (JOÃO ANTÔNIO, 2005).*

Ou seja, para João Antonio, ser velho, antes de representar ausência de modernidade, legitima-o como um transmissor de memórias, como alguém que dissemina experiências, que compartilha histórias e saberes, um legado exercido como sendo uma coisa maravilhosa de se fazer.

Assim, entre tensões, rupturas, pluralidade, continuidades e semelhanças noto esses legados de fazeres teatrais em Brasília. Seja para “habitar enigmas ou para ser escrito para não se perder”, como sugere o poema de Horta, exposto como epígrafe introdutória deste capítulo, o legado deve ser notado como algo que vai além das existências individuais por si só, algo que transcende a vida e concerne aos descendentes princípios de transformação e de projetos para o presente. O legado está, numa “dimensão, portanto, que transcende e, simultaneamente, porta a simples existência individual de cada um de nós. Podemos chamá-la o simbólico ou mesmo o sagrado” (GAGNEBIN, 2004, p.87), como sugere Gagnebin.

Contudo, independente se o legado está relacionado com o simbólico ou com o sagrado, ao meu ver, o mais importante está em notá-lo como um momento “convergente”<sup>48</sup> de memórias que

---

<sup>48</sup> Não no sentido delas passarem a ser convergidas a pensarem de um mesmo jeito, mas sim no instante de parada para dialogar e analisar algo junto.

se ressignificam e dão sentidos ao continuar na caminhada. Pelo menos, essas foram algumas das considerações que passei a ter estimulada pelas oito histórias de vida sumárias que serão a seguir apresentadas e pelas leituras dos/as autores/as aqui citados/as, aprendendo que a importância de preservação da memória e de legado passado de geração para geração (seja anterior, posterior e/ou entre os anos de 1970 a 1990), em relação aos fazeres teatrais em Brasília pode ser um dos canais de diálogo para ressignificar, (re)criar e amadurecer esses processos de experiências cênicas em Brasília.

***Com Dulcina de Moraes***

## Com Dulcina de Moraes

*Tá sentindo o cheiro desse sabonete?*

*Então você está sentindo o perfume da Dulcina. Ela tinha o mesmo perfume dele. Quando entrava aqui na Faculdade, todo mundo sabia que ela tinha chegado, porque esse cheiro inundava o ambiente, ela era muito cheirosa...<sup>1</sup>*

O referido sabonete, na epígrafe acima, está guardado junto a vários outros objetos que restaram da atriz, diretora e professora Dulcina Mynssende de Moraes, falecida em 28 de agosto de 1996. Numa sala muito quente e iluminada pelas amplas janelas de vidros canelados, no quinto andar do prédio da Faculdade homônima da atriz, Sra. Celeste, que trabalha naquela instituição há mais de 25 anos, apresentava-me o sabonete da atriz, que teve a oportunidade de conhecer e com quem trabalhou próxima durante o tempo em que aquela dava aula e administrava sua Faculdade. Hoje, Sra. Celeste é detentora das chaves que asseguram um acervo que conta parte da história da Companhia de Teatro Dulcina-Odilon, da vida pessoal da atriz e dos repertórios encenados por ela.

Sra. Celeste é uma senhora negra, bonita, magra e ativa, daquele tipo impossível de acertarmos a idade exata, uma mulher cheia de modos atentos e simples que não esconde o sorriso quando se refere ao recente nascimento da primeira neta. Apresentou-me o acervo com a naturalidade daqueles/as que conhece e transita todos os dias pelo mesmo espaço, mas recusou-se a gravar alguma entrevista para este (ou qualquer outro) trabalho, falando de sua experiência naquele lugar. Na verdade, bastava eu tocar no assunto e ela me sugeriria o nome de uma ou outra pessoa para eu procurar na instituição, porque, segundo ela, essas teriam trabalhado por mais tempo ao lado da atriz e saberiam me informar melhor as coisas. Também alegava que não tinha nada para contar e que “só” sabia cuidar, do jeito dela, do acervo de Dulcina.

Por mais que eu dissesse que era exatamente sobre esse zelar cultivado por tantos anos, cujo saber não é originado de nenhum curso superior, que eu queria conversar e gravar, ela não cedeu. Cheguei a garantir que se eu gravasse a voz ou a imagem dela restringiríamos a conversa somente sobre o acervo (composição, tempo de existência, condições do material, curiosidades de algumas peças, dentre outros) e ela inicialmente aceitou, combinando data e hora para nosso encontro gravado, mas ao final nada aconteceu. No tal dia marcado ela me deixou sentada na companhia de Marcelo e de alguns dos nossos equipamentos (só gravávamos o áudio e bateríamos foto), esperando por mais de uma hora. Num outro dia, voltamos a nos encontrar e ela me disse que tinha esquecido do combinado, mas depois se corrigiu e disse que houve um imprevisto e não tinha como avisar. Aceitei esta fala e resignei-me dos meus desejos de entrevista, passei a aproveitar as informações sem gravá-las e respeitei a posição daquela que, aos meus olhos, representava, naquela Faculdade, o papel do anjo guardião da memória de Dulcina, em semelhança ao termo usado por Benjamin (1994, p.226). Assim, seus ensinamentos ficaram limitados à minha memória, por meio das conversas que tivemos, enquanto ela abria ou fechava a sala do material, enquanto contava-me as histórias dos objetos ali preservados ou enquanto caminhávamos pelos corredores daquela Faculdade.

Esse espaço onde se encontra o sabonete de Dulcina é constituído de materiais representantes da trajetória da atriz. Mesmo sendo visualmente bagunçado e fora dos padrões sugeridos por especialistas da

<sup>1</sup> Esta é uma das falas da Sra. Celeste – personagem que será apresentada ao longo do texto. Sra. Celeste expôs essa colocação enquanto apresentava-me o acervo de Dulcina, em março, de 2006. Como recorro à minha memória e não a uma fita gravada, talvez as palavras não tenham sido exatamente essas.



TEATRO DULCINA

área em preservações de acervos (como o fato da sala ser quente, muito luminosa e cheia de sacos plásticos sobre os tecidos, combinação perversa sobre qualquer fibra de material), ele não está abandonado. Dispostos em gavetões, estantes e cabides estão vestidos luxuosos, sapatos, chapéus, bolsas, fotografias, quadros, discos, perucas, adereços, móveis e outros objetos usados nas interpretações de Dulcina, de seu marido Odilon e de outras pessoas que passaram, na época, pela Companhia Teatral do casal. Há meses atrás, este acervo localizava-se no subsolo do prédio, mas foi transferido para a parte superior do mesmo por causa da pintura que fariam no lugar anterior. No entanto, parece que o retorno ao espaço de origem será demorado, porque há um grupo de pessoas pensando em como fazer para preservar melhor aqueles objetos, segundo contam Sra. Celeste e Francis Wilker, atual Coordenador do curso de Artes Cênicas da Faculdade Dulcina de Moraes (FADM).

Ao andar por aquela sala muitas vezes me perdia, mesmo entre limitados metros quadrados. Perdia-me no poder de encantamento dos objetos concentrados naquele lugar. Ao pegar na textura das roupas de tecidos finos com brocados, lantejoulas e outros detalhes caros, tornava-se fácil imaginar sua dona andando pelos palcos com gestos amplos; as cartas, os documentos, os discos e as fotografias de Dulcina davam asas à minha imaginação sobre o modo como ela pensava e produzia seu fazer teatral e, ao sentir o cheiro do seu sabonete, a atriz se tornava presente. Naquele momento, era a força da matéria impregnada pelos meus sentidos que dava ao toque dos meus dedos a impressão de mistério acessado, eu ali (re)criava a atriz que até então conhecia por meio de histórias contadas, do livro de Viotti (2000) e das inúmeras reportagens sobre ela. Ali eu me permitia oscilar entre as veredas da imaginação e me lembrar de Bachelard (1994 citado por PESSANHA 1994, p.xvi ), quando esse explica que: "a imaginação não é, como o sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade."

Num intercâmbio entre minhas percepções e a memória, (re)criava em interpretações múltiplas a mulher que transformou o cenário do teatro brasileiro, encenando variados espetáculos, desenvolvendo discussão sobre o estudo das artes cênicas no âmbito de ensino superior, criando a Fundação Brasileira de Teatro (FBT) e convidando personalidades da política e das artes em geral a se relacionarem e produzirem alterações nas condições da área teatral do país. Transitando no acervo de Dulcina, manipulando seus objetos, sentindo seu cheiro, ouvindo histórias a seu respeito e articulando minhas leituras, percebia o quanto o campo do imaginário faz parte das expressões do pensamento que ora se manifesta em imagens textuais, ora em visuais, mas comumente constituindo e constituindo de uma realidade. Nesse caso, e nessa concepção de realidade e de imaginário interligados, surgiu minha compreensão sobre a mulher que recebeu o mesmo nome da avó, que também era atriz.

\*\*\*

Quase todas as citações atribuídas a Dulcina neste trabalho foram retiradas desse livro de Viotti, comentado anteriormente. Uma obra de qualidade primorosa que muito contribuiu para minha percepção em relação a trajetória teatral em âmbito nacional e a importância de Dulcina nesse contexto geral e local no que se refere à cidade de Brasília. Trata-se de uma obra escrita em duas etapas num total de mais de 10 anos de envolvimento, segundo conta o próprio autor no livro, o que me faz estimar que todo esse tempo de dedicação à pesquisa seja um dos motivos da qualidade final e do nível de detalhamento presentes nesse trabalho.

Além desse livro, tive acesso à Dulcina por meio de seu acervo, de diversas reportagens ao seu respeito, de histórias de pessoas que conviveram com ela (ex-alunos/as, funcionários/as da Faculdade e outros), como, por exemplo, B. de Paiva (que tem no acervo de sua casa muitos objetos, fotos e documentos dessa atriz) e de duas fitas VHS emprestadas. Numa fita há imagens dos objetos que compõem o mencionado



acervo - em especial detalhes das roupas - e de algumas interpretação de estudantes da Faculdade homenageando a atriz. Na outra há uma seleção de reportagens de televisão, que discorreram sobre a importância da atriz, no dia do seu enterro, tendo uma dessas coberturas jornalísticas conseguido reproduzir breves imagens dela atuando em palco e até mesmo falando às câmeras.

O uso de diversas fontes para trabalhar com considerações de Dulcina merece atenção especial. Porque, se, por um lado, alcançar relatos de Dulcina por meio de registros de Viotti é enriquecedor e plural para a investigação historiográfica, por outro, é um limitador e implicador (assim como qualquer outro meio) de procedimentos teóricos-metodológicos. Representa limites que exige sensibilidade de questionamento por parte do/a pesquisador/a que deseja trabalhar com relatos gravados por outras pessoas, o que necessariamente impõe um adaptar diferenciado em relação a esse material tendo em vista não só o conteúdo, mas também determinadas especificidades de objetivos e de maneiras usadas por parte de quem o gravou. No caso da obra de Viotti, encontro um leque de infinitas possibilidades a serem exploradas, mas nem por isso o conjunto alcança as buscas centrais deste trabalho, em relação aos recortes de espaço e de tempo, por mim determinados.

Alguns/as pesquisadores/as que trabalham com história oral não aceitam desenvolver seus estudos a partir de entrevistas coletadas por outros, pois acreditam que a não participação na gravação torna menos rica a potencialidade de percepções nos relatos. Um dos representantes dessa forma de pensar é o pesquisador Portelli, que afirma:

Eu próprio jamais usei entrevistas feitas por outras pessoas - apenas ocasionalmente. Esta é minha abordagem pessoal, não estou criticando ninguém, nem impondo regras; no entanto, sempre considerei de tamanha importância a experiência pessoal da entrevista que usar as fitas gravadas por outros era menos gratificante. (PORTELLI, 1997, p.36).

Já outros/as investigadores/as, apesar de concordarem com a existência dessa limitação produzida pela ausência no campo de pesquisa, não deixam de trabalhar com relatos coletados por terceiros e aproveitam para compartilhar suas atenções sobre essa questão, como, ensina Demartini:

Lidar posteriormente com relatos, portanto, implica em ter em conta tais questões, em considerar as especificidades deste tipo de material, que certamente seria diferenciado se mudassem, por exemplo, os entrevistadores. Neste sentido é que chamamos novamente a atenção para a importância de serem os entrevistadores, neste tipo de pesquisa, os próprios pesquisadores, que estão profundamente enfiados nas problemáticas em discussão e nas condições teórico-metodológicas em que foi formulada. (DEMARTINI, 1997, p.6-7).

No caso deste trabalho, tenho ciência desses limites e das possíveis implicações de enviesamento no resultado final, tanto por ter sido gravado por outra pessoa, quanto pelos meus próprios repertórios múltiplos de interpretação. Todavia, no que se refere especificamente a esta pesquisa, não poderia deixar Dulcina de fora da história teatral em Brasília, ainda mais nos períodos de 1970 e 1980, que representam, respectivamente, as décadas da sua chegada a Brasília e da inauguração da primeira Faculdade de Artes Cênicas na cidade. Agora, no que se refere às questões de cuidados teóricos, também tenho minhas considerações. Porque, mesmo acreditando que a experiência de campo proporcionada àqueles/as que lidam



com história oral seja de grande relevância, também observo que durante a análise dessas coletas e no resultado final das interpretações do/a investigador/a que a usa, a subjetividade deste/a estará presente na interpretação. Sendo ou não uma entrevista gravada por terceiros, dificuldades, nuances e riquezas de possibilidades de interpretação das fontes são as mesmas de quando pesquisamos sobre outros tipos de fontes, independente de sua origem ou do suporte em que se apresente. Sob minha perspectiva, nesse exercício de análise de fontes também deve se propor a perceber relações e (re)construir um tecido de interpretações. Isso porque “não creio nas coisas, creio nas suas relações” (SOUZA, 1993, p.14).

As relações e implicações plurais e infinitas entre temas, pensamentos, saberes, fazeres, palavras e vieses de interpretações estão contidos nos relatos, assim como são múltiplas nas possibilidades de interpretação permitidas ao espectador de um espetáculo. Relações que surgem em qualquer relação texto-leitor, seja num texto oral, visual ou escrito, seja esse leitor um/a pesquisador/a ou não, porque como sugere Chartier (1990, p. 26), “os textos não são depositados nos objetos, manuscritos ou impressos, que os suportam como em receptáculos, e não se inscrevem no leitor como o fariam em cera mole”.

\*\*\*

O ator Átila de Moraes e a atriz Conchita Bernard (que depois adotou o nome Conchita de Moraes) se apaixonaram e ele pediu sua mão à D. Ismênia, mulher que cuidava de Conchita, depois que sua mãe, Dulcina, havia morrido. Casaram-se em Dorés de Guaxupé/ MG, no dia 3 de março de 1907 (VIOTTI, 2000, p.138-139) e desse enlace surgiram cinco filhas: a primogênita, Dulcina, que nasceu em 4 de fevereiro de 1908, em Valença/ RJ, num processo de parto digno de encenação teatral; a segunda, Odete; logo depois Ruth, que foi casada com o ator Alberto Drumond, pseudônimo de João Pena Malhado<sup>2</sup>; a penúltima filha do casal foi Edith, que também era atriz e se casou com o ator Manuel Durães, em Porto Alegre quando a Companhia Dulcina-Durães excursionava ao sul, em 1932; por fim, a última filha foi Noêmia, que morreu com poucos meses de idade.

Com essa família oriunda e cheia de artistas de teatro, seria difícil não vivenciar um cotidiano repleto de cenas desde a infância e/ou por toda a vida. A rotina de decorar textos, de providenciar cenários e espaços para encenação, de conhecer nomes dos artistas da época eram uma constante na vida da família Moraes. Todavia, a própria Dulcina nos explica o motivo que acredita que a levou a fazer teatro:

*Não sei. Não sei. Por várias razões, certamente. Várias. Mas nem sempre são as razões certas, infelizmente. Porque, para mim, só existe uma razão certa: amor. Amor pelo teatro e pela profissão.*

*Antigamente não era como agora. Nem poderia ser. Nós trabalhávamos muito. Muito mesmo. E ninguém pensava que iria ficar milionário com teatro. Eu nunca pensei. Nem o Odilon. Ou então, usar o palco como trampolim para a fama.*

*Dizem que Frões, isso eu não sei, dizem que ele, quando morreu, e tão moço ainda, acho que nem completara cinquenta anos, dizem que ele estava rico. Riquíssimo. Não sei se era verdade. Que outros também ficaram ricos. Uns*

<sup>2</sup> Tiveram três filhos juntos, dentre eles Vera, que trabalhou na FBT, no Rio, na fase de sua instalação e consolidação, e voltou a viver com a tia Dulcina, em Brasília. Foi Vera quem catalogou todo o acervo de Dulcina, na época, mas cujo inventário produzido, infelizmente, não corresponde mais à realidade atual dos materiais guardados na Faculdade.



*enriqueceram e depois perderam tudo. Não necessariamente no teatro. No jogo. Fazendo loucuras. Enfim... Eu e o Odilon nunca conseguimos ficar ricos. Nós vivíamos bem. Nos equilibrávamos. Sem grandes luxos, mas bem. Não foi a atração do dinheiro que me levou para o palco.*

*Claro que muita gente – hoje mais do que ontem, eu acho – quer a publicidade antes de tudo. Mas, para isso, existe agora a televisão. Podem fazer nome na televisão e aí vão fazer teatro, excursionar, de olho na bilheteria. (VIOTTI, 2000, p.127).*

Em 1922, a companhia que ocupava o famoso Teatro Trianon era a de Leopoldo Fróes, ator de renome nacional nesse período, com quem Átila trabalhava há anos. E foi nesse teatro que Dulcina “começou sua carreira profissional, na Companhia Brasileira de Comédia de Viriato Correia e Niccolino Viaggini. Quando foi contratada, com quinze anos, a companhia estava em véspera de comemorar o seu segundo aniversário” (VIOTTI, 2000, p.31), tendo “Travessuras de Berta” como sua primeira peça em um teatro no Rio de Janeiro. E, todavia, como estréia oficial:

Raimundo Magalhães Júnior escreveu: Em abril de 1923, cumpriria Viriato a promessa de ressuscitar o teatro Martins Pena, repetindo o que já fizera antes com *O demônio familiar*, de José de Alencar. Dulcina, com dezesseis anos, fez parte da representação, que Jaime Costa, Maria Grillo, Elvira Mendes e Eduardo Pereira tinham sido as figuras centrais. Mário Nunes, em *O malho*, valentemente malhou todos os intérpretes, menos ela, a quem consagrou estas referências: “E assim todos os demais, à exceção da menina Dulcina de Moraes que, com seus pulos, correrias e criancices, foi a única que compreendeu Martins Pena.” (MAGALHÃES, 1966, p. 208 citado por VIOTTI, 2000, p.31).

O ator Odilon Azevedo foi um grande companheiro de Dulcina. Nas entrevistas concedidas a Viotti, a atriz enfatizava que devia tudo o que havia conquistado a este ator, tanto sob o ponto de vista material como do afetivo. Dulcina e Odilon se conheceram num teatro e se apaixonaram, fazendo com que ela terminasse o noivado com outro rapaz (chamado Padrenosso) e aceitasse o pedido de casamento daquele que era nascido em Minas Gerais e filho de um grande fazendeiro. Nascido em 13/06/1904, o ator se mudou para o Rio satisfazendo o pai porque estudaria Direito. Entretanto, depois de formado não seguiu a carreira e acabou por dar vazão à sua paixão pelos palcos. E dada a importância de Odilon na vida de Dulcina e nas conquistas dos projetos teatrais idealizados por ela, creio que ele mereça uma breve apresentação, por isso também reproduzo aqui a entrevista de Odilon ao *Diário de Notícias*, de Porto Alegre (13/05/1955):

*Os primórdios da minha carreira artística remontam aos tempos escolares. Por incrível que pareça, no Grupo Escolar onde eu estudava, num rincão perdido de Minas Gerais, havia, ao mesmo tempo em que eu aí estudava – dos oito aos dez anos – um teatrinho quase permanente. Graças a dois heróis portugueses – Sr. Henrique Viana, diretor do Grupo Escolar, e D. Amélia Viana, irmã dele e professora – , fazíamos três, quatro grandes espetáculos por ano no teatro municipal da minha cidadezinha, chamado Xisto Bahia. Esquetes, shows,*



TEATRO DULCINA



variados etc. Eu, modéstia à parte, era o primeiro ator do Grupo Escolar, no meu tempo. Pau para toda obra. Camaleão teatral. (...) Mas teatro não era profissão, e eu fui, mais tarde, depois do curso de humanidades, estudar para bacharel de Direito. Por isso, não tendo vocação para advogado, andei a torto e a direito enveredando por outras artes, na minha juventude. Assim é que, entre os treze e os dezessete anos, enveredei pela pintura, fazendo, sem cursar escolas de Belas-artes, muitos quadros à óleo, a aquarela, a crayon, muitos dos quais se encontram nos lares da minha família em Minas Gerais.

Aos dezessete anos, estreei na literatura, surgindo no mundo literário com num livro de contos sertanejos, intitulado macegas. E durante os três primeiros anos de Academia escrevi mais quatro livros: Casa de cômodos, também de contos, e três romances, intitulados A mulher do promotor, O terceiro sexo e Ainda existe o amor. Terminava o terceiro ano de Direito quando entrei para o teatro, e aí não escrevi mais. Eu era, então, jornalista, e incentivado por Renato Viana e apresentado a Leopoldo Fróes por um jornalista, Mário Nunes, abracei enfim a arte que está sendo até agora a definitiva em minha vida: o teatro. Se continuará sendo amanhã, eu não sei. Sinto, de vez em quando, grande ímpeto de abandonar o teatro e dedicar-me de novo à literatura. Só o futuro poderá dizer. Amo tanto o teatro quanto a literatura. Eu estreei ao lado de dois grandes mestres: Leopoldo Fróes e Chaby Pinheiro, o maior ator brasileiro e o maior dos atores portugueses de então. (VIOTTI, 2000, 105).

Durante as gravações das entrevistas à Viotti, segundo esse conta no livro, Dulcina preparava e tomava sempre muito café, sempre muito forte. E contava para ele sobre sua vida e a relação de empresária e artista que só dava certo quando Odilon tomava a frente:

Tínhamos uma companhia que precisava funcionar ano após ano. Se uma nova peça não agradava, era preciso pôr outra logo em cartaz. Eram azes guardados na manga. Ali, prontinhos para serem usados. Não podíamos planejar encenar uma única peça mas uma temporada inteirinha, sabendo de antemão que uma poderia ir melhor do que a outra. Se estourasse – era possível termos um grande sucesso inesperado – como a Sinhá-moça chorou, que ficou uma temporada inteira no Rio!, é claro que ficava mais semanas em cartaz. Mas assim que estreávamos uma, a próxima começava a ser ensaiada à uma da tarde do dia seguinte.

Como você sabe, eu nunca tomei conhecimento do lado financeiro da companhia. Se não havia dinheiro, o Odilon às vezes nem me dizia. Ele chegou a vender terras em Minas para equilibrar as nossas contas, e fez isso mais de uma vez. Ou eu podia vender alguma jóia. Você se lembra de me ver usando uma linda placa de brilhantes, deste tamanho!, numa das cenas do filme do Chianca? Nós perdemos tudo o que aplicamos na fita – era muito dinheiro – eu não me lembro quanto, mas era bastante – e o Odilon me disse que nós íamos ter de vender a minha placa. Eu abri a caixa de jóias e disse para ele vender



TEATRO DULCINA



tudo o que quisesse. Eu gostava de jóias (hoje nem penso mais nisso), mas gostava mais do meu teatro. Não ia ficar presa a elas, me lamentando. Não. Se foram embora por causa do teatro podia ter uma causa melhor? Eu nunca soube das finanças. Ah, como eu precisava do Odilon! Ele tinha as respostas. Ele sabia de tudo. Muito calmo, falando baixinho, sabia e cuidava de tudo. Depois, que ele se foi embora as coisas ficaram mais difíceis. Ainda bem que não tínhamos mais companhia, nos moldes antigos. Ainda bem. Ele sabia de tudo. Eu nunca soube, nem quanto dava a bilheteria. Se ia bem era evidente, porque eu via o teatro apinhado. Se não ia bem, ele não comentava. E eu não perguntava. Já estava muito ocupada com a próxima produção.

Quando íamos viajar era preciso preparar mais peças. Podia ser cansativo, mas não era desgastante. Podíamos ficar cansados do trabalho. Mas isso não era natural. Quatro, cinco horas de ensaio. E ficávamos no teatro, fazendo uma pausa antes do espetáculo da noite. Mas era rotineiro. Fazia parte da nossa vida. (VIOTTI, 2000, p. 200-204).

Viotti pergunta: Se havia um intervalo maior entre as peças, em vez de apenas uma ou duas semanas, isso beneficiava a criação? E ela responde:

É evidente que sim! No início, muito no início da minha carreira, era habitual mudar-se as peças uma vez por semana. Com o correr dos tempos, na minha companhia, conseguimos manter as peças em cena bem mais do que isto. Tivemos muita sorte. Eu sempre digo. Uma proteção maravilhosa. Quando eu estreei com a Fróes, as peças ficavam três semanas ou mais em cartaz. Mas era o Fróes, claro! Mas quando viajei com ele para São Paulo, era uma loucura! Ficamos três meses e apresentamos umas vinte peças diferentes! Na minha companhia, desde o início, tivemos alguns grandes sucessos. Amor ficou três meses em cartaz! TRES MESES! Coisa de louco. Fizemos mais de 200 apresentações consecutivas. (...) Eu já te disse uma coisa que o Fróes falava sempre a respeito das peças que montava? Ele dizia: "Há peças que constituem o meu ganha-pão, o meu negócio e outras são o meu luxo, a minha fantasia." Lindo, não é? Pois todos tínhamos (e temos) de equilibrar os negócios com as fantasias. Como o feijão e o sonho do Orígenes. (VIOTTI, 2000, p. 201).

A criatividade para sobreviver de teatro não envolvia idéias e projetos somente para realizar suas satisfações pessoais. A mulher vaidosa que amava passar bastante batom nos lábios, cuidar do corpo e de sua aparência tinha planos ambiciosos para o cenário do teatro no país. Apresentou ao então Ministro da Educação, Gustavo Capanema, um projeto para criar uma Escola Nacional de Arte Dramática:

Desejo desenvolver eu mesma, no nosso teatro, na Companhia Dulcina-Odilon, o programa de teatro puramente cultural e artístico, que considero, já inadiável, emancipado dos interesses comerciais (espero poder colocar em plano



TEATRO DULCINA

secundário...), ao mesmo tempo que farei uma Escola Dramática, de frequência limitada, mas de programa igualmente amplo; e não preciso dizer gratuita.

Nessa Escola, atuarei como diretora nas aulas em que minha especialização se imponha, enquanto que o restante do programa será realizado por um grupo de colaboradores artisticamente e intelectualmente idôneos, capazes de cooperar, idealisticamente, com o trabalho de estabilização do nosso Teatro, no melhor nível possível. Sei que isso é tarefa de muitos anos. Mas é alguma coisa a fazer. Pelo menos, não haverá dias vazios, horas perdidas. E é possível que, no fim, o resultado seja compensador. Não valerá a pena um esforço?(VIOTTI, 2000, p.338).

Estas palavras, segundo Viotti, já anunciavam o que depois seria a Fundação Brasileira de Teatro (FBT).

Eleita pelos artistas do Rio e de São Paulo como representante da classe frente ao Presidente da República, ela anunciou, em conferência com Café Filho que a comunidade teatral do país, como um todo, não estava satisfeita com suas condições gerais (fato que até hoje não mudou):

*O teatro brasileiro precisa ser moralizado. Não falo da moral de cada um, que já é coisa particular e não entra no âmbito das minhas cogitações. Estou falando da moral de classe. É preciso devolver, se já tivemos, ou criar, se ainda não conhecemos, a ética profissional dentro do teatro. E para tanto só existirá um meio: unir e ajudar. (VIOTTI, 2000, p.450).*

Em uma das entrevistas que Dulcina deu a Silva Ferreira no jornal *A Hora*, ela falou de seus planos sobre a Associação Brasileira de Teatro, que teria "40 sócios fundadores, sede própria, teatro próprio, restaurante, hotel, biblioteca, creche, hospital; enfim, uma espécie de Associação Brasileira da Imprensa do Teatro". Tal obra

*se destinaria a homenagear, proteger e preparar. Homenagear de todas as formas os trabalhos e trabalhadores do teatro passado. Proteger, por todos os meios, o teatro presente e preparar com carinho e seriedade o futuro da cena brasileira.*

*O Dr. Café Filho me adiantou que pensava em outra solução: a de uma cooperativa teatral que amparasse o ator, dando-lhe estabilidade econômica. O sustento desta cooperativa seria garantido com as verbas destinadas às subvenções e demais auxílios contratados pelo Serviço Nacional de Teatro. Um projeto de organização cooperativa foi solicitado ao SNT<sup>3</sup>. (VIOTTI, 2000, p.405).*

<sup>3</sup> Nos dias 30 de março e 1º de abril, segundo VIOTTI. op. cit., p.450.



Segundo Viotti, Dulcina saiu daquela reunião com a promessa de um terreno doado pela União para erguer a futura sede da Associação Brasileira de Teatro. Mas a promessa política não foi acatada. Viotti continua sua percepção sobre Dulcina e seus projetos:

De todos os seus planos idealistas, apenas um vingaria, a FBT, Fundação Brasileira de Teatro e sua escola. Dulcina comentou comigo que, no fundo, tudo isso tivera origem quando seu pai ainda era vivo, consequência de longas conversas que pai e filha tinham, à noite, como que sonhando acordados, imaginando grandezas impensadas para o teatro brasileiro. Anos mais tarde, quando se voltou para o espiritualismo, compreendeu que criar algo nesse sentido faria parte sua missão nesta passagem. Mas não era assunto que comentasse livremente, muito menos com qualquer pessoa. A sua imagem de mulher extrovertida, a sua figura maior do que a vida quando em cena, os gestos amplos, os olhos ávidos de ver, a boca que ela fazia maior, pintando-a além das bordas naturais, tudo isso poderia sugerir uma pessoa que jamais pensaria em se tolher, em se colocar no ponto mais escuro de sua sala, em ser a última a falar. Evidentemente, Dulcina não era assim, mas havia nela pequenos recessos, alguns corredores, cantinhos espalhados pela casa de sua alma. Onde se resguardava, onde quase se escondia. E com ela, pedaços que eram dos mais importantes de si mesma. A sua religiosidade era um deles. Se não houvesse nela tamanha forma espiritual, estou certo de que não teria se atirado à aventura gloriosa de arrancar do abstrato das idéias sonhadas a Fundação Brasileira de Teatro. (VIOTTI, 2000, p. 451).

Assim, no dia 31 de maio de 1955, Dulcina lançou as bases da ABT (Associação Brasileira de Teatro) em uma entrevista coletiva, na ABI (Associação Brasileira da Imprensa), tendo como sócios fundadores 40 nomes famosos. E, mesmo não vingando com o êxito da FBT ou da sua Faculdade, transcrevo o que foi publicado no Jornal *O Dia*, no dia 6 de junho do mesmo ano, para servir não só como divulgação do registro, mas também para demonstrar o nível de complexidade e de amplitude de seus planos:

*Logo de início [Dulcina] declarou: "A ABT quer representar para o teatro aquilo que a ABI, realização do trabalho, da energia e do idealismo de tantos, representa para a imprensa." E acrescentou: "A ABT quer colaborar com tudo que signifique progresso da cena brasileira e do teatro em geral: cultura, homenagear e respeitar o artista de ontem, que com sua dedicação e amor ao teatro preparou o terreno que hoje pisamos. Quer prestigiar, apoiar o artista de hoje e preparar o de amanhã, através de escolas. Quer ainda estimular os atuais construtores do teatro brasileiro, incentivando a formação de novos valores, sem interferir nas instituições já existentes, mas aceitando seu apoio e oferecendo plena colaboração.*

*"A ABT reunirá profissionais e amadores, todos os que trabalham pelo, para e com o teatro, incluindo o público. Autores, atores, público – todos os que fazem parte da platéia ou dos bastidores estarão nesta obra. Nós, profissionais, somos poucos. Por que então não recebemos todos aqueles que amam o*



*teatro? Não há lugarejos no Brasil onde não exista um grupo de amadores. A ABT irá a todos eles, entusiasmando, cooperando e facilitando seus empreendimentos. O programa da ABT é vastíssimo e também essencialmente prático. Não nos deteremos em questões utópicas e burocráticas, concentrando nossas energias para agir sinceramente em realizações objetivas. (VIOTTI, 2000, p.457-458).*

Dulcina, empolgada com a disseminação da ABT por todo país, já tinha também se envolvido com os grupos de teatro amador, com os quais havia colaborado para realizar em janeiro desse mesmo ano, o Primeiro Festival de Amadores Nacionais. Isso porque ela e Odilon também já haviam comprado um teatro, o Regina, que se tornaria, depois, o Teatro Dulcina, localizado na rua Alcindo Guanabara/ RJ. Além de todos esses feitos, Dulcina também lutou para modificar as regras que legislavam sobre os artistas teatrais:

*Fui eu a primeira a acabar com as duas sessões todas as noites. E fui eu quem introduzi a folga semanal às segundas-feiras. E acabei com a caixa do ponto! Hoje, muito pouca gente se lembra disto, por isso eu repito sempre que posso. Vai ver, tem gente que nem sabe. E por que haveria de saber? Por que haveria alguém querer saber quando se parou as segundas-feiras? Vai ver que muitos pensam que foi sempre assim. E não ocorre a ninguém que pudesse ter havido suas sessões por noite. Haveria público, hoje? Nós tínhamos. Fazíamos porque tínhamos. Quando paramos foi para nos poupar um pouco. Trabalhávamos demais. Demais. Antes, havia o que se chamava "teatro por sessões". Era como as sessões de cinema. De tarde. Duas de noite. Mas o Frões já não fazia isso.*

*[Antigamente], o ponto, na caixa, era uma necessidade. Nós encenávamos uma peça por semana! Fazendo todos aqueles espetáculos ao mesmo tempo! Ensaivamos de tarde, representávamos quando não estávamos ensaiando. Precisávamos dormir. E comer. Sobrava muito pouco tempo para estudar o texto. Decorar. O ponto era tão importante que ficava no palco, com os atores e o diretor, acompanhando todos os ensaios. Era uma tábua de salvação. "Soprava" quando fosse necessário. (VIOTTI, 2000, p. 558-559).*

No dia 7 de junho de 1955<sup>4</sup> era inaugurada oficialmente a Academia de Teatro da Fundação Brasileira de Teatro, no Teatro Dulcina. Numa solenidade repleta de gente, foram apresentados os membros do Conselho Técnico da Academia, os professores: Anísio Teixeira, Joracy Camargo, Lourenço Filho, Marcos Almir Madeira, Roland Corbisier e Viriato Correia. O corpo docente, sem dúvida, era invejável: Adolfo Celi, Bandeira Duarte, Cecília Meireles, Dulcina de Moraes, Elsie Lessa, Eduardo Laeffler, Gilberto Amado, Hector Henriques, Henriette Morineau, Henrique Oscar Silva Araújo, João Cabral de Melo Neto, José Carlos Lisboa, José Paulo Moreira de Fonseca, Josué Montello, Junito Souza Brandão, Ledo Ivo, Luciano Trigo, Margarida

<sup>4</sup> Data registrada no Estatuto da Fundação. Cf. FUNDAÇÃO BRASILEIRA DE TEATRO. Disponível em: [www.fbt.edu.br/index.htm](http://www.fbt.edu.br/index.htm) . Acesso em: 27 maio 2006.



Bandeira Duarte, Maria Clara Machado, Renato Alvim Correia, Roland Corbisier e, como convidados especiais, Adonias Filho, Alceu Amoroso Lima, Ataíde Coutinho e Guerreiro Ramos.

Os frutos dessa Fundação foram divulgados no seu aniversário de 10 anos, em 1965, quando realizou-se mais um espetáculo, o tradicional "Poeira de estrela". O último. Durante a apresentação foi entregue o Prêmio Conchita de Moraes a um grupo de pessoas do teatro brasileiro. E no "Jornal do Brasil", João Antônio escreveu:

Nos começos da FBT, Dulcina se encontrava às voltas com a fundação da atual Escola de Teatro por onde, durante dez anos de exercício, haveriam de se formar exatamente 37 atores, 25 atrizes, 17 diretores. E mais a emissão de 22 certificados para professores em seu Curso de Dramatização, 68 certificados no curso de Dicção e 235 bolsas de estudo para os seus diversos cursos. Os números falam com eloquência se confrontados à proporção dos dez anos de trabalho presididos por Dulcina, cuja a sede tem sido o próprio Teatro Dulcina, doado integralmente por Odilon à FBT. (ANTÔNIO, 1965, citado por VIOTTI, 2000, p.519-520).

Depois disso, em 1974, transferiu a sede para Brasília com o apoio da Fundação Cultural desta cidade e aproveitou para estreiar, pela primeira vez no Teatro Martins Pena, uma peça original do seu patrono. No

dia 6 foi lançada a pedra fundamental da Faculdade de Teatro e do Teatro da FBT, no setor de Diversão Sul. Estavam presentes representantes do presidente da República e da sra. Iolanda Costa e Silva, ministro Tarso Dutra, ministro Luís Gallotti do STF, prefeito Wadjô Gomide, sr. Ivan Luz, secretário da Educação, autoridades e convidados. O professor Carlos Fernando Matias de Sousa saudou Dulcina em nome da cidade. Agradecendo, Dulcina relembrou as finalidades da FBT e, em seguida, fez uma exaltação a Brasília, que teria todas as condições para afirmar-se como centro irradiador da arte e de cultura para todo o país.

*Creio na imortalidade do teatro. Creio nisso como creio em muitas coisas mais. Aliás, "eu creio!" É esta a minha atitude espiritual permanente. Creio em nossa gente. Creio na Arte. Creio na Beleza. Creio na Vida. E creio também em Brasília. No futuro de Brasília, cujo o presente tão bem se prepara para viver esse futuro.*

Todos os presentes depositaram um pá de cimento sobre a pedra fundamental. Dulcina acreditava sinceramente que em dois anos estariam concluídas as obras da Faculdade e do respectivo Teatro. Para tanto, como planejava, se transferiria definitivamente para a capital. Não aconteceria conforme planejava. Dois anos se passaram e nada tinha sido feito. Ela só iria para Brasília cinco anos depois e lá ficaria até morrer. (VIOTTI, 2000, p.529-530).

Até hoje a Fundação existe com sede em Brasília, num prédio desenhado por Oscar Niemeyer e sob a presidência de B. de Paiva. Na verdade, em junho do ano passado ela completou 50 anos de idade e nada se



fez para comemorar suas bodas de ouro. Nenhum espetáculo especial ou nem mesmo algum manifesto para lembrar o motivo pelo qual foi criada, pelo qual ainda existe e/ou pelo qual está à beira de um colapso financeiro, segundo garantiu B. de Paiva em suas conversas. Nem mesmo em sua página virtual oficial<sup>5</sup>, há seu histórico completo com informações sobre suas realizações atuais.

Mudar a sede da FBT e construir a Faculdade tão sonhada na cidade de Brasília foi uma decisão tomada por Dulcina. Segundo ela, ver a cidade pela primeira vez, com Odilon, provocou-lhe uma grande satisfação, como conta:

*Eu senti que havia tanta força aqui! Tanta! Enfim, tanto que criar, que realizar! Era um mundo que estava começando. Foi o que senti: vontade de estar ali, poder começar com ele. Não recomeçar. Começar. Suspira fundo. Quando eu me volto para esta paisagem e vejo o horizonte, tenho a impressão de estar plantadinha no topo do mundo. E quando me descobri aqui, disse ao Odilon: "Seria tão bom vir pra cá. Crescer junto com esta cidade!" Brasília me causou uma impressão muito funda. Muito forte, muito forte, mesmo. Acho que foi um caso de amor à primeira vista. Numa época em que não havia muita coisa para amar. E eu voltei para Copacabana com a sensação de que tudo que eu podia fazer no Rio já tinha sido feito. (VIOTTI, 2000, p. 43-44).*

Essas considerações de Dulcina foram interpretadas no primeiro capítulo, devido importantes significações de projeto de cidade contidas em suas falas, contudo, além disso, é interessante saber que essa experiência de chegar a Brasília foi marcante o suficiente para levá-la a escrever para presidência da NOVACAP e se informar se haveria condição de conseguir um terreno para edificar a Faculdade de Artes. Afinal, se já existiam muitas escolas de teatro, por que não uma faculdade de nível superior? Odilon aceitava a proposta e ela acreditava nessa possibilidade. Primeiro, a resposta da NOVACAP foi que não havia nenhum terreno para aqueles fins. Mas, tempos depois, retornando a Brasília para resolver assuntos da FBT junto ao Ministério da Educação, o acaso começou a se organizar para realizar seu sonho, como relata Viotti:

Saindo do elevador, antes da audiência com o ministro, ela e Odilon encontraram "um senhor alto, amabilíssimo, que foi da maior gentileza conosco". A essa altura ela sorri, pedindo perdão. "Eu não me lembro mais o nome dele. Que é que você quer? Eu só sei nome de ator e dramaturgo! Que é que eu posso fazer?" O senhor amabilíssimo conversou com eles com intimidade. Que o procurassem no seu gabinete antes de deixarem o prédio. (...) Foram ao gabinete do senhor amabilíssimo. Conversa vai, conversa vem, contaram a ele sobre o projeto da Faculdade e a resposta da NOVACAP que a deixara esmorecida. (...) Na sala onde o senhor amabilíssimo os recebeu, entre funcionários anônimos e mesas recobertas de papéis, havia um imenso painel. "Parecia um favo de mel gigantesco, todo cheio de buraquinhos. A maioria com bolinhas vermelhas dentro. Outros continuavam vazios." Dulcina logo percebeu. Era o planejamento do Plano Piloto de Brasília. As bolinhas vermelhas indicavam terrenos já ocupados. Mas havia *os outros*. Seria por isso que o

<sup>5</sup> Cf. Disponível em: <<http://www.fbt.edu.br/index.htm>> .Acesso em: 27 maio 2006.



senhor amabilíssimo os convidara para ir lá? Parecia impossível. No momento, não acreditou. Ficou nervosa com o inesperado. O senhor amabilíssimo mostrou-lhe uma área. "Se quer um terreno para localizar a FBT e uma casa de espetáculos, o local é este aqui. No Setor de Diversões Sul. A senhora pode escolher o terreno que quiser." Ela não sabia o que fazer. (VIOTTI, 2000, p.39)

*Era uma buraqueira vastíssima. Fechei os olhos. Guie o meu dedo meu Pai, Deus meu, por favor. Era a única coisa que eu conseguia pensar naquele momento. Encolhi as pálpebras. Espetei o indicado. Minha mão avançou. A unha arranhou o fundo de um casulo vazio. Tinha escolhido o meu terreno. Era ali que a Faculdade seria construída. Eu mal podia acreditar. Tínhamos conseguido! Bendita boa-educação do Odilon!* (VIOTTI, 2000, p.45).

Quando Dulcina se mudou para Brasília, em maio de 1972, já estava viúva. Odilon havia falecido de enfarto em Friburgo/ RJ, em 29 de julho de 1966, com 62 anos (VIOTTI, 2000, p.522-524), provocando grande impacto sobre a vida dela. Além do abalo afetivo, Dulcina, que não gostava de lidar com finanças, teve que assumir as rédeas dos recursos, que andavam escassos, para viver e ainda levar adiante seus sonhos, em especial a FBT e a Faculdade. Todos os seus bens (jóias, teatro Regina/Dulcina e economias haviam sido pouco a pouco doadas à FBT) e recursos passaram a ser de uma aposentadoria conjugada. E mesmo frente às inúmeras dificuldades financeiras, a atriz continuou sua luta pela realização de seus sonhos e mudou-se para a cidade que tanto a impactara e para a qual declarava seu amor:

*Eu amo Brasília. Amo-a. Quando volto pro Rio eu me sinto tão... tão (...) Tão – perdida. Tão fora de casa. Eu sinto falta destas larguezas. Desta amplitude. O Rio não era assim. Ficou sufocante. Aqui eu respiro! (...) Eu me sinto tão bem aqui! Eu me sinto livre! (...) A minha quadra é das mais bem arborizadas.* (VIOTTI, 2000, p.39).

Brasília, nessa fala de Dulcina, assume larguezas e amplitude de um imaginário de idéia de liberdade, deixando de ser vista só como um espaço que abriga sua moradia e seu trabalho, mas antes de tudo um lugar de referência, para que ela não se perca e consiga respirar. Ao contrário da imagem expressada em relação ao Rio de Janeiro, onde mesmo tendo realizado grande parte de sua trajetória profissional, se sente sufocada quando lá retorna e não se sente mais em casa. Brasília, assim apresentada, dialoga não só com o universo de afetividade de Dulcina, mas também com a historicidade de projetos daqueles/as que vieram para essa cidade-capital construí-la, antes de 1960, acreditando na narrativa fundadora do espaço planejado para abrigar sonhos que se transformariam em realidade, sendo uma cidade propícia para quem desejasse crescer junto com ela e transformar suas idealizações. Nessa vertente de afetividade e planos com Brasília, Dulcina criou sua rotina indo, com constância, do apartamento na SQS 111 para atividades da Faculdade e da FBT:

*Acordo lá pela uma hora. Vou para a Fundação e fico até tarde. A FBT é muito absorvente. Muito. Mas eu me vibro com tudo aquilo, porque é a realização de um ideal. Acho que é por isso que eu me sinto tão imensamente feliz. Por ter podido realizar esse ideal. Eu me dou conta de que é uma forma de merecimento. Eu quis e consegui. Sei que é uma coisa maravilhosa. Não acontece com todas as pessoas. E eu sou grata por isso.*





*Depois, eu continuo no teatro. Eu sou, sempre fui, serei até o último momento, uma mulher de teatro. O teatro é minha casa. O meu habitat. O meu oxigênio. Neste apartamento eu apenas como alguma coisa, leio, durmo, me preparo para sair. Porque a minha verdadeira casa é a Fundação. E lá eu continuo vivendo no teatro. O prazer que a Fundação me dá é através do teatro. Porque as aulas são teatro. **É estar fazendo, trabalhando, criando** em termos de teatro. Ensinar teatro é estar no teatro. Eu estou contribuindo, como tantas outras pessoas, para distribuir conhecimento, a noção da responsabilidade do teatro. O prazer do teatro. Estou dando a eles um ensinamento que vai possibilitar, eu estou certa, tenho certeza absoluta disso, que vai possibilitar a eles serem mais felizes como seres humanos. Você sabe o que é sentir que se está distribuindo alguma forma de felicidade para essa juventude de hoje? Eles são tão cheios de problemas, de angústias, de perguntas sem respostas. O mundo em que eles estão vivendo agora é tão exigente, tão implacável. Eu gostaria que eles sentissem que as artes, sobretudo o teatro, além de ser uma atividade profissional, deve e pode ser uma fonte de alegria, de realização pessoal, plena. Conseqüentemente, de felicidade. É isso o que eu estou tentando comunicar a essa juventude. **E esta cidade, mais do que qualquer outra, precisa de alguém que tenha essa preocupação. Aqui tudo está sendo feito. Ainda. E eles vão continuar fazendo depois de mim.** (VIOTTI, 2000, p.43, negritos meus)*

Eis nessas outras palavras, em especial as destacadas por mim, Brasília sendo espaço de realização, de crescimento e de lugar para deixar legado de quem acredita na força transformativa de se fazer teatro. Além disso, na fala de Dulcina, sua experiência parece referir-se à década de 1980, pois cita tanto o funcionamento da faculdade, já cheia de alunos/as, como do teatro da Fundação com apresentações de espetáculos. Vale mencionar que essa faculdade só veio a funcionar efetivamente em 1982/1983, apesar do seu teatro ter começado antes, em 21 de abril de 1980, transformando-se assim em um resultado de obstinação de quem acalentou um sonho por mais de vinte anos, desde a época em que seu parceiro, Odilon, ainda vivia. Nas vésperas da inauguração desse teatro, o jornal Correio Braziliense anunciava:

*"Gota D'Água", de Paulo Pontes e Chico Buarque de Holanda, a "obra mais importante da dramaturgia brasileira nos últimos anos" na afirmação de Bibi Ferreira e endossada por todos que participam da montagem, estréia amanhã inaugurando o Teatro Dulcina de Moraes, da Fundação Brasileira de Teatro. Um velho sonho de Dulcina que muita gente considerou impossível de se concretizar – "mas tudo se vence quando a causa é bela", diz a atriz – o teatro abre novas perspectivas para o campo não só em Brasília mas no país todo. Com capacidade para 500 pessoas e as obras ainda inacabadas, a inauguração já estava marcada há muitos anos, segundo Bibi, para o dia 21 de abril. E acrescenta que jamais houve dúvidas quanto à criação do Teatro Dulcina de Moraes (...) já era uma coisa resolvida há 25 anos... (LEAL, 1980, p.3).*



A partir desse período, sua saúde começou a dar sinais de que necessitava de cuidados, segundo Viotti. Mesmo assim, recusava-se a freqüentar os consultórios médicos e continuava sua rotina intensa dedicada à administração da Fundação, às aulas na Faculdade e às interpretações que fazia com os/as alunos/as no Teatro. Até então continuava a acreditar que, mesmo na efemeridade do fazer teatral, as/os personagens interpretados/as jamais morreriam, como analisei no início deste capítulo. Afirmou isso dando exemplos sobre personagens interpretadas por ela que se tornaram famosas devido à sua atuação:

*Mas todas vão sobreviver enquanto sobreviver a última pessoa que me viu representando-as no palco. Depois, a personagem pode acabar para mim. A verdade é que não acaba. Não acaba nunca. A Lainha acabou em mim. A Ana Christie acabou em mim. Acabaram-se a Cleópatra. A Helena de Tróia. A rainha Vitória e a Tia Mame. Acabaram em mim. Para mim. Mas elas continuam vivas. Nós não estamos aqui falando delas? Mesmo quando eu acabar, elas vão continuar. E o contrário vai acontecer. Elas viveram em mim. Mas o meu nome vai estar sempre revivendo nelas. É um processo contínuo. Não acaba, não acaba. (VIOTTI, 2000, p.208).*

Essas e outras personagens se enredaram na trajetória de Dulcina, por meio de peças como "Amor", de Oduvaldo Viana; "César e Cleópatra" e "Santa Joana", de Bernard Shaw; "Bodas de Sangue", de Garcia Lorca (foi a primeira a interpretar no Brasil o texto de Lorca, com tradução de Cecília Meireles, a pedido da própria atriz. Também foi sua última peça encenada em Brasília, com seus alunos da Faculdade); "Chuva", baseado em Somerset Maugham (nove anos em cartaz); "Tia Mame"; "Oito Mulheres"; "Vamos brincar de amor em Cabo Frio" e "O melhor dos pecados", de Sergio Viotti e outras peças de Jean Cocteau e Eugene O'Neill. São esses apenas alguns dos vários títulos que renderam sucesso à atriz. Alguns foram representados em vários Estados do Brasil, outros por alguns países da América Latina - em especial na Argentina - e até em outro continente, indo a Portugal. Também recebeu muitas críticas por suas idéias e atuação, em especial de Ziembinski, mas, mesmo assim, agradando a uns e desgostando a outros, ela não deixava de produzir. E produziu até seu corpo não mais agüentar.

Seu corpo primeiro indicava um pouco de fraqueza, mas depois converteu-se numa esclerose que, a cada ano, mais se acentuava, chegando até mesmo a não reconhecer seus amigos mais íntimos, como o próprio Viotti e sua família próxima, como sua sobrinha Vera. Assim nos conta Viotti:

O que a levou foi, basicamente, a esclerose. Depois, pequenas isquemias que se sucediam, até um derrame comprometedor, osteoporose, infecções urinárias, pneumonia, bactérias que a levaram para o isolamento durante um mês, recorda Vera.

Por causa dessas complicações, muitas vezes era necessário ser hospitalizada. Tinha uns desmaios de quando em quando, conseqüência das isquemias. Duravam muito tempo. Com o tratamento, foi possível contornar os problemas em casa. Assim sendo, ela só ia para o hospital no caso de complicações mais sérias, como descontrole de pressão, paralisção, infecção urinária (...).



TEATRO DULCINA

Dulcina se foi no dia 28 de agosto, no Hospital Regional da Asa Norte, à tarde. Fora internada no início do mês, com uma crise de diverticulite. A cirurgia a que foi submetida não solucionou o problema. Ela contraiu pneumonia, o que a levou. Foi enterrada no Campo da Boa Esperança. Ao enterro compareceram alguns poucos queridos artistas a quem ela queria imenso bem: Bibi Ferreira, Marília Pera, Nicete Bruno, Paulo Goulart e Reinaldo Gonzaga. (VIOTTI, 2000, p.605)

Em homenagem ao trabalho de Sérgio Viotti, fonte central nesta apresentação da atriz, e às suas belas palavras escritas, transcrevo trechos da sua homenagem à amiga, dias depois de sua morte, a convite da revista Manchete:

#### O ADEUS À DULCINA DE MORAES

Dulcina – atriz, diretora, empresária e professora – foi uma personalidade rica, luminosa, incessante. Grandes laços de admiração, respeito e ternura me ligavam, e continuam ligando, a ela. Conhecendo-a como conheci, posso afirmar que foi com os pais, os atores Conchita e Átila Moraes, que aprendeu a ser uma em três formas de amor: por si mesma, pelo marido, Odilon, que fez longa trajetória ao lado dela nos palcos, até viajar (como Dulcina dizia) há 30 anos, e pelo Teatro. Por tudo isso, pelas alegrias que nos deu e pelo que lutou pelo nosso Teatro e não esquecemos, a nossa gratidão sempre e sempre. (VIOTTI, 2000, p.606).

\*\*\*



TEATRO DULCINA

***Com Geraldo Martuchelli***



## Com Gê Martú

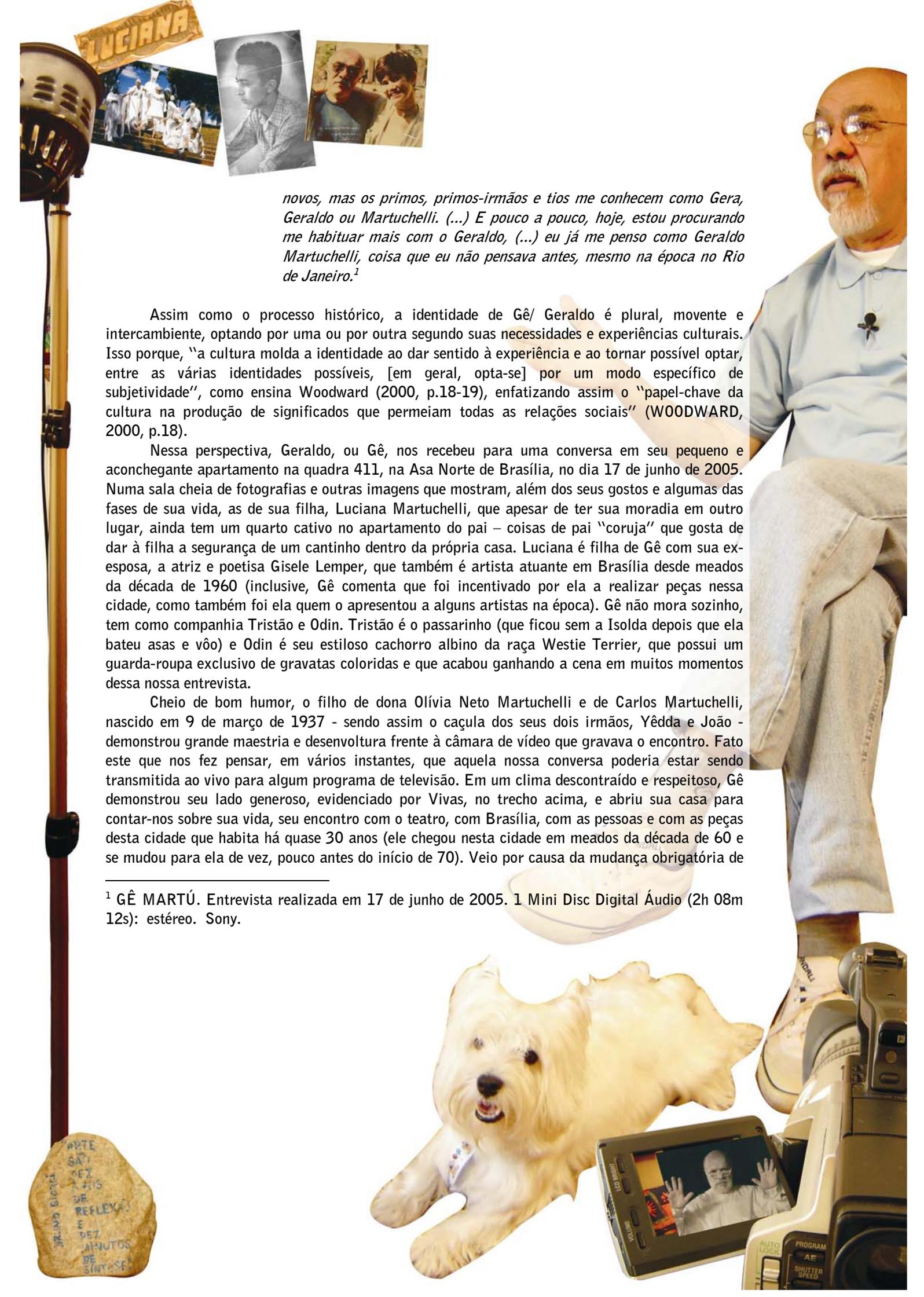
Na avaliação de Jesus Vivas, muitas pessoas importantes realizaram teatro em Brasília, entre 1970 e 1980, e cita entre essas:

*O Gê Martú é uma pessoa também muito importante aqui em Brasília. Se você falar no teatro de Brasília e não falar em Gê Martú, então você não conhece tudo. Porque era ator e também uma pessoa super-generosa. Eu via Gê como um homem que tinha vindo do Rio com uma experiência de teatro profissional, mas que mesmo assim trabalhava com qualquer grupo amador, ele estava sempre muito disposto a colaborar com outros grupos e eu vejo a importância dessas pessoas para o movimento. Principalmente o Gê com esse lado humano dele de querer estar sempre juntando as pessoas pra melhorar o movimento. Ele não estava somente interessado em si quando se interessava em desempenhar bem um papel, não era só pela vaidade que todo ator tem, mas porque ele queria ver o todo junto... Eu acompanhei muitas peças dele e por isso falo dele. (Jesus Vivas, em 10/jan/2005).*

Jesus Vivas, naquele momento, referia-se ao nascido na cidade de Paty do Alferes, no sul do Estado do Rio de Janeiro, Geraldo Martuchelli, mais reconhecido publicamente como "Gê Martú". Um apelido tão significativo que o próprio ator, diretor e funcionário público aposentado – pelo, na época, Ministério da Educação e Cultura (MEC) -, afirma achar estranho ser chamado pelo nome de batismo:

*Eu tive uma experiência muito interessante agora. No ano passado, quando eu fiquei internado, lá no hospital eu era "Seu Geraldo" (risos). Então era difícil, porque me chamavam de "Seu Geraldo" e eu não olhava, afinal se eu passei a vida inteira sendo Gê Martú. Aliás, no Rio de Janeiro eu já era Martú. Eu cortei meu nome e ficou Martú, com acento no "u" para não ser Martur (risos), botei o acento no "u", mesmo sabendo que não existe e ficou Martú. (...) Aí dizem: "Seu Geraldo!" e eu pergunto: "quem é seu Geraldo?"*

*Porque, no fundo no fundo, na minha cabeça, não é uma pessoa só, são duas pessoas e isso é muito forte! Porque eu passei uma vida inteira no Ministério e também era Martuchelli. (...) Na minha casa "Gera" era o apelido, Geraldo, Geraldinho. Martú ninguém me chama, só os mais*



*novos, mas os primos, primos-irmãos e tios me conhecem como Gera, Geraldo ou Martuchelli. (...) E pouco a pouco, hoje, estou procurando me habituar mais com o Geraldo, (...) eu já me penso como Geraldo Martuchelli, coisa que eu não pensava antes, mesmo na época no Rio de Janeiro.<sup>1</sup>*

Assim como o processo histórico, a identidade de Gê/ Geraldo é plural, movente e intercambiante, optando por uma ou por outra segundo suas necessidades e experiências culturais. Isso porque, "a cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, [em geral, opta-se] por um modo específico de subjetividade", como ensina Woodward (2000, p.18-19), enfatizando assim o "papel-chave da cultura na produção de significados que permeiam todas as relações sociais" (WOODWARD, 2000, p.18).

Nessa perspectiva, Geraldo, ou Gê, nos recebeu para uma conversa em seu pequeno e aconchegante apartamento na quadra 411, na Asa Norte de Brasília, no dia 17 de junho de 2005. Numa sala cheia de fotografias e outras imagens que mostram, além dos seus gostos e algumas das fases de sua vida, as de sua filha, Luciana Martuchelli, que apesar de ter sua moradia em outro lugar, ainda tem um quarto cativo no apartamento do pai – coisas de pai "coruja" que gosta de dar à filha a segurança de um cantinho dentro da própria casa. Luciana é filha de Gê com sua ex-esposa, a atriz e poetisa Gisele Lemper, que também é artista atuante em Brasília desde meados da década de 1960 (inclusive, Gê comenta que foi incentivado por ela a realizar peças nessa cidade, como também foi ela quem o apresentou a alguns artistas na época). Gê não mora sozinho, tem como companhia Tristão e Odin. Tristão é o passarinho (que ficou sem a Isolda depois que ela bateu asas e vôo) e Odin é seu estiloso cachorro albino da raça Westie Terrier, que possui um guarda-roupa exclusivo de gravatas coloridas e que acabou ganhando a cena em muitos momentos dessa nossa entrevista.

Cheio de bom humor, o filho de dona Olívia Neto Martuchelli e de Carlos Martuchelli, nascido em 9 de março de 1937 - sendo assim o caçula dos seus dois irmãos, Yêdda e João - demonstrou grande maestria e desenvoltura frente à câmara de vídeo que gravava o encontro. Fato este que nos fez pensar, em vários instantes, que aquela nossa conversa poderia estar sendo transmitida ao vivo para algum programa de televisão. Em um clima descontraído e respeitoso, Gê demonstrou seu lado generoso, evidenciado por Vivas, no trecho acima, e abriu sua casa para contar-nos sobre sua vida, seu encontro com o teatro, com Brasília, com as pessoas e com as peças desta cidade que habita há quase 30 anos (ele chegou nesta cidade em meados da década de 60 e se mudou para ela de vez, pouco antes do início de 70). Veio por causa da mudança obrigatória de

<sup>1</sup> GÊ MARTÚ. Entrevista realizada em 17 de junho de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (2h 08m 12s): estéreo. Sony.

BRUNO BICCHI  
PARTE  
SABER  
E MAIS  
DE REFLEXÃO  
E DEZ  
MINUTOS  
DE SÍNTESE



servidores públicos federais para a nova Capital da República e explicou que sua relação com Brasília foi sendo alterada com o tempo, passando pelos momentos "maravilha", "tragédia" e "tranquilidade da aceitação". Numa leitura feita por ele mesmo, seu grau de envolvimento com essa cidade foi mediado e transformado via teatro:

*Só em 65, depois de cinco anos da Capital inaugurada, que eu vim aqui. Estreei uma das salas do Teatro Nacional, que foi a Martins Pena, com o show chamado "Primeiro Tempo 5 X 0", direção do Orlando Miranda e com Leni Andrade e Peri Ribeiro - e eu fazia a "contra-regragem", porque eu também sou contra-regra e por sinal muito bom! (risos). (...) Em 65, no início, essa cidade era uma maravilha! Festival de Cinema, a gente hospedado no Hotel Nacional, piscina e sendo paparicado, flash daqui, flash de lá. Nessa época, fiz também teatro infantil. Fazia um especial com um grupo no "O Príncipe Valente Herói da Floresta", e fazia um papel especial, o papel de um coelho, e esse coelho tinha que fazer isso ó (risos/ com o rosto parado, fazia movimentos só com o nariz).*

*Quando chegou 69, continuou uma maravilha! A cidade era linda, tudo começando e tal, tal. Aí que bom! Ar puro, sem arranha céus. Uma maravilha!*

*Mas quando eu vim de vez, a "maravilha" tornou-se uma "tragédia"! Eu digo: "morar aqui?" À minha volta não tinha nada, praticamente. Eu fiquei hospedado ali, durante um ano, num hotel da Asa Sul - não sei se no Itamaraty, ou se no Presidente, era um hotel desse estilo, um hotel pequeno. Então eu olhava de lá e não tinha nada! Não existia o Conic, não existia o Conjunto Nacional, tinha só a Rodoviária e aquele descampado, mais nada! Nem aquelas casas perto do lago... E eu via o lago e sentia cheiro de maresia, olhar pro lado de Sobradinho era também sentir a maresia. Tudo, para mim, envolta de Brasília era o mar. Porque eu sentia aquela grande vontade de ir pro Rio.*

*Porque tínhamos uma idéia na cabeça: o Rio é o Mundo, Rio é o Brasil e acabou! (...) Porque a gente era muito bairrista, eu morava em Copacabana e acabava sendo bairrista. E como em Brasília não tinha tudo que havia lá. Era difícil, mas eu prometi a mim mesmo, de não ficar pensando mais no Rio de Janeiro. Enquanto meus colegas de trabalho, meus amigos que vieram comigo, iam praticamente uma vez*





*por mês no Rio, eu não fui durante 5 anos, deixei de ir ao Rio de Janeiro. Porque ou eu ficava aqui ou eu voltava de vez, não podia era ficar dividido. Eles ficavam divididos e criavam problemas, ficavam doentes. E eu disse: "Não posso ficar dividido... então eu tenho que procurar fazer teatro... tenho que procurar algo que me dá prazer!" Foi quando eu procurei o pessoal do teatro e conheci o J. B. Galvão, o Heleno e o Beto Lima que já tinham um grupo.*

*E eu comecei a gostar de Brasília a partir do teatro. Quando eu comecei a atuar eu comecei a ver Brasília com outros olhos. Eu vi que a gente espremendo tiraria o leite dessa pedra. Nós estávamos começando.*

Vindo do redor de Brasília, os ventos da cidade de Sobradinho se transformavam em cheiro de maresia para trazer a imagem do mar do Rio de Janeiro, desenhando-se assim a imagem da cidade afetiva, familiar e destituída do *status* de capital do Brasil, em contraponto àquela que se mostrava como novo lugar de decisões políticas do país, que revestida de suas necessidades impositivas obrigava seus servidores públicos transferirem-se para ela.

Mais que uma questão topográfica, os mecanismos da memória relatada acima, acionam imagens e direcionam percepções em relação à essas duas cidades em conjunto às experiências profissionais de Gê. Isso porque, para mim, dois pontos se evidenciam: 1) aquilo que Medeiros explica como sendo "o jogo metonímico (...) [em que] o Pão de açúcar e Copacabana representam não apenas o Rio, mas o Brasil como um todo" (1995, p.116) e até mesmo o mundo, segundo as falas de Gê. Mostrando assim um imaginário social do Rio como metonímia do Brasil, numa representação de cidade moderna e cosmopolita, bastante divulgada inclusive por filmes *hollywoodianos*<sup>2</sup>, entre os anos de 1940 e 1950, cuja predominância de narrativa "provoca toda sorte de reações e dá concretude a um *corpus* de imagens" (MEDEIROS, 1995, p.118) que podem ser entendidos pelos caminhos de estereótipos e de distorções, quanto pelas importantes questões sociais dessa cidade, nessa época do qual Gê faz parte. 2) Brasília, para Gê, só passa a ser percebida como um espaço com outras dimensões, além daquelas propostas pelo trabalho no Ministério, depois que o universo teatral, nela constituído, foi desvelado aos olhos dele. Mostrando o quanto projetos pessoais transformam suas relações com espaço e tempo, ou, no caso do Gê, o quanto os fazeres teatrais transformaram os contornos do mapa dessa cidade de Brasília.

Assim, pelo visto, caberia ao teatro esse papel de elemento transformador das percepções de Gê sobre Brasília, que desistiu do curso de técnico em Contabilidade (hoje, seria o equivalente a um curso técnico no ensino médio) para estudar teatro, espaço no qual se considera um

<sup>2</sup> Cf. *Flying down to Rio* (1933); *That Night in Rio* (1941); *Road to Rio* (1947); e *Latin Lovers* (1953), segundo MEDEIROS (1995, p.108).





“autodidata em Artes Cênicas”, porque se envolveu com elementos do mundo cênico desde criança, como ele mesmo conta:

*Com 5 anos eu já tinha esse encontro com o mundo do teatro. Porque o meu tio, no interior do estado do Rio, ele tinha um grupo que era de Folia de Reis, então as pessoas colocavam máscaras e se fantasiavam. Tinha dias que, às vezes, ele colocava uma máscara e saía. E eu fui vendo esse trabalho, eu fui vendo como participar, como ser um artista. Por sua vez, a minha mãe tinha o dom do artesanato - mas não era uma artista plástica, era uma artesã caseira; A minha outra tia já era de bordar, fazia aqueles bordados bonitos pra vestido de noiva, pra enxoval, enfim, pra aquelas coisas todas e vendia também e a outra já fazia comida. Então era um centro de arte (quer queira, quer não) dentro da minha casa. E com isso eu fui aprendendo com eles, como apreciar essas coisas, como ver, como analisar.*

*Aí quando eu tinha 7 anos de idade, pintou na minha cidade um circo e fomos pro ele. (...) Esse circo me deu o primeiro ponta-pé. Eu com meus primos armávamos uma tenda, lençol, fazíamos uma cadeira, uma arquibancada... E cada qual ia fazendo envergadura, outros iam andando no arame, outros no trapézio que era uma goiabeira que tinha lá, a gente fazia o trapézio e outros faziam o palhaço. E eu, como era o mais frágil, porque aos oito anos eu peguei uma bronquite que eu tô aqui com ela até hoje - bronquite crônica mesmo, então o que eu fazia? (...) Eu cantava. Cantava músicas italianas, cantava um pouco de músicas espanholas, cantava músicas nossas tradicionais. Porque eu também fui criado junto a Francisco Alves, aquele cantor, daquela época, que a maioria de hoje não conhece mais e nem sabe quem é...*

Estimulado pelo universo do canto, o jovem que desde cedo adquiriu a bronquite crônica que ainda carrega, encontrou o teatro. Com efeito, uma ironia da saúde, se pensarmos que tanto no canto quanto na fala de um texto em cena, o pulmão é uma das partes mais esforçadas em qualquer artista – aliás, no áudio da entrevista, é evidente o som da sua respiração enquanto fala. Sabendo dessa condição do próprio corpo, Gê Martú procurou desenvolver a respiração pelo diafragma para não deixar de exercer suas atividades cênicas. A partir da explicação sobre sua superação de obstáculos para continuar o envolvimento com a vida artística, continuou a narração de sua trajetória rumo ao seu encontro com o teatro:





*A minha vida era ser cantor. E com isso eu cantava no palco do cinema e cantava nos parques, tudo pra eu poder assistir o circo de graça. Era o show que eu tinha, eu subia lá pra cantar, era assim que eu pagava o ingresso. (...) Foi aí que então comecei a fazer teatro.*

*Estava com 10 anos quando participei (por 5 anos) de uma peça chamado "O Mártir do Calvário". E ali eu tinha a oportunidade de fazer muitos papéis. Eu fazia o bom, eu fazia o mau, eu fazia o povo, enfim, foi muito bom aquilo. E foi o primeiro contato, viajava pelas paróquias perto e sem ganhar dinheiro. Porque no teatro realmente só os grandes nomes ganham dinheiro, ou os que têm alguma companhia, quem não tem, como eu, não ganha nada. A gente ganha o mínimo, aliás, nem o mínimo, ganha é um agrado. Algo para se tomar um cafezinho, tomar um choppinho e aquelas coisas todas.*

*Aí fui trabalhando com grupos no Rio, trabalhei com nomes de peso no Rio de Janeiro, um deles é Paulo Afonso Grisolli, isso já foi em 60 e já estava com meus 23 anos, mais ou menos. Trabalhei com Orlando Miranda, que tinha (ou ainda tem um teatro) o Teatro Princesa Isabel. Com ele comecei na rádio MEC, onde eu fazia novela de rádio e foi quando conheci o professor de teatro, que hoje tá na ativa, Orlando Macedo. Foi através dele que eu me tornei um profissional, isso com uma peça chamada "O Conselheiro", baseada no Euclides da Cunha e com a direção dele. (...) Depois, fiz durante um ano Teatro Nô, com Luiz Fernando Sá Leal, e foi algo muito interessante e importante para meu processo de disciplina.*

*E já fiz figuração nos filmes da Atlântida. E ator de teatro no Rio de Janeiro, naquela época, dos anos 60, que fazia figuração era um absurdo. Não precisava ser nem figuração, bastava trabalhar em filme, se não fosse no papel de galã, era um absurdo... E ainda mais em quê?! Em chanchada!!! Quer dizer, era um absurdo mesmo!!! Mas eu fazia. Fazia porque eu gostava.*

Essa colocação de Gê estimula questões: o que é um nome de peso? O que é um grande nome? Quais categorias de *status*, estão por detrás dessas frases? Não seria as mesmas que levavam, nessa época, à estipular que chanchada é um tipo de filme inferior àquele em que o lugar de galã é o de destaque respeitado? Ao registrar essas perguntas, não busco respostas singulares, mas desejo simplesmente evidenciar pontos que, por vezes, em nosso cotidiano, usamos sem nos





exercitarmos à ressignificação desses (e de muitos outros) termos. Porque, segundo Benjamin "o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para história". (1994, p.223). Assim, Benjamin nos convida a observar atores e atrizes anônimos sociais, em que suas práticas vivenciadas remetem aos comuns fazeres do cotidiano, sem adquirirem, dessa forma, algum destaque de visibilidade, mas que nem por isso, suas experiências detenham menos riquezas que precisam ser notadas pela história.

No entanto, independente dessas questões, esse relato de Gê expõe parte do porquê de sua desenvoltura frente à câmara de filmagem, durante nosso encontro. Porque nesse mesmo tempo em que ele se experienciava no teatro, envolveu-se também com a linguagem videográfica. Tendo no currículo vários registros de atuação em curtas e longas-metragens, propagandas, novelas e programação de TV – estando, entre outros, nesses dias, gravando algumas cenas do filme "Brasília 18%", do cineasta Nelson Pereira dos Santos. Gê também aproveita para comentar que nem sempre exerceu suas atividades artísticas recebendo alguma remuneração financeira. E para apontar a conjugação de sua experiência em vídeo com outras atividades, não necessariamente acompanhadas de retorno financeiro, selecionei o trecho a seguir:

*No Rio de Janeiro eu fiz 75 programas do Mobral, que era feito pela TV Tupi e pela Rede Globo, foi o meu primeiro contato com a televisão, com o meio mesmo. Também fiz alguns vídeos para a TV italiana, TV alemã, TV francesa. Isso era assim: eles me davam o texto e nele havia como se pronunciava a palavra, sem necessariamente ser com sotaque. Gravando assim, quando o filme chegasse lá e alguém fosse me dublar (...) já usava os movimentos dos meus lábios para ficar igual. Por exemplo, eu ficava falando: "eu gosto, eu amo você!", e lá no país é "Je t'aime vous!", então eu já falava logo: "Je tame vu!" só na pronúncia, entendeu?!*

*Eu ia levando a vida assim... não tive desse privilégio de ganhar dinheiro com o teatro, com a minha arte. Muito pelo contrário. Eu tô sempre é gastando, sempre colocando dinheiro nela, tanto pra produzir, como pra dirigir, ou pra atuar. Porque às vezes você atua, mas dinheiro não vem nada. Por exemplo, me chamam pra fazer um trabalho e dizem "Ah! Mas a gente não tem dinheiro pra pagar". Eu digo: "Tudo bem! Tudo por amor à Arte!"*

*Isso é comum em nós, artistas. Artistas que eu digo não são os de Artes Plásticas, nem os da Música, porque eles são muito mais honestos com a profissão deles. Porque eles não fazem nada de graça, podem até*





*fazer uma vez ou outra, mas não é no dia-a-dia deles. Mas, nós, atores de teatro, fazemos nosso trabalho de graça no dia-a-dia.*

Nessa parte, Gê indica sua crença em relação a falta de combinados claros entre os/as artistas da área teatral. Ele acredita que, de uma maneira geral, as outras áreas artísticas são mais organizadas que as pessoas envolvidas com cênicas, entretanto, não explica exatamente o motivo pelo qual defende isso. Mas é interessante considerar que, essas questões em relação ao fato de que grupos teatrais não serem tão unidos quanto outras áreas artísticas e de que pessoas de teatro não conseguem, em geral, se manterem por meio do próprio trabalho, também são abordadas, ainda que de maneira diferente, no próprio meio das artes cênicas, como explica o ator Humberto Pedrancini:

*O nosso povo de teatro não se junta pra fazer reivindicações precisas. Porque a maioria dessas pessoas é até profissional de direito, mas não o é de fato. Elas não se organizam. Até militam nos seus sindicatos de funcionários públicos, de professores e de etc., mas acabam sendo artistas diferentes. Isso porque elas acabam que só podem ser artistas depois que batem o ponto no ministério e não existe nada mais estranho que artista funcionário público. É meio esquisito. Porque artista é libertário e funcionário público é por excelência conservador. Tanto é que nosso teatro reflete isso. Nós temos feito um teatro mantenedor do status quo, sem ousadia, sem linguagem. Conservador. Profundamente conservador. (Humberto Pedrancini, em 16/jun/2005).*

Essa fala de Pedrancini homogeneiza e generaliza todo/a e qualquer servidor/a e/ou funcionário/a público sendo por excelência conservador, fazendo-nos pensar: será que por trabalhar na área pública alguma pessoa deixa de ser ousada e criativa? Será que sendo artista uma pessoa não é jamais conservadora? Uma mesma pessoa é sempre libertária ou ao seu contrário, será que independente de sua área de atuação não se pode ter posturas ambíguas comumente? Enfim, levar essa discussão adiante exigiria um momento para questionar as categorias "artistas", "trabalho em grupo", "organização no meio teatral", "funcionários públicos", "libertário" e "conservador", todas apontadas nos trechos acima, dentre várias não apontadas como "contexto econômico do país", "necessidade de sobrevivência com algum grau de segurança", "política pública destinada à área" e outras mais. Afinal, os possíveis sentidos das representações perpassados nessas palavras indicam que o contexto merece atenção cuidadosa para não se limitar a análises de senso-comum.

Todavia, não desejo adensar essa discussão, a coloquei em evidência para que o/a leitor/a possa também se questionar e descristalizar determinadas perspectivas que por vezes são repetidas e propagadas, sem contudo, serem discutidas e arejadas em seus sentidos de significados. Gê

ARTE  
SÃO  
SEUS  
DE REFLEXÃO  
E  
DEZ  
MINUTOS  
DE SINTASE



Martú e Pedrancini mostram modos diferentes de pensar e de se relacionar com fazeres teatrais. Isso não torna um melhor que outro, ao contrário, mostram juntos que independente dessas divergências conseguiram (e ainda conseguem) ao longo desses anos, em Brasília, realizar suas experiências cênicas e suas interferências sociais.

Essas tensões em forma de modos plurais de encarar o cotidiano teatral, apontadas por esses dois atores-diretores, Gê e Pedrancini, nas falas acima, enriquecem essa temática em torno de hábitos, regras e éticas que permeiam os grupos artísticos, sejam esses de músicos, pintores e/ou de grupos cênicos em geral. Pela divergência, noto que alargamos horizontes e possibilitamos canais de diálogos constantes para se pensar nos possíveis desdobramentos desse ser mais "honesto" consigo mesmo, como sugere Gê, ou desse saber fazer "reivindicações precisas" para que o grupo teatral se articule com mais agilidade, como afirma Pedrancini.

Aliás, ressalto que essas duas falas têm raízes nas trajetórias de vida de seus autores. Gê relacionou-se com o meio teatral, sendo servidor público até aposentar-se. Pedrancini desenvolveu seu fazer cênico sem nunca ter sido funcionário do quadro público. O processo de experiência de vida de cada um deles faz com que acreditem num melhor modo de se relacionarem com a área teatral e ao evidenciar isso não trato de atribuir algum juízo de valor sobre um ou o outro, devido aos caminhos que escolheram, ou de tentar diminuir a tensão que existe entre esses dois modos, mas de registrar e questionar duas situações presentes nos fazeres de artistas teatrais em Brasília. Notar suas existências, discutir elementos que as produzem e as mantêm é abrir possibilidades de uma interpretação de como elas proporcionam (ou não) algum impacto no fazer da área.

Assim, assumindo a experiência que lhe compete e com seu modo particular de pensar, Gê não gosta de se classificar como pertencente a algum lugar específico, explica que:

*por exemplo, eu também não sou brasileiro, eu sou do mundo, eu sou universal! Porque nós somos é humano! (...) A gente é do mundo, a gente não é só do local. (...) Eu vim do Rio pra Brasília. E aí, eu sou brasiliense? Eu sou brasiliense! Sou, enfim, do Brasil todo.*

Mesmo se sentindo pertencente a vários lugares do mundo, foi só em Brasília que ele recebeu prêmios por seu trabalho. No jornal "Quadra a quadra", que era distribuído gratuitamente em todas as bancas do DF, em 1992, há o registro de seu prêmio na atuação de "Bella Ciao". Diz o artigo:

"A peça 'Bella Ciao', que tem Gê Martú e Lucinaide Pinheiro nos papéis principais e mais 12 atores, volta a cartaz no dia 3 de abril. (...) 'Bella Ciao' foi uma das peças mais destacadas da temporada de teatro de 1991, em Brasília. No período em que ficou em cartaz, ela foi vista

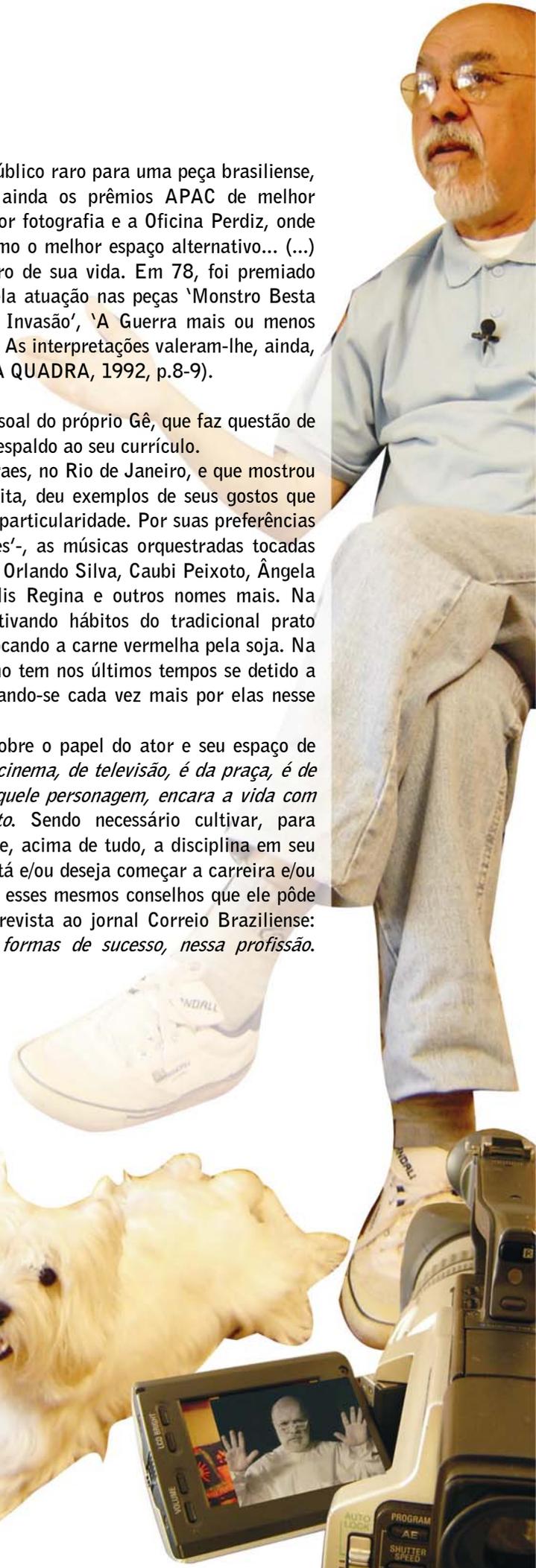


por cerca de 5 mil pessoas, um público raro para uma peça brasileira, e, além de Gê Martú, ganhou ainda os prêmios APAC de melhor espetáculo, melhor direção, melhor fotografia e a Oficina Perdiz, onde foi apresentada, foi premiada como o melhor espaço alternativo... (...) O Prêmio APAC não é o primeiro de sua vida. Em 78, foi premiado como 'Personalidade do Ano', pela atuação nas peças 'Monstro Besta Fera como saiu nos jornais', 'A Invasão', 'A Guerra mais ou menos santa' e 'Eles não usam black tie'. As interpretações valeram-lhe, ainda, o prêmio da crítica". (QUADRA A QUADRA, 1992, p.8-9).

Tive acesso a essa reportagem por meio do acervo pessoal do próprio Gê, que faz questão de guardar tudo o que é publicado a seu respeito, dando assim respaldo ao seu currículo.

Esse homem, que foi aluno ouvinte de Dulcina de Moraes, no Rio de Janeiro, e que mostrou veementemente, durante nossa conversa, seu lado cosmopolita, deu exemplos de seus gostos que nos ajudam a perceber melhores detalhes do universo de sua particularidade. Por suas preferências musicais perpassam Dinah Washington - a 'rainha do Blues'-, as músicas orquestradas tocadas atualmente na rádio Super-Brasília FM, Francisco Alves, de Orlando Silva, Caubi Peixoto, Ângela Maria, Emilinha e Marlene, Nora Nei, Leila Pinheiro, Elis Regina e outros nomes mais. Na gastronomia, Gê enfatiza que é uma pessoa simples, cultivando hábitos do tradicional prato brasileiro, constituído por feijão com arroz e salada, mas trocando a carne vermelha pela soja. Na literatura, aprecia livros de aventura e de ficção, assim como tem nos últimos tempos se detido a compreender melhor as obras de Guimarães Rosa, apaixonando-se cada vez mais por elas nesse exercício.

Nessa direção plural também caminha sua opinião sobre o papel do ator e seu espaço de atuação, porque para ele *ator não é só de teatro. Ele é de cinema, de televisão, é da praça, é de qualquer lugar. É arte! O ator é aquele artista. Ele tem aquele personagem, encara a vida com aquele personagem que você quer ser naquele momento.* Sendo necessário cultivar, para desenvolver esse papel, a garra, a paciência, a persistência e, acima de tudo, a disciplina em seu cotidiano. Gê enfatiza essas dicas, em especial para quem está e/ou deseja começar a carreira e/ou deseja permanecer nesse mundo teatral. Afinal, foi seguindo esses mesmos conselhos que ele pôde afirmar com segurança ao ator Sérgio Britto, em uma entrevista ao jornal Correio Braziliense: *tenho orgulho de ser artista. Mesmo porque há muitas formas de sucesso, nessa profissão.* (CALDAS, 2003, p.6).



***Com Hugo Rodas***

## Com Hugo Rodas

CANTO A MIM MESMO  
(fragmentos)

1

Com música forte eu venho, com minhas cornetas e meus tambores: não toco hinos só para os vencedores consagrados, toco hinos também para as pessoas batidas e assassinadas. Vocês já ouviram dizer que ganhar o dia é bom? Pois eu digo que é bom também perder: batalhas são perdidas com o mesmo espírito com que são ganhas. Eu rufo e bato o tambor pelos mortos e sopro nas minhas embocaduras o que de mais alto e mais jubiloso posso por eles. Vivas àqueles que levaram a pior! E àqueles cujos navios de guerra afundaram no mar! E a todos os generais das estratégias perdidas, que foram todos heróis! E ao sem número dos heróis maiores que se conhecem!

2

Quem é que vai por aí aflito, místico, nu? Como é que eu tiro energia da carne de boi que como? O que é um homem, enfim? O que é que eu sou? O que é que vocês são? Tudo o que eu digo que é meu, vocês podem dizer que é de vocês: de outro modo, escutar-me seria perder tempo. Não ando pelo mundo a lastimar o que o mundo lastima em demasia: que os meses sejam de vácuo e o chão seja de lama e podridão. A gemer e acovardar-se, cheio de pós para inválidos, o conformismo pode ficar bem para os de quarta categoria; eu ponho o meu chapéu como bem quero, dentro ou fora de portas. Por que iria eu rezar? Por que haveria eu de me curvar e fazer rapapés? Tendo até os estratos perquirido, analisado até um fio de cabelo, consultado doutores e feito os cálculos apropriados, eu não encontro gordura mais doce do que a inserida em meus próprios ossos. Em toda pessoa eu vejo a mim mesmo, nem mais nem menos um grão de mostarda, e o bem ou mal que falo de mim mesmo falo dela também. Sei que sou sólido e são, para mim num permanente fluir convergem os objetos do universo; todos estão escritos para mim e eu tenho de saber o que significa o que está escrito. Sei que sou imortal, sei que esta minha órbita não pode ser traçada pelo compasso de um carpinteiro qualquer. Sei que não passarei assim que nem verruga de criança que à noite se remove com um alfinete flambado. Eu sei que sou majestoso, não vou tirar a paz do meu espírito para mostrar quanto valho ou para ser compreendido: tenho visto que as leis elementares jamais pedem desculpas. (Eu reconheço que afinal de contas, não levo meu orgulho além do nível a que levo a minha casa.)



Existo como sou, isso é o que basta: se ninguém mais no mundo toma conhecimento, eu me sento contente; e se cada um e todos tomam conhecimento, eu contente me sento. Existe um mundo que toma conhecimento, e este é o maior para mim: o mundo de mim mesmo. Se a mim mesmo eu chegar hoje, daqui a dez mil ou dez milhões de anos, posso alcançá-lo agora bem-disposto ou posso bem-disposto espetar mais.

O lugar de meus pés está lavrado e ajustado em granito: rio-me do que dizem ser dissolução – conheço bem a amplitude do tempo.

3

Eu sou o poeta do Corpo e sou o poeta da alma, as delícias do céu estão em mim e os horrores do inferno estão em mim – o primeiro eu enxerto e amplio ao meu redor, o segundo eu traduzo em nova língua.

Eu sou o poeta da mulher tanto quanto o do homem e digo que tanta grandeza existe no ser mulher quanta no ser homem, e digo que não há nada maior do que uma mãe de homens.

Canto o cântico da expansão e orgulho: já temos tido o bastante em esquivações e súplicas, eu mostro que tamanho nada mais é do que desenvolvimento.

Você já passou os outros, já chegou a Presidente? É pouco: até aí hão de chegar e irão ainda mais longe.

Eu sou aquele que vai com a noite tenra e crescente, e invoco a terra e o mar que a noite leva pela metade. Aperte mais, noite de peito nu! Aperte mais, noite nutriz magnética! Noite dos ventos do sul, noite das poucas estrelas grandes! Noite silenciosa que me acena – alucinada noite nua de verão!

Sorria, ó terra cheia de volúpia, de hálito frio! Terra das árvores líquidas e dormentes! Terra em que o sol se põe longe, terra dos montes cobertos de névoa! Terra do vítreo gotejar da lua cheia apenas tinta de azul! Terra do brilho e sombrio encontro nas enchentes do rio! Terra do cinza límpido das nuvens, por meu gosto mais claras e brilhantes! Terra que faz a curva bem distante, rica terra de macieiras em flor! Sorria: o seu amante vem chegando!

Pródiga, amor você tem dado a mim: o que eu dou a você, por tanto, é amor – indizível e apaixonado amor!



Walt Whitman (1819 – 1892)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Extraído de "Folhas das Folhas de Relva". Trad. Geir Campos. Brasiliense, 1983. Disponível em: <<http://www.redutoliterario.hpg.ig.com.br/poesia/walt.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2004.



Brasília tinha 15 anos e ele 36 quando se encontraram pela primeira vez. A diferença mais que dobrada de idade entre eles não impediu que desenvolvessem juntos uma história de cumplicidade amorosa que completou neste ano, de 2006, 31 anos<sup>2</sup>. E 31 anos de relacionamento equivalem a bodas de Nácar (GUIA, 2006), um material que reveste o interior de certos moluscos, madrepérola, o constituinte essencial da pérola – onde a interação da luz com as camadas microscópicas do seu material interno (aragonite e conchiolina), origina o brilho a que chamamos de nacarado, conforme ensina o dicionário eletrônico (GLOSSÁRIO, 2006). Um elemento simbólico fora do comum e simultaneamente belo, elegante e criativo. Algo à altura de representar alguns dos matizes de cor, de brilho e de luz que envolvem essa história nacarada da cidade com o ator e diretor Hugo Rodas, como é conhecido, mas cujo nome completo o próprio Hugo explica:

*Eu me chamo Hugo Renato Rodas. Você quer o nome completo, não?! Então, eu me chamo Hugo Renato Rodas Giusto Mendez Rossi<sup>3</sup>. (Risos) É... meu pai Rodas Mendez e minha mãe Giusto Rossi. Ofélia e Rosauro. Ofélia Giusto Rossi e Rosauro Rodas Mendez. Nasci em Departamento de Colônia, no Uruguai, na cidade Juan L. Lacaze (Porto Sauce). São dois nomes, Juan Lacaze ou Porto Sauce. E... bom... é uma cidade operária. Fundada por estrangeiros, praticamente só italianos e espanhóis. Que formaram uma fábrica que se chamava Campomar & Soulas e que deu origem ao nascimento de toda aquela coletividade. (...) Ela fica muito perto de uma cidade que se chama Colônia, quase em frente a Buenos Aires. Assim minha infância foi entre os dois países sempre, Argentina e Uruguai. Quase como uma mesma coisa.*

*Ah! Eu nasci amanhã (risos), ou seja, no dia 27 de maio, às onze e meia da noite. Onze e vinte da noite. De 1939. Sessenta e seis anos... amanhã completo sessenta e seis anos de idade. Incrível, né?! Eu me lembro quando eu era pequeno e eu contava na casa em que nasci, os anos que faltavam para eu chegar ao ano dois mil em que eu viria a ter sessenta anos de idade. Era apaixonado por essa idéia de que em dois mil eu viria a ter sessenta. Eu me lembro sempre disso...<sup>4</sup>*



<sup>2</sup> O 'Cena Contemporânea', Festival Internacional de Teatro de Brasília, dedicou sua edição de 2006 ao Hugo Rodas pelos seus 30 anos de teatro em Brasília, embora nesse ano Rodas completasse seu 31º aniversário. No entanto, a homenagem valeu pela atitude simbólica de comemoração por tal trajetória e não pela data em si.

<sup>3</sup> Nas documentações pessoais de Hugo seus dois últimos sobrenomes, 'Mendez' e 'Rossi', não aparecem. Segundo ele, mantê-los resultaria num nome muito grande para ser apresentado, por isso retirou-os de seus documentos, no entanto, assegurou que seu nome real e completo de nascimento é 'Hugo Renato Rodas Giusto Mendez Rossi'.

<sup>4</sup> HUGO RODAS. Entrevista realizada em 26 de maio de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (1h 34m 25s): estéreo. Sony.



Contou isso durante a entrevista que gravamos no dia 26 de maio de 2005 - um dia antes do aniversário de 66 anos de idade -, em seu amplo apartamento, na Colina<sup>5</sup>, na UnB. Contou também que chegou para passar 15 dias, na então cidade de 15 anos, e foi fisgado:

*Aí, desço nesta cidade por 15 dias e não saio nunca mais. (...) Eu vim a Brasília, porque, na verdade, eu tava trabalhando em Salvador e o Clayde Morgan, que era o diretor da Universidade de Dança, nesse momento, havia sido convidado pra fazer um curso em Brasília, na Lúcia Toller. Mas ele não poderia vir e então me disse: vai lá você! Você é ótimo! Vai lá! (...) você vai nesse trabalho que é em uma cidade nova. Vai ser ótimo (...). E aí eu vim por 15 dias. Para dar aula na academia da Lúcia. E... foi impressionante! Foi impressionante! (...) Eu me sentia totalmente da comunidade... Eu pertencço ao passado desta cidade, eu cheguei (...) quando ela tinha 15 anos. Sou o passado desta cidade. Mesmo porque, pra mim, esta cidade não deveria ter passado, deveria ter presente, sempre. Pelo menos, por muito tempo... porque acho muito engraçado isso de querer se manter o passado.*

Entre a metáfora de ser fisgado por Brasília à continuidade dessas falas de Hugo contando como chegou e se envolveu com essa cidade, noto, em especial, nessas partes destacada por mim, um tratamento ambíguo dado à temporalidade. Isso porque ao longo de nosso encontro, Hugo demonstrou, por vezes (conferir áudio), o quanto, para ele, passado e presente são tempos distintos, dicotômicos e hierarquizante.

Essa relação passado-futuro mostrou-se por duas vias distintas. Numa, naquilo que Hugo considera como sendo novo-presente, emaranhando sentidos de modernidade e evolução em detrimento daquilo que ele classifica como sendo velho-passado, que por sua vez, aparece inserido em significados cristalizados - mesmo quando em alguns instantes durante a entrevista usava a estratégia do tropo lingüístico da ironia, como ensina Certeau (1994, p.79;103).

Essa maneira de Hugo de se relacionar com temporalidade, sugere uma visualização de tempo linear, numa linha reta, em que o passado único e acabado fica para trás a cada instante da chegada do presente naturalmente inovador, não dando espaço assim de ressignificar esses sentidos. Num segundo momento, em outros trechos dessa mesma entrevista, Hugo afirma-se como sendo o passado desta cidade e parte importante de sua história teatral em Brasília. O que de maneira geral pode ser notado como falas ambíguas e/ou incoerente, ao meu ver também indica um conceito de história como algo fixado num tempo e de um único modo, seguido de um desejo de mostrar-se importante nela, porque, se, por um lado, ser passado é algo ultrapassado, por outro, também representa *status* de pertencimento da memória dessa cidade-capital.

---

<sup>5</sup> Nome dado a um local específico situado ao norte do campus universitário, onde moram alguns/mais professores/as e demais funcionários/as da UnB.



Hugo defende que em Brasília deveria ser presente sempre, para assim manter o jeito que ela se apresentava aos seus olhos quando aqui chegou, porque, segundo ele, dessa época em diante ela transformou-se numa cidade normal como outras, rompendo com elementos que a diferenciava frente a essas outras - apesar de mesmo assim ainda defender que ela mantém seu encanto. Alias, é pelo viés da continuidade de encanto que justifica-se por ainda desejar viver em Brasília - trecho já analisado no primeiro capítulo desta dissertação. Em meio a essa relação de temporalidades que atravessa as Brasília da mente de Hugo, ele explica o que para ele antes era o diferencial dessa cidade e o que hoje ainda o fascina:

*Antes ali e aqui tinha cachorro. Eram vinte, trinta cachorros, tudo é... como se chama? Ah! Tudo cachorro vagabundo. Eu saía andando nas ruas e morria de medo, porque eram cachorros que mordiam. Eram do cerrado. Totalmente diferente. (...) O que era a Chapada dos Veadeiros? Selva!!!! Deserto!!!! Uma maravilha!!!! Não tinha nada. O que era a Itiquira? O que era o Poço Azul? Eram uma maravilha! Um Paraíso. Um paraíso que estava aqui do lado. Agora não. São todos muito freqüentados e horrorosos. Cheios de grupos de pessoas que adoram ir porque... porque são urbanas. E não para curtir. Brasília já é uma cidade. Brasília é totalmente diferente do que era. Totalmente. Mas jamais perdeu o seu encanto. Jamais!!!! Senão eu não estaria mais aqui. Eu também faço parte desse encanto.*

*O espaço. O espaço é a coisa mais importante desta cidade. Essa coisa de ter "eixo" acaba se reproduzindo dentro de você. Algo como um peão. Porque faz você se sentir o "eixo" da coisa e essa coisa ainda poder estar girando. Isso é bom e ruim, ao mesmo tempo. Depende como é visto. Porque pode ser aquela coisa do poder que há nesta cidade. Acredito que muita gente passou por aqui achando que podia fazer acontecer de tudo e por isso se valer de tudo. E não é assim. Durante muito tempo, muita gente se valeu de tudo, nessa cidade... na época da ditadura então, era impressionante... impressionante como as pessoas se valiam disso...*

O desenho dessa cidade, ampla com um eixo entre suas duas asas, mostra-se, segundo Hugo, na psicologia dos indivíduos e/ou nas atitudes sociais em geral. No entanto, essa sua fala também provoca interpretações para a área da história por meio da imagem do peão que abriga em si o sentido de um poder exercido por pessoas que vêm a Brasília com projetos pessoais de benefícios próprios, fazendo uso inapropriado de bens públicos, sem com isso se importar com as regras de ética e de dignidade esperadas pelos cidadãos em relação a essas pessoas que têm acesso aos tais bens coletivos. Há, também, nesse trecho de Hugo, uma crítica especial dessa sensação delirante em torno do poder que rodopia em torno do eixo-princípios das relações sociais, para o autoritarismo da ditadura que realizou enquanto estava em Brasília, ou seja, no poder de uma capital da



República, atrocidades de tortura e perseguições, se valendo de tudo, para nela, enquanto cidade-sede-poder, continuar.

Vale ressaltar que muitas partes dessa entrevista de Hugo também são bem humoradas, como mostra os dois trechos que a seguir destaco. Em um, Hugo compara Brasília ao cemitério da sua cidade natal, Juan L. Lacaze (Porto Sauce), e, em outra, à Metrópole - nome da cidade do Super-Homem, personagem de história em quadrinho:

*Se você vai ao cemitério do meu povo, você morre (risos)! Você não acredita! Qualquer lugar tem menos sobrenome iguais aos que têm lá (risos). É impressionante! É turco ao lado de italiano, ao lado de russo, ao lado de todos. É impressionante! (...) Sabe que houve uma coisa em Brasília que me impressionou muito quando eu a olhei assim, lá do avião? Ela parecia o cemitério do meu povo, olhando lá de cima. (...) Porque era tudo cheio de "nichos", aqui. De noite quando a gente chega e vê aquele ar seco e ainda sem árvores. Em 75... em janeiro... não!!! Em Março de 75. Não tinha árvores por aqui. Não tinha nada. Cheguei em 12 de março, neste ano faz trinta anos que estou por aqui. (...) Mas era de dia... de dia... Tudo vermelho com aquelas caixinhas de fósforo lá embaixo. Alinhadas assim, uma atrás da outra, parecendo "nichos". Eram como as casas dos mortos da minha cidade, iguaizinhas... olhando lá de cima. (...) Fiz uma correlação com o cemitério imediatamente. Uma idéia assim: "Nossa! Parece um cemitério!" E quase não existia cemitério aqui. Quase não tinha morrido ninguém. Pouca gente havia morrido!*

*Às vezes eu penso naquela revista que eu lia quando era pequeno, a do Super-Homem. Porque eu adoro Brasília. E eu a achava idêntica à cidade do "Super-Man". Quando eu vi de lá de cima, dizia: - "Ahhh... A cidade do Super-Man!!!!"... "Super-Man total!!!!"... Aquela praça e as outras coisas assim, lá do avião me pareceram totalmente a "Cantoreira"... Como é mesmo o nome da cidade de Super-man? Ah! Não me lembro, mas era o nome da cidade do Super-Man...*



Se por um lado aspectos visuais dessa cidade permitem-lhe comparações com o cemitério e/ou com uma cidade de história em quadrinho, por outro, aspectos simbólicos dessas imagens também podem ser analisados. Afinal, é possível perceber um viés de sentido de *globalizaçãõ*<sup>6</sup> (apresentada nos diferentes nomes, de diferentes regiões que compartilham espaços dispostos um ao lado do outro) e de *poder* (na Metrópole do Super-homem), evidentemente engraçados, mas nem por isso de todo estranhos, se pensarmos além dos traços e vemos que, muitas vezes, essa cidade é

<sup>6</sup> Essa palavra é usada aqui enquanto sentido de englobar diversidades.



referida pela mídia, respectivamente, a um ponto de encontro de pluralidades do Brasil e do mundo e a uma central de poder de comandos políticos.

Diante de várias possibilidades de interpretações visuais para essa cidade, contidas nas falas de Hugo, creio que ele não tenha sido enlaçado diretamente e linearmente pelas sinuosas linhas geográficas de Brasília. Em minha avaliação, ele foi envolvido pela provocação contida na jovem cidade que se mostrava aos seus olhos, mas que também a provocou, ao mesmo tempo, naquela época e hoje, como um lugar propício a conceber e realizar criações ousadas. São poucos os trechos que vêm ao encontro desta minha interpretação, mas sua qualidade significativa é expressiva na fala abaixo:

*Naquela época, eu era meio intransigente com Brasília. Eu dizia "Argh!!!! Pra que balé clássico nesta cidade? Pra que lutar pelo balé clássico, quando não se precisa? Não se precisa! O balé clássico está morrendo em outros lugares, e por que diabos estamos tentando manter um balé clássico, aqui? Brasília precisa é de uma orquestra de rock, de cinquenta músicos juntos, ou sei lá o quê". Eu era intransigente desse jeito... porque eu achava que Brasília era uma cidade moderna que não precisava de velhos. Nem de costumes velhos. Como se fosse uma tribo nova. Eu achava... e havia muita gente que pensava isso, na época. Sei que é muito doido, mas a gente pensava isso mesmo. (...) E agora (...) eu estou na terceira idade, não é?!*

*Depois de trinta e um anos estando aqui, digo que a linguagem que a gente trabalhava era de uma modernidade e de uma liberdade que não se perdeu em nada. Não se perdeu nenhuma característica. (...) Era uma característica de se tentar colocar em um cotidiano que permitisse a todos "reflexionar". Desenvolvendo um trabalho onde sempre me permita "reflexionar", (...) sobre o que eu realmente necessito para ser um homem feliz. Eu e todos mais.*

Essa parte do tratamento dispensado ao que se chama de velho, abordada por uma temporalidade homogeneizante e progressivamente linear foi interpretada no início deste capítulo. No entanto, nesse trecho, é possível também evidenciar o fato dessa Brasília de Hugo ser atribuída de um espaço propício para extravasar criações de dança e de teatro. Isso porque se, por lado, tenho, até o momento, verticalizado e adensado as questões acerca de temporalidades contidas nas falas de Hugo, por outro, necessito horizontalizar as que abordam sentidos de espacialidade, pois, essa, também, é um dos pontos que se evidenciou ao longo de nosso encontro. Para ele, Brasília é um lugar feito para 'desenvolver uma linguagem de modernidade e de liberdade', talvez, aqui, liberdade possa ser entendida como um lugar que não se tenha que pensar só em dinheiro e/ou de poder permitir o exercício de 'reflexionar' suas idéias, suas experiências acumuladas, suas inquietações artísticas e suas leituras. Leituras essas bem ao estilo dos



fragmentos do poema de Walt Whitman que dá início à apresentação deste perfil, aliás, um poema que, segundo ele, foi leitura de sua cabeceira, durante muitos anos:

*Tenho livros marcantes na vida... tenho Walt Whitman... Total. "Canto a Mim Mesmo", do Walt Whitman... eu passei doze, treze, quatorze anos com esse livro ao lado da minha cama e Herman Hesse também, com aquele Demian... era outro que estava ao lado da minha cama sempre. E... isso define bastante coisas em mim, não?! Eu lia muito Sartre, quando era criança. Quando eu tinha 14 anos. Eu lia muito Sartre. Lia Whitman que era o meu preferido. E lia... bom, eu lia todos os espanhóis, Garcia Lorca e todos esses. Mas (...) André Gide foi um cara que me pirou totalmente. (...) André Gide é um escritor francês que tem um livro que se chama "O Imoralista" que, pra mim, foi absolutamente marcante. Marcante. Marcante. (...) Ah... Não me lembro mais direito da história, mas fala sobre uma conduta que eu tento manter até os dias de hoje. Entendeu? Assim, como, apesar de ser como você é, como você se retrata. (...) Como você pode contornar a sua própria história pra não virar um burocrata de qualquer coisa. Um burocrata do amor, do trabalho, da fé, de qualquer coisa. Ainda mais em uma época dessa em que só se pensa em dinheiro...*

Quem já leu essas obras citadas ou pelo menos alguns trechos produzidos por esses autores marcantes na vida de Rodas, consegue perceber uma relação entre eles e a força dos trabalhos criados por este uruguaio radicado em Brasília. Diante dessa força criativa e original, Hugo se sente à vontade para afirmar:

*Evidentemente você não poderá falar nunca em teatro de Brasília, sem falar de mim. Essa é a única realidade. Sobretudo porque a metade das pessoas que estão nessa cidade, nessa área, trabalharam comigo e sabem quem eu sou. E isso não é uma coisa que eu tenha ganhado pela fama dos jornais, não, isso se ganha pelo próprio trabalho mesmo. É pelo trabalho!*

Eis aqui um ponto que reforça minha interpretação em relação a ambigüidade de Hugo em querer fazer parte do passado enquanto *status* de uma história singular que trata dessa cidade-capital, apesar de querer mostrar-se num tempo presente cheio de sentido de inovação e de dizer mais de uma vez que não costuma se avaliar.

Quando pedi a Hugo que ele se auto-avaliasse mais especificamente, para assim então entender o motivo pelo qual ele se considera chave nesse processo de fazeres teatrais em Brasília, ele me respondeu que não se avaliava e sim que os outros faziam isso por ele, afinal, eu estar sentada frente a ele, entrevistando-o, naquele dia, era uma comprovação, não havia sido ele o autor da análise que me havia estimulado ir à sua casa, mas sim a avaliação de outras pessoas. Mas tanto



essa fala acima, como outras presentes nas entrevistas, demonstram que Hugo se avalia sim e até mesmo se legitima em alguns momentos usando respaldo de matérias de jornais e prêmios recebidos.

De fato o currículo<sup>7</sup> de Hugo chama atenção e sua experiência cênica é destacada por outros colegas artistas em Brasília e fora dela - inclusive, tendo virado tema de um documentário de Bündchen (2005) e Simon (2005), quando ainda estudantes resolveram fazer como trabalho final do curso de jornalismo, na UnB, o documentário "Palco dos Sonhos – Na companhia de Hugo Rodas", angulando em suas câmeras boa parte de trabalhos realizados por Hugo, depoimentos de pessoas que trabalharam e/ou conviveram ao seu lado e outros aspectos biográficos que indicam o modo como esse artista gosta de se mostrar, levar a vida e criar suas produções.

No áudio e/ou nas imagens gravadas em nosso encontro, pode-se notar uma entrevista cheia de risos, de colocações fortes, bem humoradas e críticas que ele mesmo faz diante de sua própria história, de situações que o cercam e até mesmo de algumas indagações de meu roteiro, as quais respondia, muitas vezes, impaciente. Advérbios de intensidade e superlativos são presenças constantes e essenciais na linguagem de Hugo que, se por um lado, chama a atenção por seu *portunhol* (ou um particular dialeto, muitas vezes difíceis de se entender na primeira vez, que chega a ser denominado de *huguês*, por alguns amigos brincalhões), por outro, remete, a quem escuta, entonações vibrantes de suas palavras, a forma como ele se apresenta ao mundo. Um mundo amplo e diverso, inicialmente, construído em sua unidade familiar que, segundo ele mesmo, era bem especial:

*Minha família é muito louca, nesse sentido das artes. São todos italianos, também. (...) A família do meu pai é muito pequena, digamos. (...) Meu avô foi casado duas vezes. Então, existe outra família - que inclusive gostaria que fossem meus parentes, porque eles têm vinhedos em Mendonça, com um vinho que se chama Rodas (risos). Mas isso eu acho que foi do primeiro casamento, segundo contam as histórias de família, que seria do primeiro casamento do meu avô. Um pessoal que a gente nunca se tratou.*

*Meu avô era o Ramon. Igual ao do meu pai, Rosalro Rodas; eu, Renato Rodas e meu avô, Ramon Rodas. Divertido isso... eu nunca tinha*



<sup>7</sup> Alguns dados desse currículo: Prêmio Shell de direção pelo espetáculo A Dorotéia, de Néelson Rodrigues (1996); Prêmio Imprensa de Melhor Espetáculo, promovido pelo Sindicato dos Jornalistas, para a peça "Arlequim, Servidor de Dois Patrões" (1998) e Patrocínio da Telecentro Sul (atual BrasilTelecom), para a peça "Esperando Godô" (1999). Além desses espetáculos, "A casa de Bernarda Alba", "Senhora dos Afogados", "João Sem nome", "Os Saltimbancos", "A menina dos olhos", "O olho da fechadura", dentre outros são referenciados por sua memória, durante a entrevista. Para saber mais sobre suas produções recentes, ver: Cf. REZENDE, P.P; MARCELO, Carlos. 10 perguntas para Hugo Rodas. Correio Braziliense, Brasília, 17 de jun. de 2006, Caderno Pensar, p.10.



*pensado nisso, é a primeira vez... mas aí, desse segundo matrimônio do meu avô, há somente quatro irmãs de meu pai, todas solteiras. E duas meias-irmãs que ficaram solteiras com meu avô e passaram a viver com minha outras tias. Ou seja, eu tinha cinco tias solteiras e eu era o filho único e sozinho. (...) Todos moravam em Porto de Sauce. Todos moravam perto, claro, se era um povo de vinte mil pessoas, uma cidade de vinte mil pessoas não dava para não ser perto.*

*Na casa do meu avô eram onze. E a única que tinha um único filho, era a minha mãe. O resto tudo tinham de dois em diante. Três, dois, quatro, cinco filhos. Então... me lembro da sala de jantar da minha avó, tinha uma mesa que era larga como esta varanda. E comíamos todos. Quarenta pessoas ao redor da mesa. Era gigantesca a mesa. Havia só uma sala de jantar, que era só pra comer mesmo, porque só tinha uma mesa com uns bancos. Era impressionante.*

*Todo mundo cantava. (...) Somos onze e existem onze pianos. Todo mundo tocava piano. Na família da minha mãe, todos tocamos e declamamos poemas de saudade. (...) Mamãe não tocava, por exemplo... Tocava de ouvido e essas coisas. Se sentava e tocava. Era fantástico. Mas ela não tocava, não. (...) Mas a educação musical fazia parte de uma boa Educação. Fazia parte de ser educado, na época. E eles tinham um amor muito grande. E tinha uma pessoa que tocava violino, alguma outra que tocava piano, mas o fato é que todo mundo cantava, nessa cidade onde eram todos italianos.*

*O teatro... havia um teatro maravilhoso. Com galerias e com tudo. Onde se fazia óperas. Porque esse hábito também tinha emigrado com todas essas pessoas. (...) Então eu ia à companhia de ópera, eu ia à companhia de teatro naquela na cidade. Havia muita coisa. (...) E havia uma coisa muito forte, também, com os diretores da fábrica. Eles levavam sempre, pelo menos duas vezes por ano, ou a Orquestra Sinfônica de Montevideú ou o Balé de Montevideú. Então, havia um contato enorme com arte o tempo todo. Montavam-se cenários dentro da fábrica, para você assistir o balé. Uma coisa que voltei a viver no Chile, com as pessoas. E saía a população a dançar, era tudo voltado para a população.*

Essa proximidade com o mundo das artes desde da infância por meio de muitos parentes, assemelha-se com a trajetória de Gê Martú, que também tinha em casa uma espécie de central de artes, por meio de expressões como bordado, costura, dentre outros desde de quando era criança.



Talvez, não seja a toa que, ainda hoje, quem vai a casa de Hugo, vê, no centro da ampla sala cheia de quadros e obras de arte, um piano branco. Usado pouco no seu dia-a-dia, segundo ele, mas, que mesmo assim, capaz de nos dar uma canja tocando duas músicas, ao final da entrevista. Toques musicais cultivados desde a infância, num contexto familiar cheio de sons e comidas, cresceu assim o filho único cercado de cinco tias solteiras, que nunca freqüentou a escola regular. Devido a seu gênio difícil transitava de escola em escola, tanto em públicas, quanto na rede de ensino privada e até de cunho religioso, mas nunca encontrou abrigo em nenhuma delas, até que seu pai e sua mãe resolveram contratar professores particulares que ministrassem, em casa, conteúdos escolares que ele estaria perdendo. Entretanto, aproveitaram o canal direto com os mestres de Hugo e adequaram um provável projeto especial de conteúdos, ou seja, pai e mãe queriam um filho cuja educação fosse diferenciada e, para isso, compuseram um currículo com vários idiomas e artes, transformando suas aulas particulares num conjunto de aprendizados em que inglês, francês, italiano, piano e desenho eram considerados itens primordiais desse processo. Por isso, Hugo passou a desenhar ainda pequeno, produzindo seu primeiro corpo inteiro aos nove anos de idade. O possível efeito desse processo é assim analisado por ele:

*Tudo isso era bem estranho. (...) Mesmo trabalhando dentro do que eles achavam que era uma pessoa bem educada, tudo era muito estranho. Até hoje eu não consigo falar nem inglês, nem francês, nem nada porque eu tenho ódio! Ainda para piorar, eu não jogava futebol. (...) Sim era como uma vingança. A minha infância inteira foi como uma vingança. (...) Os homens jogavam futebol e eu era obrigado a tocar piano, tocava como se estivesse em um inferno, cantava aos gritos. Qualquer coisa - quando eu era pequeno tocava e cantava a música Marina. Ao gritos. Era como se eu estivesse dizendo: Pô, me salve!!! Me ajuda!!!! (Risos). Eu queria jogar futebol (...) mesmo que fosse de goleiro. Que era a única coisa que se fazia com todo gordo (Risos). Bem, aí, depois foi normal. Depois disso tudo, foi normal.*

Normal no sentido convencional de se estudar numa instituição voltada especificamente para o ensino e assim se preparar para o curso superior. Todavia, não tão normal, se pensarmos no processo que se constitui em sua vida profissional. Porque Hugo começou curso de Medicina, mas o abandonou... depois foi para Odontologia que também abandonou e depois

*Me tornei protético dental. Eu sou um protético dental. (...) e trabalhei como protético dental, lá em Montevideu mesmo... com dezessete anos. (...) Eu entrei aos quinze anos, na faculdade. Foi uma loucura. Era o mais jovem de todos. Normalmente, as pessoas saíam depois dos 16 do Linceu, eu era o mais jovem, na minha época. (...) E estudava na Universidade da República.*



Nessa época, era muito jovem, cheio de vontade de desbravar o mundo e se sentia na obrigação de tomar posições perante seus desejos pessoais. Nesse turbilhão de anseios, estudos e trabalhos, resolveu ouvir a convocação do universo teatral que chamava-o aos gritos:

*Aí eu me formei, comecei a ser protético dentário e continuei por aí... voltei para casa e trabalhei durante um ano sendo um dentista muito bom de lá. Na verdade, trabalhei quase dois anos... mas aí milhões de coisas que aconteceram e voltei para Montevideú.*

*Já estava com dezoito anos. (...) A cidade me chamava aos gritos, o teatro me chamava aos gritos. Eu estava em um grupo de teatro da minha cidade. Mas eu não conseguia mais. Eu tinha me apaixonado terrivelmente por todo mundo, por todo mundo. Era uma época que eu exercia uma posição e a tomava violentamente. Era assim, se eu precisava de algo, precisa mesmo, não havia meio termo: preciso tanto do meu amigo, preciso tanto da minha amiga, preciso tanto do meu companheiro, preciso tanto da minha companheira. Não podia mais... e era uma coisa que, na época, as pessoas abriam os olhos desse tamanho. Mas na minha casa, por sorte, havia uma coisa que todo mundo havia aprendido. Era melhor contar as coisas que esconder. Era melhor dizer a verdade que mentir. Comigo mesmo, porque eu sempre me entregava. (...) Aí não vale a pena mentir e ser descoberto na mentira. Não vale a pena pagar mico duas vezes. Prefiro falar a verdade e pagar o mico da verdade de uma só vez. Eu fui educado assim. Fui educado pra pagar o mico da verdade. (...) E... bom, voltei para Montevideú e meu pai me disse: "...Se você quer ir, então vá!"... Eu consegui um emprego público e entrei na escola de teatro.*

*Eu era inspetor de Porto da Alfândega. Emitia recibos. (...) Ah! mas era divino. Era fantástico... de dia era funcionário público e a noite estudava teatro... na escola de teatro circular de Montevideú. (...) Entrei na companhia de teatro e fiquei nove anos. (...) Em 60/70, fiquei na companhia. Em 69 foi quando eu conheci a Graciela Figueroa. Ela estava chegando de Nova York nesse momento e havia trabalhado com Twila Tharp fazia um ano, nos anos sessenta. Havia se ambientado com todos os mestres. Porque também tinha disso, a gente recebia informações o tempo inteiro. O Uruguai tinha um forte intercâmbio de informações desde a época de que eu era menino. Tudo passava por lá... o teatro americano, o teatro europeu, tudo, tudo, tudo passava por Montevideú, porque era próspero e todo mundo ganhava com isso. Enchia-se o teatro. (...) E todos éramos estrangeiros.*



Eis aqui um contraponto: enquanto o contexto familiar e o social da sua juventude proporcionavam tudo para que Hugo se constituísse em meio às prosperidades culturais, foi em Brasília, numa cidade de 15 anos quando ele nela chegou, onde tudo estava sendo construído, ou melhor, em que todo um processo teatral ainda estava por ser amadurecido e transformado que Hugo desejou cultivar seus laços. Desde que saiu do Uruguai passou a exercitar as artes em seu corpo, em suas experiências de descobertas, de tentativas, de estudos, de amizades, de amores, de criação e de tudo mais que a vida pudesse ofertar-lhe. Fazendo de seu cotidiano um colorido, vibrante e presente. Muito ao contrário, inclusive, de seus gostos pessoais para cores, porque, em geral, veste-se de cores sóbrias, *normalmente eu me visto de preto, algo como de hábito mesmo. Ou de preto ou branco. Às vezes, eu até ponho uma coisa vermelha... Azul quase nunca... Enfim, é preto mesmo. É preto, cinza, marrom. Eu gosto dessas cores escuras. E branco. A casa é igual. É... do mesmo tipo.*

Depois de muitas viagens e mestres, chegou à Brasília para aqueles 15 dias de curso, e não mais saiu da cidade. De várias passagens em suas falas que eu poderia usar para apontar essa escolha por um outro lar, selecionei os dois trechos a seguir:

*Eu estava nessa festa da bailarina argentina, que também tinha trabalhado com esse cara maravilhoso, o Alwin-Nickolai. E... nessa festa estava o Oswaldo Montenegro. (...) Bom, então o Oswaldo e eu iniciamos uma amizade que me levou ao primeiro trabalho decisivo em toda a minha carreira, que foi João Sem Nome. Trabalho que eu fiz com o Oswaldo e que a gente levou para o Rio. (...) E teve críticas fantásticas do Yan Michalsky - que eram fantásticas e que pra gente, claro, eram motivos de orgulho receber um retorno logo dele. E daí o Oswaldo não voltou mais para cá. Isso foi em 76 e já tinha um ano que eu tinha chegado em Brasília, mais ou menos. (...) É claro que apresentamos a peça aqui primeiro, somente depois a levamos pro Rio. Aqui, em Brasília, a apresentamos no teatro Galpão.*

*Agora, se tenho que agradecer muito, é ao motivo que me levou a ficar nessa cidade, foi porque eu tive uma família. E nessa direção, uma vez mais, eu digo que minha profissão é um filho. Totalmente filho. Porque... eu fiquei aqui foi pelo Murtinho. Amaral Murtinho, o Wladí e a Tuni [sua esposa, Maria Antonieta Prado]. Naquele momento, ele era Secretário de Cultura e de Educação – os dois, ao mesmo tempo. E... bom... Me deram um apoio danado, porque se apaixonaram pelo meu trabalho e eram pessoas que estavam acostumadas a ver coisas em outros lugares. Outras cabeças. E aí foi um apoio muito grande, realmente, um apoio moral mesmo. Mesmo!!! Porque eu era uma pessoa tão louca que encontrar alguém, que me botasse a mão e conseguisse me proteger um pouco, era meio difícil... e eles foram assim, anjos da guarda.*



Dessas falas acima, destaco o quanto é possível observar valores agregados de auto-avaliação por meio de nomes que validam elogios ao seu processo de criação. Mesmo enfatizando ao longo da entrevista que não realiza nenhuma auto-avaliação de seus trabalhos, citando a crítica de Yan Michalsky, a paixão de Murtinho e de Tuni por seus trabalhos e sua proximidade com outros artistas, Hugo se legitima e sutilmente busca respaldo para indicar sua opinião em relação a qualidade artística que cerca suas produções.

Depois que realizou "João Sem Nome", Hugo não parou mais de produzir na cidade. Passou a trabalhar com vários grupos em Brasília, chegando mesmo a montar o Pitu, naquela época e a Companhia dos Sonhos, atualmente:

*Aí se fez o grupo Pitú que foi o primeiro grupo em Brasília e que realmente saiu pra fora de Brasília. (...) Mais ou menos depois de 75/76. Aí começaram os trabalhos: O Número 1, O Número 2 e ainda junto com Os Saltimbancos. Nisso, foram uns cinco, seis anos da gente viajando por todos os festivais desse país, que iam das oficinas de dança da Bahia até os festivais de Ouro Preto. Toda a existência do Pitú foi de sete anos, durante todos esses anos a gente viajou o tempo inteiro. Temporadas imensas no Rio de Janeiro, na sala Funarte. E isso foi até 80.*

Depois de 1980, Hugo passa para a fase São Paulo, onde trabalhou com Antônio Abujamra e José Celso Martinez, como ele mesmo conta:

*Depois eu me mandei pra São Paulo. Foi uma coisa dos meus quatro anos de teatro... não... quase cinco anos de seqüência de Pitú, em Brasília. (...) Porque o Pitú não acabou, o Pitú foi se transformando, porque o grupo saiu para São Paulo.*

*Em 80, fomos convidados pelo José Celso quando ele chegou da Europa. Costumo brincar que o único espetáculo que ele tinha assistido com a gente e que tinha gostado foi o Trabalho Número 2, porque ele tinha vindo a Brasília. Foi em 76... não... foi em 79... acho que ele veio em 79... e aí convidou a gente pra ir pra lá. E a metade do grupo foi para o Teatro Oficina. (...) A metade do grupo foi pra lá e a outra metade ficou em um trabalho, O Caneta Azul, que era dirigido pelo Fernando Villar, do Vidas Erradas. Quem foi? Foi a Iohana, Maninho, Cezinha, a própria Iara Pietricovsky, o Guilherme Reis, que na época me ajudou na concepção do trabalho. A Nanduca, Susy Capó. Todas essas pessoas estavam... Mercedes... Eles ficaram. A metade ficou. E a outra metade foi comigo. Antônio Herculano, a Maria/ Marga (?) Teresa. É... quem*



*mais foi daqui para o Teatro Oficina? (...) A Iara e a Françoise foram mais tarde, em 83.*

*Também, em São Paulo, fiquei muito tempo trabalhando com o Abujamra.*

*O Pitú foi um grupo que marcou. E também marcou um estilo, mesmo. É... o grupo Coringa, no Rio, e o Pitú, em Brasília, foram dois grupos, na época, que por muito tempo dominaram esse movimento.*

Em meados de 1980, quase para o fim, Hugo retorna a Brasília porque:

*Eu fui convidado uma vez pela Cláudia Pereira e pelo Romário, junto com o Ribondi. (...) Eles tinha uma firma que se chamava Candango Produções Artísticas e montaram 'Besame Mucho', naquela época. E eu vim pra cá para dirigir. Era com Guilherme Reis, a Iara, a Nanduca e o Ribonde. E o Fernandão com a Leninha faziam o contra-regra da peça. Fernando [Villar] quebrou a cara. Todos os dias o Guilherme e eu esperávamos e dizíamos: "Hoje ele vai quebrar a cara!" Porque ele pulava daquela altura. E pulava, pulava, pulava, com aquele tamanho dele enorme, numa cena que ele fazia a Marilyn Monroe que colocava uma peruca e tinha que ver, era divertidíssimo. E um dia ele pulou lá de cima e caiu... e eu e o Guilherme não conseguíamos mais parar... quase que morri de tanto rir com essa... mas... aí eu voltei e, nesse mesmo período, eu montei um espetáculo que trabalhava a Françoise e quase todo mundo da comunidade que se vê hoje em dia. Outra vez um apanhado do Pitú que se chamava Um, Dois, Três, Quem Quiser Conte Outra Vez. E que foi ótimo. Foi superótimo! E era uma época que eu trabalhava com todo mundo. Em especial, com o Ney Rossauro (um músico muito bom), o Tetê Catalão e a Silvia Escorel que como escritores fortificaram muito nossos trabalhos da época, enfim, eu trabalhava com todo mundo.*

Somado a esse retorno a Brasília, passou a dar aulas na UnB onde mais tarde fundou, em conjunto a outro professores, alunos e funcionários, o TUCAN - Teatro Universitário Candango - cujo "ato de fundação se concretizou em 1992, com a montagem intitulada "Medeações", dirigida pelo professor Fernando Villar" (FREITAS, 1999). E, no retorno, seus colegas, na UnB, eram:

*Ahhh, nessa época era Helena Barcelos, o B. de Paiva, o João Antônio, Laísa, Ana Vicentine e outros. Bem, (...) eu tinha dado uma oficina e eles me chamaram para entrar como professor visitante da UnB. Eu fui 11 anos professor visitante. Onze anos, não. Vamos ver, entrei em 89 e*



*dei um curso de noveeeeeentaaaa. É! Isso mesmo, onze anos sendo professor visitante (risos). (...) Foi uma visita, longuíssima (risos). É aquela coisa que se vai arranjando, se vai arranjando, até que acabaram me dando o Notório Saber<sup>8</sup> para eu poder concursar como Doutor. Porque nessa época eu já estava como professor da Universidade, mas como Adjunto IV. É (...) eu recebi o Notório Saber para poder me apresentar no concurso de Doutor. Eu sou concursado da UnB.*

Ensinar e aprender são processos especiais para Hugo em que amor, gente, contato no cotidiano são alguns dos elementos essenciais para alcançar sucesso numa empreitada de grupo, representando ao final muito mais que horas burocráticas trabalhadas em conjunto, porque:

*Uma forma de aprender é manter várias pessoas dentro de você, como há várias pessoas dentro de mim, graças a Deus! Eu acho que é o único processo real é quando você começa a admirar, a querer aquilo que o outro sabe. (...) Eu sempre digo isso pros meus alunos: "Vocês são meio bobos. Porque quando eu via que uma pessoa sabia algo, eu ficava tão... mas tão absorvente dessa pessoa, só para usufruir aquilo tudo. Eu insistia o tempo todo "você tem que sair, vamos lá, vamos lá beber água, ou qualquer outra coisa e patati-patata...". Aí a pessoa ia e assim se dava o tempo para o aprendizado. E o que eu aprendia em boteco, equivalia ao dobro do que eu aprendia na sala de aula. Porque, se eu tinha uma aula de duas horas e se passávamos três conversando no boteco, pronto.*

*Então, de repente, eu sinto que as pessoas precisam ficar mais juntas. (...) Nessa loucura da vida... porque as pessoas estão trabalhando automaticamente demais, todos se encontrando só em bancos e mostrando que todas ficaram urbanas. Olha só, você sai e trabalha, todo dia, por oito horas em um banco. Aí, você sai do banco e trabalha três horas em uma produção de teatro. (...) E aí você vai dormir, porque você quer ficar com seu companheiro, ou sua companheira, um pouco (!!!). E você não rressona, você não pensa, você não delira. Você não arruma nada, ou não desarruma algo durante o ensaio. Entendeu?! Você não consegue entender os detalhes, por exemplo. Por isso é tão necessário tomar um café, comer, jantar, tomar um vinho, fazer*



<sup>8</sup> *Notório Saber*: "Para tratar do título de notório saber, diferencia notoriedade de notabilidade. E, fundamentando-se no descompasso entre o formal e o substancial, defende a outorga do título de notório saber, especialmente em universidades, a pessoas que possuam conhecimento suficiente para desempenhar certas atividades que requeiram esse título". Cf. <http://hdl.handle.net/2011/947>. Acesso em: 21 jul. 2006.



*qualquer coisa junto, isso é assim pra mim. Cada vez que fazemos isso, você sente que adiantou uma semana de ensaio. Que adiantou muito o trabalho. Porque o outro trabalho do tipo burocrático demora, o processo demora e o pior, não se sente amor... ou se sente só a Ordem... não tem jeito, cara!*

*As pessoas têm que amar o que fazem e se dedicar. É esse o tempo que o amor precisa! Não falo do tempo que a dedicação precisa, mas sim do tempo que o amor precisa. Que uma relação amorosa precisa...*

Nesse exercício, Hugo avalia sua própria vida como sendo muito boa, pois se sente bem consigo mesmo e com os outros, podendo dormir e acordar bem todos os dias. É assim que pretende continuar levando a vida, tendo idéias no meio da noite que o fazem levantar, escrever e voltar para a cama tranquilo ou andando de táxi – já que não possui carro e odeia dirigir – porque “dorme acordado em pura meditação”, olhando o horizonte de Brasília durante a viagem e dando espaço para a idéia aparecer... Momentos considerados sagrados por ele. Quando ouvi Hugo narrando, esse seu processo que mescla sonho e criação, lembrei-me de Bachelard (1989, p.5), que também nos ensina “sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com uma paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho”, ou seja, seria impossível dissociar o exercício criativo do processo de sonhar.

Outras nuances do cotidiano de Hugo podem ser percebidas ao longo da entrevista, sobretudo quando ele narra os momentos que considera como deleites:

*Ler deitado nessa cama da varanda, ou ficar daqui olhando o lago o tempo todo... Caminhar em Brasília. É... adoro caminhar nessa cidade. Adoro andar de bicicleta também. Adoro meu trabalho. O que mais gosto é meu trabalho... É o que mais gosto é o meu trabalho!!! Agora que eu estou de [licença] sabática, estou desesperado. Não gosto... acho estúpido (...) Não entendo como uma pessoa quer... ou melhor, como as pessoas se desesperam tanto para deixarem de trabalhar ou se aposentar, (...) eu realmente não sei o que fazer. Realmente, não sei. Gosto do meu trabalho. Realmente é uma coisa que eu gosto. Nunca pensei que poderia ter saudades até dos colegiados (risos).*

*Gosto também do sabor da pizza. Todo mundo que me conhece sabe que eu amo pizza! Como se diz: "eu-sabor-pizza!!!" (Risos).*

*Cheiros? Eu gosto muito do meu cheiro natural. Mas há um cheiro que eu amo que é da planta manjerição. Ahhh!!! Adoro quando se mistura a semente dela nas minhas mãos. Adoro manjerição. Gosto de ervas. Gosto muito do cheiro de ervas em geral, manjerição, alecrim e etc, ou quando estou com a própria planta, como a arruda, por exemplo. Agora,*



*não gostava de usar perfume. Faz muito pouco tempo que comecei a usar perfume. Faz uns cinco anos. Acho que sou meio francês (risos). Deve ser a proximidade da terceira idade, para tirar aquele cheiro de velho, que todo mundo diz que sente neles (risos). Ou para poder tomar menos banho (risos). Então, quando chego a usar algum perfume, uso um japonês que tem cheiro de ervas, ou um da Água de Cheiro. São os dois que mais gosto...*

Assim, compôs-se diante de mim, Hugo Renato Rodas Giusto Mendez Rossi.



***Com Humberto Pedrancini***



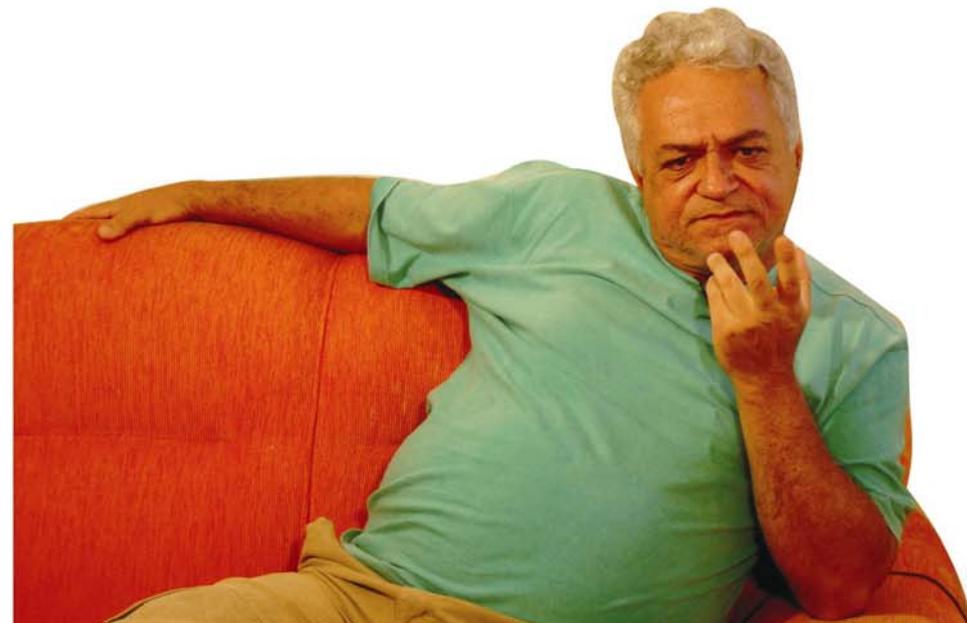
## Com Humberto Pedrancini

Abriu a porta do seu apartamento no décimo andar. Mesmo vestido com bermuda bege e camiseta verde, mantinha uma formal e sóbria elegância de quem recebe visitas. Convidou-nos para entrar e para ficarmos à vontade. Marcelo Augusto e eu aceitamos tal convite, entramos no lar do ator e diretor Humberto Cabral Pedrancini e dispusemos toda a parafernália que permitiria a gravação do áudio e das imagens daquela entrevista realizada em 16 de junho de 2005. O apartamento pequeno e simples indicava um possível perfil do morador solteiro e pragmático que ali vivia. Da janela de canto da sala de paredes brancas, avistávamos o brilho forte do sol das 16 horas e o intenso movimento do centro comercial da cidade de Taguatinga/DF.

Nas primeiras palavras todos ainda cultivávamos um certo tom de formalidade de um primeiro encontro efetivo. Enquanto Marcelo preparava os equipamentos, eu apresentava com mais detalhes os motivos daquela entrevista, repetindo, de certa forma, o que já havia começado a dizer a ele no camarim da Sala Conchita de Moraes, do Teatro Dulcina, em Brasília, numa noite do mês de abril, quando eu acabava de assistir ao monólogo interpretado por Pedrancini "Objetos, coisas e mentiras". Tratava-se de uma adaptação de textos de Ray Bradbury, Jean Cocteau e Ildefonso Sambaíba, sob direção de Cláudio Chinaski, em comemoração às suas bodas de pérolas (GUIA, 2006), pelos seus 30 anos de trilha cênica na cidade de Brasília. E mesmo sem me conhecer, naquela noite mesmo, Pedrancini aceitou minha proposta, forneceu-me seus contatos pessoais e acertamos nossas agendas.

Enquanto aguardava o dia marcado para esse nosso encontro, procurei saber mais sobre o dono da casa, contudo, as informações concentravam-se no que ele mesmo havia escrito num artigo intitulado "Comecei a fazer teatro em 1968" (PEDRANCINI, 2004, p.137), ao fato dele ter dado aula na Faculdade Dulcina de Moraes, por volta de 1987/91 e às várias matérias de jornais que anunciavam suas inúmeras produções teatrais e realizações pelo SESC, no grupo Celeiro das Antas e no grupo Hierofante. Mas, na medida em que nos acostumávamos um com outro, com as câmeras de vídeo, de fotografia, gravador, microfone, luzes e fios pelo chão, nosso relacionamento fluía, tornando o leque de informações e significados sobre ele e suas experiências mais expandido e, ao mesmo tempo, mais particular, dando ao encontro um tom de história partilhada:

*Eu sou Humberto Cabral Pedrancini. Eu nasci em 31 de maio de 1950, em Uberlândia. Mas eu não vivi lá. Eu morava em Goiânia até os 22 anos. Fui para lá com dois anos. Minha mãe é Doracy, com "Y", Cabral Pedrancini. Meu pai é Lourenço Pedrancini. Na realidade seria Pedranzini, com "Z", mas a pronúncia italiana do meu pai, essa pronúncia meio pizza, meio Pedrancini, ainda que não seja dobrado, as pessoas acabaram 'aportuguesando' o nome dos filhos nos cartórios, porque era como as pessoas ouviam. E assim ficou. Minha mãe é*





*goiana, de uma cidade chamada Rio Verde. Mas foi criada numa outra chamada Caiapônia, que é uma homenagem que fizeram aos Caiapós, depois deles já terem sido expulsados de lá... e meu pai era de uma cidade chamada Cino, na Lombardia, na Itália. Eu sou um filho temporão. Entre mim e a minha irmã, tem uma diferença de 9 anos. Somos só nós dois. A minha irmã era gêmea e morreu a irmã dela, a Dalva, ficando a minha irmã, Diva. Diva mora em Goiânia e mamãe mora com ela. Ela é casada e advogada, gosta muito de viajar e tomar uma cerveja. Uma excelente companheira de boteco e uma irmã maravilhosa.*

*Ah!, Meu pai casou com mamãe em 1939, nessa cidade de Caiapônia. Meu pai era mestre de obras. Ele chegou no sudoeste goiano - via quem vem do Rio Grande do Sul e do Mato Grosso. Meu pai tinha vindo da Argentina, do Uruguai e de todos esses lugares antes de chegar ao Brasil. Meu pai saiu em 1923, da Itália. Ele chegou em 39, nessa cidade, quando viu minha mãe na rua e disse: vou casar com você. E daí três meses eles estavam casados. Uma história assim... aventureira... uma história meio "O Tempo e o Vento". (...) E meu pai era mestre de obras e foi pra Rio Verde e de Rio Verde foi pra Goiânia. E teve um momento que meu pai era o maior mestre de obras de toda essa região Centro-Oeste. Um grande empreiteiro, um grande tudo isso. E aconteceu exatamente isso, meu pai tinha uma obra em execução na região de Uberlândia, de Minas Gerais e minha mãe tava grávida (...) e acabou dando a luz, lá mesmo. Mas foram dois anos apenas, só o tempo de cumprir os contratos dessas coisas do trabalho. E depois voltaram pra Goiânia. Por isso, eu me sinto mais goiano do que mineiro, não tenho dúvidas<sup>1</sup>.*



Enquanto partilhava a própria versão de sua trajetória de vida, o clima se transformava e risos, ironias, gestos e tensões passavam a acompanhar as respostas de Pedrancini. Abrindo-nos oportunidades de desbravar outros ângulos daquele homem sério que havia aberto generosamente a porta do seu apartamento, mostrando também o quanto o seu lado alegre e bem humorado era cultivado nas coisas simples do cotidiano e o quanto isso lhe fazia bem, em especial na fase da vida em que dizia se encontrar, ou seja, como ele mesmo disse, numa fase onde o exercício central era o de se transformar a cada dia:

<sup>1</sup> HUMBERTO PEDRANCINI. Entrevista realizada em 16 de junho de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (1h 46m 43s): estéreo. Sony.





*Eu adoro sorvete. Adoro sorvete mas tô tomando pouco, por causa do colesterol alto. Eu tive infarto em 1991, porque fumava uns três maços de cigarro. Que mais que eu gosto? Hum... adoro frutas, em especial laranja e mamão - a laranja eu gosto de chupar toda e comer até o bagaço. Eu não gosto do suco da laranja, gosto é da fruta mesmo. Ah! Também adoro um cantar de passarinho. Passarinho em gaiola não, mas livre. Às vezes, eu vou à praça pra ouvir passarinho. E também adoro estar só. Eu sou um homem solitário. Eu não sou um homem de solidão. Solidão não, porque eu senti isso há muitos anos atrás quando eu me perdia de mim mesmo e ficava me procurando nos outros. Agora, quando me perco, eu sei me achar. Eu sei a porta que eu tenho que bater, mesmo porque sou um homem em construção. Eu acredito no homem que quero construir. Eu tô com 55 anos e não sou um décimo do homem que eu quero ser. Eu quero ser mais... como poderia dizer? Ah! Eu quero ser menos briguento. Eu sou uma pessoa que não odeio ninguém, mesmo sabendo que tem gente com um jeito meio assim, mas eu não as odeio. Não odeio ninguém. (...) Já me disseram coisas que às vezes foram doloridas e quando eu fui refletir, eram verdades e tive que aceitar. Então, é isso.*

*Eu sou o homem do abraço. Adoro abraçar as pessoas. Eu procuro sempre comentar com as pessoas frases do tipo: "Como você está bonito", "Você é legal.", enfim, coisas positivas.. Eu gosto disso, me faz bem. Eu sou tipo paizão e tipo mãezona, porque eu gosto de ajudar meus amigos. E eu me meto mesmo na vida deles, sim. (...) Claro! Se ele não estiver feliz, por exemplo, eu vou tá com problema no futuro e vai interferir na minha vida (risos). Então eu me meto na vida deles todos! (Risos).*

*Eu também não tenho esse negócio de politicamente correto, não. Se está errado? Então está errado! Às vezes, a palavra simpática era num momento certo. Mas, às vezes, a palavra dura, é a que provoca transformação. Como ocorre com o mármore, porque deve ser difícil quebrá-lo. Deve doer fazer aquilo. Mas é dali, daquele gesto, que sai a obra.*

*Eu gosto muito de criança. Eu adoro. Eu não gosto de trabalhar com criança. Mas eu adoro criança. Adoro bicho. Não tenho bicho porque*





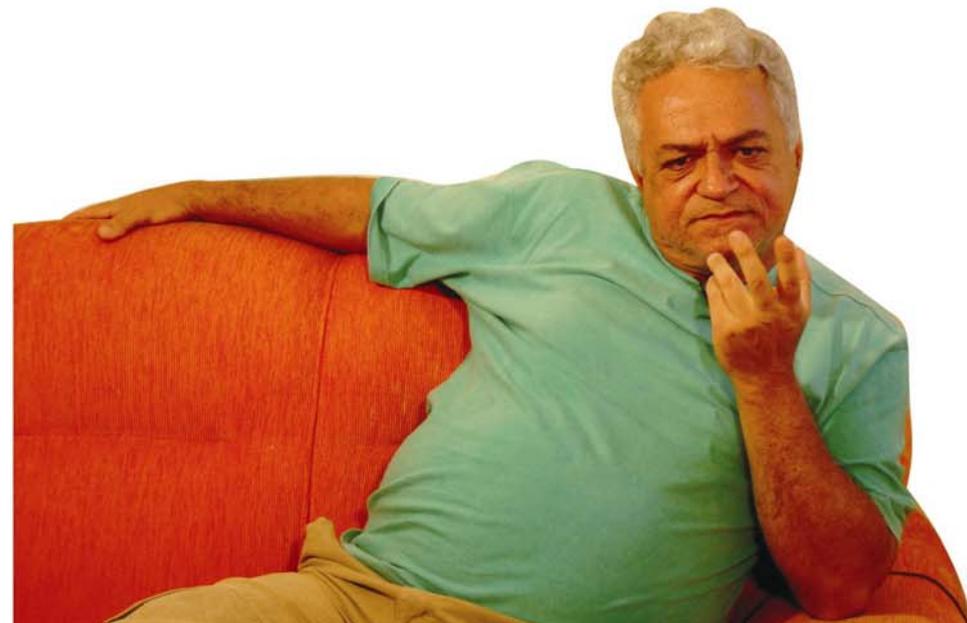
*eu fico pouco tempo dentro de casa. E olha lá, como que eu gosto de bobagem, olha lá (mostrando os objetos na estante). Também gosto de brinquedos e gosto de jogar. Eu acho que sou artista por que eu sou criança. E se a gente perde a criança, você deixa de brincar. A criança não tem senso de ridículo. Ela brinca, ela pula, faz cambalhota. Que coisa mais ridícula, um coroa como eu que passa maquiagem na cara. Meio palhaço, levanta, faz gesto, pula e se comporta como um garotinho. Olha que maravilha! Eu posso fazer isso, porque eu sou artista! Se eu disser determinadas coisas no Beirute, as pessoas ficam de mal de mim, mas no palco, elas me aplaudem.*

Esse jeito amigo-carinhoso ficou muito mais evidente depois que desligamos a câmera de vídeo e os gravadores. A conversa fluiu com muito mais intimidade e arriscaria afirmar que, até mesmo, envolvida em um tom de iniciada amizade. Porque enquanto ouvíamos e comentávamos outras histórias não registradas, Pedrancini adentrou a cozinha e nos serviu o chocolate quente acompanhado de deliciosos bolinhos que fez questão que compartilhássemos, pois havia comprado para nosso encontro. E foi esse matiz de intensidade na relação que estabelecemos antes, durante e depois da entrevista, com os usos de equipamentos de campo, que fizeram-me lembrar das discussões teóricas-metodológicas acerca da mediação de qualquer câmera, gravador ou papel durante o processo das entrevistas, assim como da relação entre pesquisador/a-pesquisado/a.

No que diz respeito aos equipamentos e ao resultado do conteúdo, lembro-me, neste momento, de dois textos específicos, um de Sinotti e outro de Nunes. Sinotti (2000, p. 39)) apresenta uma discussão sobre situações peculiares de pesquisas com fases de metodologias distintas ao usar gravador e vídeo com os mesmos sujeitos e o quanto o conteúdo desses relatos se transforma com o não uso dos equipamentos, percebendo que o momento da gravação em vídeo "reflete a especificidade do trabalho com a memória; especificidade que revela que cada entrevista – seja em vídeo ou em áudio – constitui-se em momento único, quando lembranças podem ou não ser rememoradas". Nunes (2005, p. 91) já nos chama a atenção sobre a questão da alteração de comportamento da pessoa entrevistada num contexto de quebra de rotina, causado por uma entrevista, independente do instrumental técnico que se usa em campo, porque a entrevista, em si, "significa uma interferência no cotidiano do entrevistado".

No que se refere à relação entre pesquisador/a-pesquisado/a, recorro novamente às reflexões de Nunes, quando enfatiza que uma entrevista

expressa uma *interlocução* e esta só é possível entre pessoas. Em outras palavras, o entrevistado não fala para o equipamento, mas para o pesquisador. No caso da entrevista videográfica, o entrevistado parece ter consciência ou desejo de – conforme pude observar –





dialogar não só com o pesquisador, mas com milhares ou milhões de pessoas. [Essas afirmações] não significam, contudo, que a câmara torna as relações entre pesquisador-pesquisado mais simétricas. Quem entrevista, independente de seu aparato técnico-instrumental, está sempre numa relação de poder mais vantajosa do que aquele que é entrevistado. Isto é válido para qualquer contexto social. Seja o entrevistado oriundo das classes populares ou das elites ou pertencente aos pares do entrevistador, a assimetria existe. Assim, noto que as *relações de poder* podem artificializar muito mais as expressões orais e gestuais do entrevistado do que a presença da câmara. (NUNES, 2005, p.90, itálicos do autor).

Na minha interpretação, a análise sobre as *relações de poder* durante uma entrevista, feita por Nunes, dialoga claramente com a situação mostrada pela diferença entre Pedrancini que se movimentava na cozinha e Pedrancini sentado no sofá da sala. Em especial, quando nos lembramos que sendo Pedrancini um ator e diretor com mais de 30 anos de trajetória, a parafernália tecnológica não era o que mais se destacava em nossa relação, pois ele já tivera outras inúmeras experiências com filmagens, entrevistas e observações públicas quando apresentam seus espetáculos. É no raciocínio proposto por Nunes que noto o quanto a relação se mostrou simétrica entre nós na cozinha, porém isso não significa que Pedrancini pudesse se sentir avaliado e por isso em situação diferente da minha, porque, ao meu ver, é uma vã ilusão de alguns pesquisadores/as de campo acharem que o/a entrevistado/a também não o avalia durante todo o processo e/ou que passamos despercebidos de suas percepções.

Mesmo assim, observei que lá, naquele ambiente de cheiros e sabores, Pedrancini partilhou outras fatias de seus momentos vividos sem a preocupação de registrar um perfil que ficaria para a história, como algo fixado para sempre. Foi lá, na cozinha, "aquele 'compartimento quente' onde a família se reúne, teatro de operação das 'artes de fazer' e das mais necessárias entre elas, 'a arte de nutrir'" (MAYOL, 1994, p.207, aspas da autora), que tornei-me, assim, uma amiga cúmplice de suas confidências, de certo modo, uma guardiã de um legado, numa "certa relação de confiança mútua, de horizontalidade" (MAGALHÃES, 2001, p. 97).

A simplicidade permeou o dia-a-dia da vida de Pedrancini e de sua pequena família. Vários aspectos do cotidiano, em seu relato a respeito de sua mãe Doracy, seu pai Lourenço e sua irmã Diva demonstravam em sua fala um observar carinhoso pelas coisas simples e pelo seu sentimento em relação à região Centro-Oeste, e em especial por Goiânia, cidade onde estabeleceu laços afetivos desde a infância e onde sua mãe e irmã vivem até hoje – o pai faleceu quando Pedrancini tinha 11 anos de idade. O encanto pelo universo teatral também foi despertado lá, na capital de Goiás, quando ainda criança, com oito anos de idade, teve seu primeiro contato com a área artística:





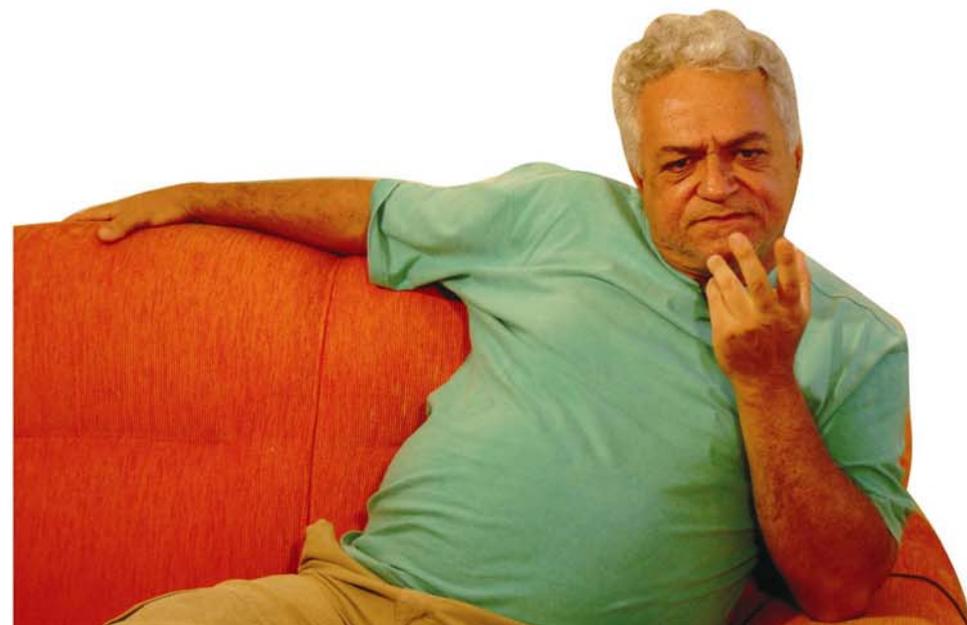
*Quando eu aprendi a ler eu já tinha 8 anos de idade. Eu freqüentei escola e também a escola Instituto Araguaia. Eu me lembro que foi nesse Instituto que eu vi alguma coisa cênica pela primeira vez. Eu vi um ventríloquo e isso me deixou profundamente encantado, porque aquela coisa era mágica. Como é que aquele boneco falava? Aquele boneco e aquela coisa toda... simplesmente um homem sentado, fazendo algumas gestos e pronto. Eles iam nas escolas, nessa época e eu fiquei encantado!*

*Depois eu fui estudar no colégio Sagrado Coração de Maria, um colégio que, como o próprio nome diz, era católico. E lá houve um evento, uma peça de teatro onde eu ia fazer o Jesus Cristo num lugar onde haveria bichos - porque ia ter uma festa no céu. Eu não me lembro muito da história. Mas lá tinha uma festa no céu e Jesus Cristo recebia as aves... e eu ia fazer o Jesus Cristo. Mas eu não sei se a minha mãe não tinha o dinheiro ou não quis, por algum motivo qualquer, fazer a roupa de Jesus Cristo e eu acabei rebaixado a uma coruja com asa de cartolina (risos). E eu nunca esqueci disso. E eu me lembro, que eu só tinha uma falinha, mas a decorei e falei bonito, me lembro que fui aplaudido em cena e eu nunca me esqueci disso. Eu acho que eu tinha por volta de uns sete ou oito anos de idade. Mas eu só fui voltar ao teatro, quando eu tinha 19 anos de idade.*



Foi nessa mesma época em que se encantava com ventríloquos e que experimentava o sabor de receber aplausos em cena (mesmo interpretando uma coruja com asas de cartolina), que Pedrancini também conheceu a cidade onde anos depois passaria a morar:

*Eu cheguei em 1972. Mas eu vinha a Brasília desde 1958, em todas as férias. Meu hábito de tomar banho frio vem dessa época que eu vinha para Brasília. Meu pai me acordava às 5 horas da manhã, pra ficar bem esperto, tomar um banho frio e ir pra obra, porque tinha que pegar pão na padaria. Pegava dois sacos com oitenta pães. E eu pegava esses sacos (pegava um e depois o outro), tinha uns 8 anos e dava conta de fazer tudo direitinho - digo que foi a primeira vez que trabalhei. É... Meu pai pegava um punhado de litros de leite, que era uns vidrões de leite pra levar pra obra, pra peãozada comer. Eu, até hoje, lá em Goiânia, tenho uma caneca dessa época, que meu pai comprou mim.*



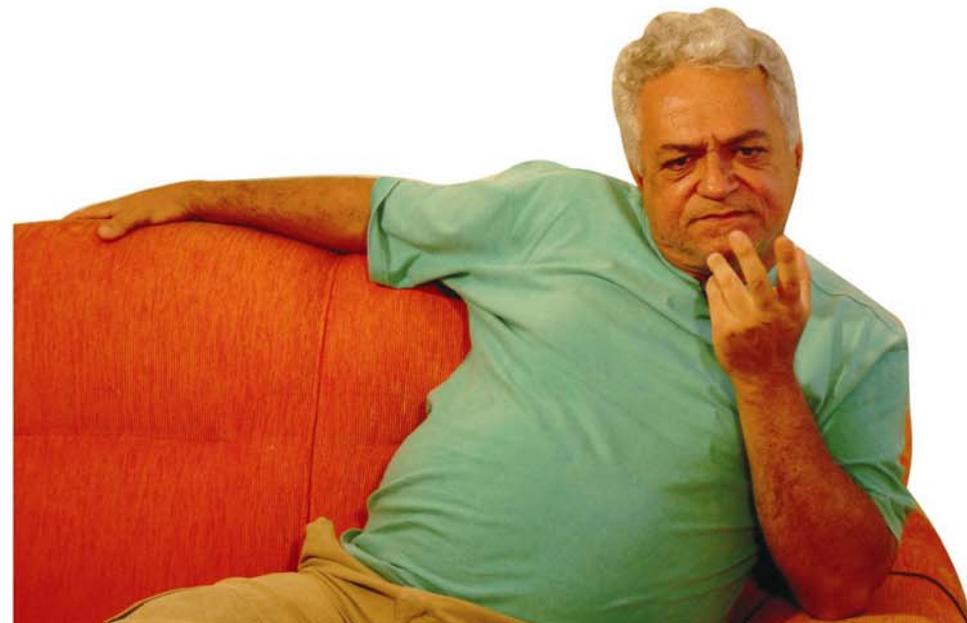


*Me encantava o sol pela manhã. A gente andando por esses matos e o sol ia saindo, aquela imensa bola grávida de luz. Cheia de si. Ela grávida de si mesma. Da própria luz. E eu achava isso maravilhoso, eu nunca esqueci disso e até hoje eu ainda gosto muito do nascer do sol... às vezes, acordo e o olho daqui. Me encantava as árvores, as coisas tortas das árvores, essa coisa que parecia que fazia força pra nascer. Me encantava isso. Me encantava a Cidade Livre que hoje é o Núcleo Bandeirante, que era um ferverilhar de formigueiros. Gente pra lá, gente pra cá, aquela coisa de construir. Mais do que uma cidade, eu me lembro disso. Eu era menino, mas eu me lembro dessas coisa, se construía um projeto de povo, de nação... e eu tento me lembrar o nome do hotel que a gente ficava, que era um hotel de madeira, mas eu não consigo, por mais que me esforce... só não esqueço o nome do hotel do lado (risos), Normandy, com "Y" no final. Eu nunca esqueci disso (risos).*

Ao perceber a beleza do cerrado, trabalhando ao lado do pai e viajando pelo Centro-Oeste, a criança tornou-se um jovem que adorava ler, escrever e ir ao teatro de vez em quando. Pensou em cursar engenharia para homenagear o pai, Lourenço, competente mestre de obras, que havia morrido de enfarto, em 1961. Mas descobriu que se fizesse isso seria muito infeliz, então optou por cultivar melhor seus hábitos preferidos, intensificando suas idas e vindas ao teatro e outros lugares afins. Assim, contou que num dia:

*No Lyceu de Goiânia, em 1968, conheci um moço chamado Otávio Arantes que convidava as pessoas pra fazer teatro. Eu aceitei, comecei a fazer teatro com ele e resolvi vir pra Brasília, porque, naquela época, já se falava que aqui haveria um curso de teatro, na universidade.. Já se falava nisso naquela época. Eu vim para a UnB em 1972, fiquei um tempo, larguei a universidade por volta de 75, nem cheguei a trancar o curso de Comunicação e o tal curso de teatro não saiu. E eu não queria mais Comunicação. Vim porque passei no vestibular e pensava que o curso de cênicas fosse sair, mas nada. Na verdade, acabei participando no primeiro semestre que entrei, de um pequeno grupo de teatro na universidade dirigido pelo José Bonifácio Galvão, que só assinava J.B. Galvão.*

*E um dia eu tava lá no Departamento, na UnB, chegou o Diretor, Salomão Amorim, me chamou e falou assim: - "Humberto resolve o problema dessa moça aí". E tinha uma moça lá que falou: - "Olha... eu*



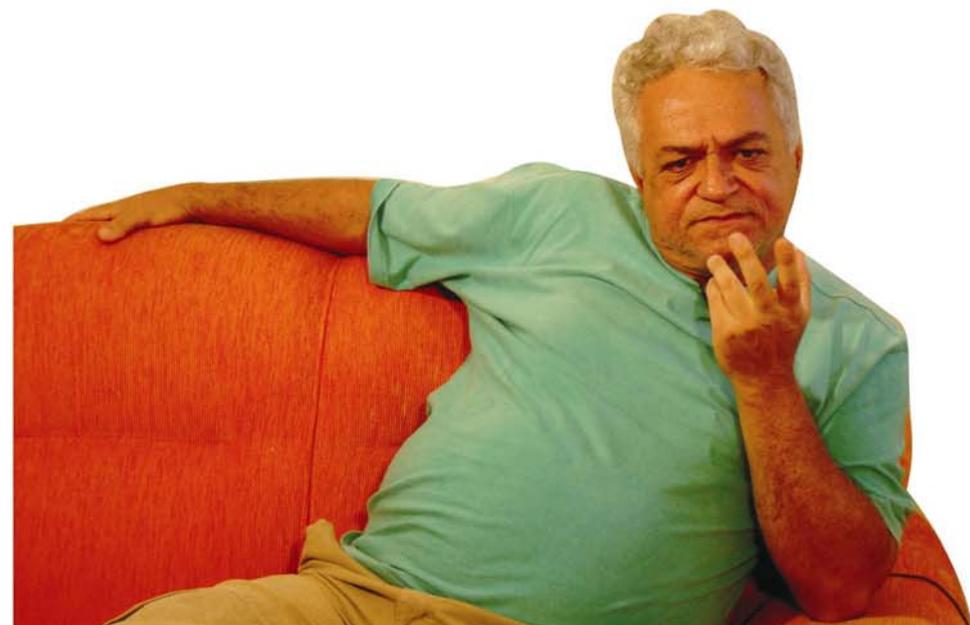


*trabalho no SESC e nós precisamos de uma pessoa pro teatro, pra dirigir um grupo de teatro do SESC. O moço que dirigia, não vai mais dirigir e eu queria uma pessoa". Eu que não tinha dirigido nada de teatro até então e nunca tinha nem pensado nisso, me vi nessa situação - Mas de uma certa forma eu já tinha exercido uma liderança, dentro de um grupo, do qual participava lá em Goiânia -. Mas eu precisava trabalhar e topei na hora. Corri atrás de livros, fui estudar, fui aprender. E no SESC eu fiquei de 1973 a 83, foram 10 anos.*

*Acho que o SESC foi a minha escola. Porque, de uma certa forma, com toda a caretice que era na época (com uma estrutura muito conservadora, mesmo tendo trabalhos fantásticos nesse Brasil, todo ele tem uma profunda estrutura conservadora. O comerciante é muito conservador, de um modo geral. E é ele quem controla o SESC), foi lá, através da orientação da Maria Duarte, que era a minha chefe, que eu tive a oportunidade de aprender e de errar. E eu estudei muito, fui um autodidata, não tinha outro caminho, tinha que estudar teatro. E hoje, eu acho que sou um homem que conhece profundamente a questão da interpretação.*

*Eu estudava, liderava, dirigia e orientava o grupo de teatro do SESC. Não produzia, como um produtor de espetáculos, mas nossa produção artística era intensa e sempre trabalhávamos em equipe. Sempre que eu criava um grupo, eu formava as equipes de trabalho. No que eu participava, eu sempre acreditei: eu não tenho que ser bom em tudo! É impossível! Acho que gênio tem o Leonardo da Vinci e o Michelangelo, que foram de tudo, né?! Agora, geralmente, as pessoas conseguem ser boas em alguma única coisa, por isso, gosto de grupos de pessoas trabalhando juntos.*

*E lá, a primeira peça que a gente montou, foi Prometeu Acorrentado - que era um texto do Ésquilo. Depois a gente fez outras peças... Todo o grupo criava os figurinos, confeccionava os objetos de cena, às vezes, naquilo que a gente tinha dificuldade, pedia uma ajuda ou outra. Fizemos A Cidade Que Não Tinha Rei. (...) Depois fizemos Capital da Esperança, que a gente ficou uns dois meses pesquisando histórias sobre Brasília, pra ao final contar cinco histórias diferentes sobre a cidade.*





Essa peça "Capital da Esperança", à qual Pedrancini se refere, recebeu muitos elogios. Hugo Rodas, durante minha entrevista com ele, comentou sobre esse trabalho, e mesmo tendo trocado o nome da peça - qual chamou de "As Lavadeiras de Taguatinga" -, é possível identificar que está se referindo, na verdade, a essa mesma peça:

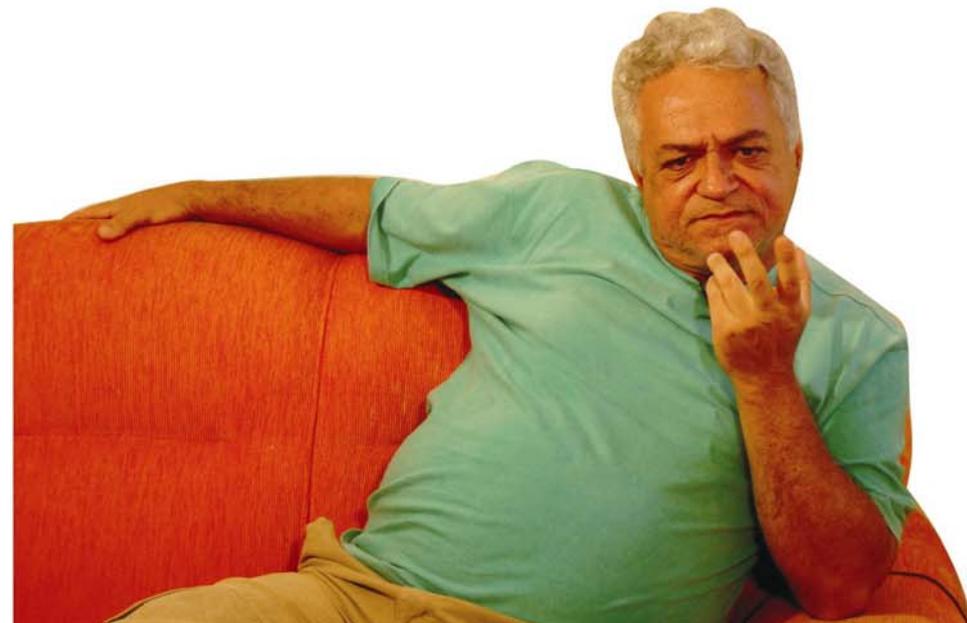
Espectáculos marcantes de outros colegas que eu tenha assistido aqui em Brasília? Foi "Vidas Erradas", do Fernando Villar, e "As Lavadeiras", do Pedrancini. "As Lavadeiras de Taguatinga", senão me engano... Foi um espetáculo que eu vi quando cheguei a Brasília e amei. Amei! Eu pedi pra ele um milhão de vezes esta peça, mas ele nunca me deu (risos). Era uma peça fantástica, porque falava da realidade de Brasília, da construção de Brasília. E era feita só por homens, como aquelas coisas de circo. Aquele coisa bem circense que você quase já não via na época. Depois também virou um filme, que tem umas caixas d'água e tudo mais. É, foi um espetáculo bem marcante<sup>2</sup>.

Pedrancini conta que depois disso saiu para fazer teatro em várias cidades que hoje formam o Tocantins. Realizou esse trabalho por meio de uma Associação de Teatro do Médio Norte Goiano e recebeu, de seu amigo já falecido, o ator Ary Pára-ráios, o título de Bandeirante do Teatro, porque desbravava o teatro nessas regiões. Depois também foi para o Rio de Janeiro, mas não se adaptou por lá, porque passava por uma fase difícil na vida - com depressão - e resolveu voltar à Brasília. Nisso, conta que:

*Já conhecia o Zé Regino, já tinha feito um espetáculo com ele há muitos anos atrás. E o Zé Regino me convidou pra participar do trabalho dele, naquilo que veio a se chamar 'O Celeiro das Antas' - que eu gosto muito desse nome. E com ele fiquei até 1992. Em 92 saímos os dois do grupo. E uns meses depois eu e mais dois criamos aquilo que veio a se chamar 'O Hierofante'. No 'Hierofante' a gente fez aproximadamente dez peças. Fomos vistos por mais de um milhão de pessoas. Fizemos muitos espetáculos na rua. Nós oferecemos mais um de milhão de reais em valores de espetáculos pelas ruas e praças. Mas um dia resolvi sai de lá.*

*E agora eu estou... eu confesso pra você que ainda estou me achando... estou em processo de descoberta.*

<sup>2</sup> Entrevista do Hugo Rodas, realizada em 26 de maio de 2005. Ver CD em anexo.





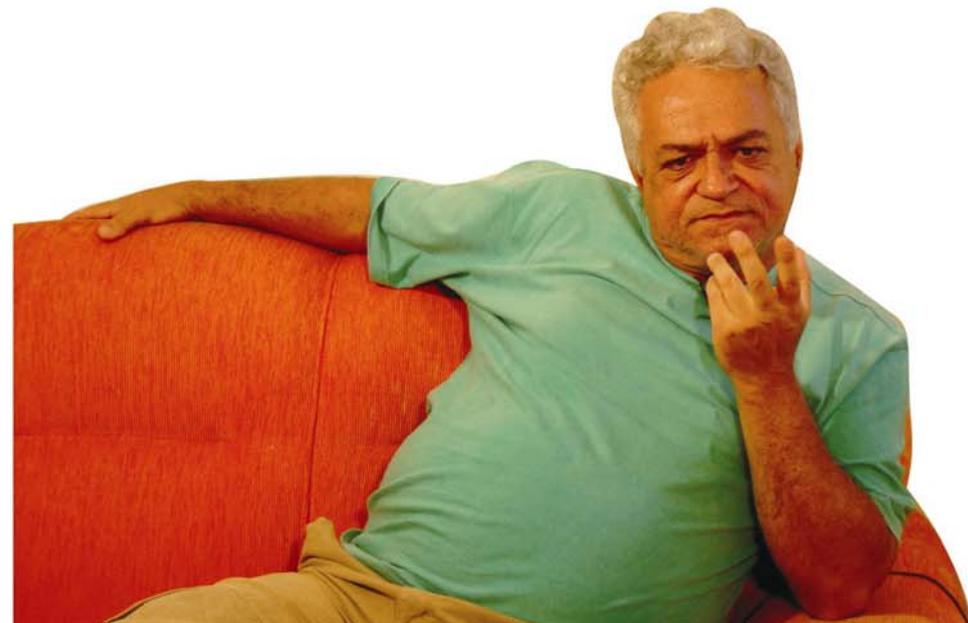
O processo de descoberta de Pedrancini extrapola o homem que ama o colorido das cores e de ouvir o "Coro dos Peregrinos", da ópera de Wagner – chegando, às vezes, a ouvi-la bem alto, durante a madrugada, para conseguir dormir mais relaxado. Na verdade, ele conta que é um processo que envolve seus princípios norteadores de vida, porque:

*Eu fui um homem, durante muitos anos, de muitas certezas. Agora, eu me esvaziei das certezas e passei a ter questionamentos... questionamentos? Pode ser. Falo sobre o dar lugar às coisas novas que vêm, que nos enche a alma e que daqui um tempo nos cobra esvaziamento outra vez. Recomeçar tudo. Sempre. Largar tudo o que for, pra buscar de novo o meu norte, toda vez que eu o perder. Não tenho medo de romper. Não tenho medo de ir embora. E geralmente, quando eu vou, largo tudo. Não fico com nada, porque não quero nada, deixo tudo pra trás e vou. (...) Por isso, criei poucas necessidades na minha vida, pra não ficar louco por dinheiro. Sabe?! Eu gosto do dinheiro, gosto de um bom vinho e gosto de ser independente, é claro. Mas não gosto de ficar louco por ele e me transformar por causa dele. Alguém me disse uma vez: "Você não tem nenhum lugar pra cair morto." Mas aí eu falei: "Eu nunca tive um lugar para cair vivo". Assim, espero que essa pessoa caia, caia morta, com muito conforto, no lugar dela (Risos).*



Essa atitude de questionar as próprias certezas, sem perder a crítica, esteve presente em todos os instantes de nossa conversa. Por diversas vezes, tive a impressão que Pedrancini respondia a si mesmo e não a mim, quando a pergunta evocava questões mais pessoais. Por mais de uma vez, ele, que estava sentado sobre o sofá laranja de dois lugares, virara o rosto e fitava o céu pela janela no canto da sala, respondia a si e a mim, num movimento que parecia evocar outros sentidos sobre a própria história. Creio que no exercício de narrar, a pessoa transforma o que observa e relata, deixando o lugar de observado por quem escuta, para ser um sujeito de ação da história contada - como Benjamin sugere o potencial que há no ato de narrar uma história, já apontado por mim na introdução desta dissertação. Nesses momentos, Pedrancini ensinava-me, na prática de campo de pesquisa, aquilo que o inglês Samuel (1997, p.44) já afirmara em um texto, ao considerar a memória como uma "força ativa, que molda; que é dinâmica – o que ela sintomaticamente planeja esquecer é tão importante quanto o que ela lembra – e que ela sintomaticamente planeja esquecer é tão importante quanto o que ela lembra".

Essa forma de responder de Pedrancini levava-me a pensar se algumas de suas falas retratavam algum exercício de lembrar ou de esquecer, sem querer traçar algum tipo de pensamento acerca de informações verossímeis, mas compreendendo o quanto uma atividade está





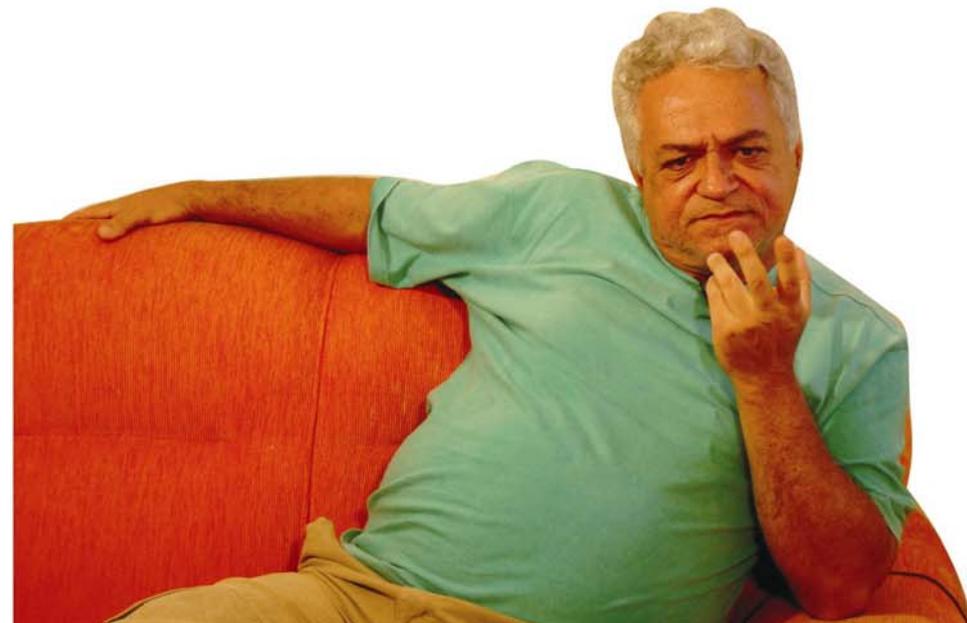
imbricada na outra e o quanto ambas, lembrar e esquecer, denunciam o contexto histórico em que a memória é (res)significada. Era ali, diante de meus olhos, que não só o movimento teatral dos anos 70 e 80, do qual Pedrancini fizera parte, mostrava-se, mas era também - e talvez o mais importante -, o processo de transformação de sentido de mundo em que o próprio narrador se encontrava e realizava na medida em que falava. E mesmo nesse processo de rever as próprias certezas, há uma acerca da qual Pedrancini, talvez, mesmo sem perceber, não consiga se questionar e/ ou titubear, porque é enfático quando fala sobre sua relação com o palco e o teatro:

*Eu acho fantástico estar num palco. Acho fantástico quando eu posso estar num palco, seja dirigindo, ou seja atuando. Ali, naquele espaço, sou inteiro. Ali, naquele momento, me dissolvo no universo. Eu sou um. Eu sou o criador e a criatura. É um exercício zen para mim. E não tem desse papo de: "Ah! O personagem toma conta de mim". Não! Não tem dessa! Sou eu quem tomo conta do personagem. Personagem, não me toma não. Eu que controlo, eu que crio, eu que tenho o domínio por ele. Se não, não sou artista. Não estou fazendo espiritismo!!! Eu sou ator!!!*

*Sobre todos os meus personagens eu tenho domínio. Existe técnica para isso. Para isso eu uso técnica. Técnica e intuição. Se uso só intuição vira psicodrama no palco. Se uso só a técnica vira robótica. Então, é mesclar os dois, pra que dali possa se fazer o teatro. Me considero um alquimista, trabalho com a emoção. Pego-as, misturo-as e tento transformá-las... tenho que transformá-las em emoções, mas que também eu possa contagiar, para que eu possa fazer refletir, para que eu possa fazer que as pessoas se vejam ali no palco. Eu não acho que com isso vá mudar muita coisa, mas se alguma pessoa se ver em algum momento e dizer: "- Eu não quero isso em mim!" já basta, já tá legal!*

E nesse sentido, seu envolvimento com o teatro é inquestionável, porque admite:

*Sou meio monge. Gosto da paz, gosto de estar centrado. Mas defendendo as minhas posições com toda a minha paixão e toda a minha coragem. Por causa das minhas convicções eu me transformo. E o teatro é a grande paixão da minha vida. Um grande amor. Eu já deixei os amores físicos, os amores do coração... mas o teatro é a coisa que eu cresço, que eu... sabe?! Eu não posso conceber o teatro sem paixão. E, hoje em dia, eu vejo esses jovens fazendo teatro sem*





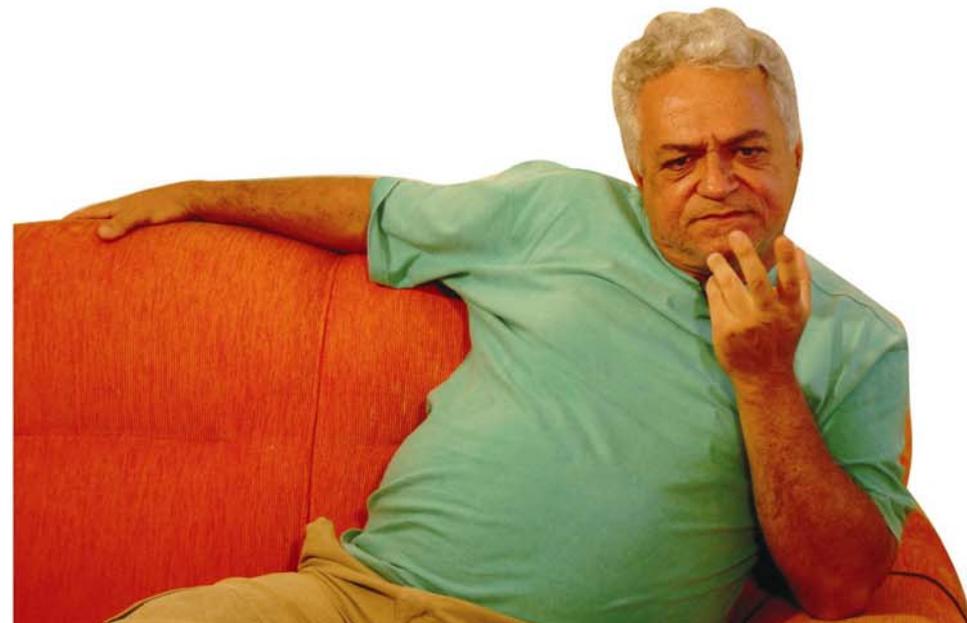
*nenhuma paixão, pensando somente em fazer sucesso a qualquer preço e aparecer nessa televisão e fazer essas novelas - até muito bem feitas e belíssimas, mas escravizadoras - que põem as pessoas diante delas, pra não sair nunca. E não entendo esse porquê sem paixão.*

Talvez seja devido a esse profundo envolvimento com o mundo efêmero do teatro, que Pedrancini tenha se convencido de que não gosta de se prender a nada e nem a ninguém pela vida, porque acredita que lidar com o efêmero é o melhor caminho para se viver, e assim se explica:

*Eu não gosto de muita coisa. Não quero muito móvel. Eu não quero ter coisas que me prendam. Porque tudo isso daqui é passageiro. Passa tão rápido... tudo é passageiro na vida. Até os amores devem ser, para serem saudáveis. Não é?! Gosto muito de mim, tem dia. Tem outro que eu não me suporto. Olho no espelho e me dá uma tristeza... e aí me dá vontade de me desafiar. Mas tem dia que eu gosto tanto de mim, que me dá vontade de convidar eu mesmo, pra sair comigo. E eu o faço... e nesses momentos, em que eu estou disposto a ficar comigo é o momento em que estou melhor pra ficar com os outros.*

*Eu não sou uma pessoa que guardo as coisas. Isso tudo que você viu aqui em casa, foi uma mera contingência. Eu não me preocupo com o registrar dessas coisas. O meu lance é o criar, é o fazer teatro é o interpretar. É isso!*

*Eu acredito que um povo sem história é um povo sem futuro. Um povo que não... não respeita a sua história, não tem futuro. Sei que se eu ficar três anos sem fazer uma peça, ninguém se lembrará mais de mim. (...) Eu acho que é necessário, sim, guardar. (...) Mas isso não cabe a mim! Acho que isso cabe a você: aos historiadores. (...) Porque um grande problema do jovem é achar que o mundo começou no dia em que ele nasceu. Esquecendo que tem toda uma história de uma civilização antes, que a roda já foi inventada e tudo isso. Nesse aspecto que eu acho a história fundamental. Somente depois de um tempo eu fui perceber o quanto era importante ter tudo isso guardado, registrado... pra poder comprovar. Você sabe que eu fui me profissionalizar em termos de carteira, foi agora, há dez anos?! (...) É... Eu não sei como vai ser no futuro (...), eu vivo do meu dia-a-dia. Pra mim, as coisas são muito passageiras, Elizângela. Eu não quero ficar pra história. Não faço questão dessas coisas de: "Ah... deixar um*





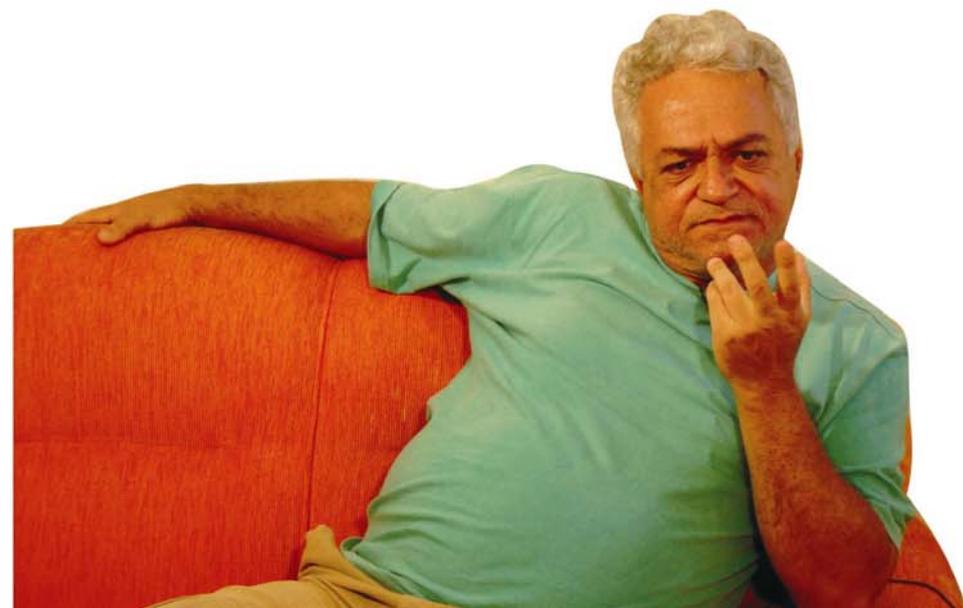
*legado!" Não... não... isso é uma coisa do romantismo de duzentos anos atrás. Eu quero é fazer o meu trabalho e bem bonito.*

Essa última parte desse trecho acima, já foi analisada na introdução deste capítulo, no entanto, aproveito este espaço para abordar a questão do possível deixar de lado o registro da memória teatral, como se isso não tivesse significado ou pouca (senão nenhuma) importância para além de comprovar currículos, sugere que haja um desenrolar linear e homogêneo na narrativa da história, sem a participação direta daqueles/as que são os/as produtores/as da área cênica, o que teria até um tom de incoerência no discurso de quem, durante a entrevista, cobrou responsabilidade social por parte daqueles/as que trabalham com teatro. Afinal, se as duas áreas possuem dificuldades e tensões de atribuições, então precisamos avaliar tais pontos em conjunto, observando como cada uma trabalha com a memória e os desdobramentos dessa temática, porque, como lembra a historiadora Gagnebin:

a exigência de memória, que vários textos de Benjamin ressaltam com força, deve levar em conta as grandes dificuldades que pesam sobre a possibilidade da narração, sobre a possibilidade da experiência comum, enfim, sobre a possibilidade da transmissão e do lembrar. (GAGNEBIN, 2004, 91).

Responsabilidades que precisam ser, antes de tudo, compartilhadas, não só no sentido de autoria e/ou de transmissão, mas também na execução. Ou seja, registrar, criar, narrar, interpretar, divulgar idéias e publicar textos são atribuições de artistas, de historiadores/as e de quaisquer outros/as profissionais, de saberes diferentes, que desejem contribuir para perspectivas múltiplas que existem nessas áreas de conhecimento. Chego até mesmo a afirmar que, apesar das palavras de Pedrancini, ele mesmo tem ciência da necessidade de se registrar e propagar as experiências cênicas. Afirmo isso por dois motivos. Primeiro, porque durante a entrevista ele enfatizou sua adoração pela leitura e pela escrita e, segundo, porque em seu artigo escrito reconheceu a fundamental importância que registros – nos quais são compartilhadas experiências cênicas - produziram em sua trajetória, quando notou que precisava melhorar sua atuação:

Desse dia em diante eu, que já era leitor contumaz, passei a ler todos os livros de teatro que achava. Tornei-me um rato de sebo. Li teoria, técnicas, exercícios que me auto-aplicava. Nos festivais ouvira falar de Stanislawski, Grotowski e Artaud. Procurava ler suas idéias que nem sempre compreendia, adaptava seus exercícios a minha realidade. Era difícil encontrar livros sobre teatro em Brasília. Os Cadernos de Teatro editados pelo Tablado, de Maria Clara Machado eram e são referências obrigatórias em meus estudos. Esses cadernos sempre





traziam artigos de diretores de todo mundo, ensaios sobre cenografia e figurino e, no mínimo, uma peça de autor de qualidade. (PEDRANCINI, 2004, p.138).

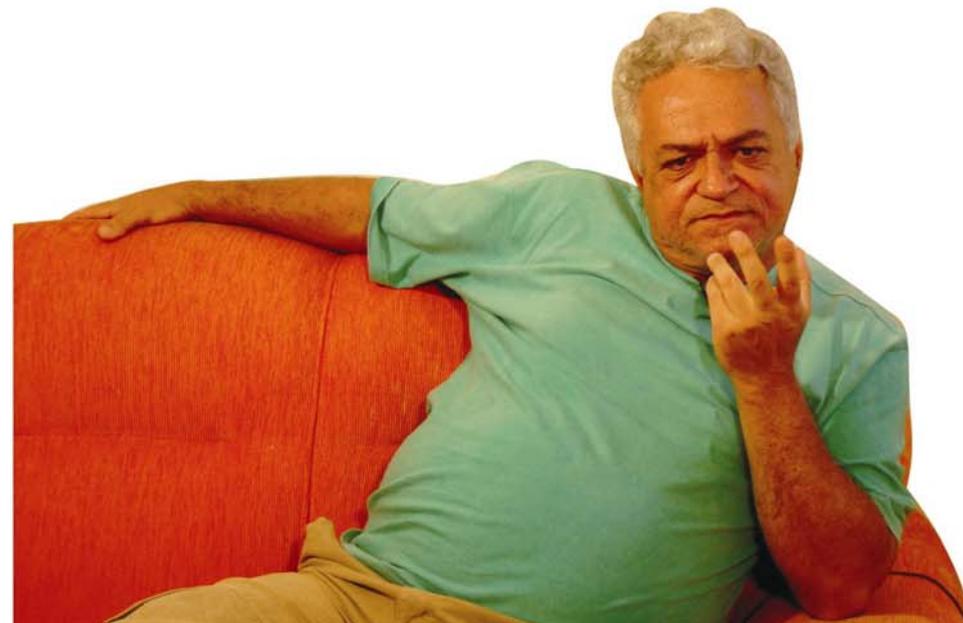


Foi nos livros e nos textos em geral, escritos por quem compartilhava experiências e interpretações, que o jovem Pedrancini encontrou o que desejava e, sendo então também jovem, viu que "o mundo não começou no dia em que ele nasceu".

Entretanto, essa atitude provocante de Pedrancini faz parte da postura que escolheu para atuar na profissão e em sua relação diária, pois durante toda a entrevista é possível notar sua inteligência também pelas provocações que extravasam suas reflexões acerca de si mesmo, acerca de jovens artistas formados/as pelas instituições da cidade de Brasília, acerca do papel do ator, da atriz, do diretor/a ou acerca de qualquer outro assunto que eu colocasse em pauta. Nessa entrevista, revelou-se então a lucidez com que expunha suas críticas em finais de frases, ou durante as interpretações completas contidas em cada resposta, demonstrando que possuía domínio sobre o que falava e atenção sobre o que desejava deixar registrado em seu perfil. Quando, por exemplo, falou:

*Esses dias, eu fiquei triste... uma pessoa, que agora é professor de uma dessas universidades, disse: - Estou me afastando um pouco das atividades do teatro, porque estou muito envolvido com atividades acadêmicas. Estou preparando a minha tese. Aí, vem a tal da 'minha tese'... e com todo respeito, moça, são umas teses que ninguém vai ver, que não vai importar à ninguém, que não vai ter nada... e nisso deixa de ser a minha arte, o meu artista, o meu teatro, pra ser a 'minha tese'... por favor, moça, não se torne nisso (mostrando os papéis que estavam no colo da entrevistadora). Não vire essas setenta ou oitenta páginas que você vai escrever. Isso é muito pouco!*

Ao contrário de Jesus Vivas, Pedrancini parece ver na atividade acadêmica um obstáculo ao ofício das atividades artísticas. Talvez, porque essa categoria de academia mostra-se aos olhos de Pedrancini com um sentido restrito ao de uma pessoa que carrega uma espécie de verniz de erudição, um *status* de sabedoria em que, na prática, não proporciona interferência e/ou transformação nas relações sociais, pelo menos, não na intensidade em que a interpretação cênica parece proporcionar à avaliação dele. Essa diferença de pensar, entre Jesus e Pedrancini, frente ao significado que pode ter quando algum artista torna-se professor de artes cênicas em ambiente universitário, fez-me alargar minha compreensão sobre projetos pessoais e modos diferenciados de se exercitar os fazeres teatrais em Brasília.



***Com Iara Pietricovsky***



## Com Iara Pietricovsky

*Escrever sobre a Iara Pietricovsky seria um mistério há vinte e dois anos atrás, 1981, quando tive o prazer de conhecê-la. Agora, quando tenho o prazer renovado de estar sempre reconhecendo uma nova faceta surpreendente, instigante, excitante, contundente dela, continua sendo um desafio. (...) São características únicas de uma personalidade singular, como só ela o sabe ser, dentro ou fora do palco; seja na mesa de debates pela independência do Timor Leste ou na lágrima parada em sua recriação de Oscar Wilde. Com sua ONG ou à frente de um elenco, La Pietricovsky mantém uma dignidade inteira e entrega generosa, seja ao receber a crítica do novo fã em São Paulo ou ao cumprimentar o rei da Noruega em Oslo. No festival de teatro em Goiânia, na Assembléia das Nações Unidas em Nova York ou em um Seminário do Mestrado na UnB, Iara continua sendo Iara. Ela é nome de guerreira índia, é filha de Golda e Cauby, irmã de Ana Gita, Ida e Otaviano, mãe de Nina e Daniel, ex-esposa do Alan, cunhada da Johanne, Paulinho e Diguí, tia de Karen, Bruna, Rafael, Marcelo, João Pedro, Priscila, Marina e do meu afilhado Raul. (...) Uma amiga linda...<sup>1</sup>*

Lida em voz alta e com entonação pausada antes de começarmos as gravações da entrevista, no dia 16 de abril de 2005, a carta, cujo resumo transformou-se na epígrafe acima, foi escolhida pela própria Iara para iniciar nossa conversa. Notando o peso afetivo atribuído por ela a esse documento, reproduzi aqui minha mesma introdução daquela manhã de abril, tentando assim compartilhar, com quem lê este trabalho, parte daquela iniciação. Isso mesmo, uma iniciação, em um dos sentidos propostos ao termo pelo dicionário: 'introdução ao conhecimento de coisas misteriosas ou desconhecidas' (FERREIRA, 1986, p.947). Porque, frente ao aparente carinho de Iara com a leitura de cada palavra, o ato servia à minha compreensão como um rito de passagem, uma anunciação de entrada nos territórios múltiplos de suas histórias... Aliás, rito é outra palavra que se encaixa bem ao mundo de Iara que, além de ser atriz e exercer outros ofícios, também é antropóloga.

<sup>1</sup> Trecho de uma carta do acervo particular de Iara, escrita por seu amigo Fernando Villar, em novembro de 2003. Na ocasião, ele a apresentava ao público presente em evento de premiação em Brasília. A própria Iara diz que o conteúdo desta a representa muito bem, com uma sensibilidade admirável. Iara me passou a cópia e me autorizou a publicação desse documento, aqui, nesta dissertação.





Brasília

No que diz respeito ao fato de o documento lido ser uma carta, cabem algumas reflexões a respeito. Faço isso porque não posso deixar passar despercebidas a características peculiares de uma carta. Não depois de ter lido o projeto de qualificação de doutorado de Neiva - socióloga, historiadora e professora de comunicação que vem se debruçando sobre as cartas de *pessoas comuns* endereçadas ao ex-presidente Juscelino Kubitschek, no período de 1956 a 1976. Neiva, tanto em seu texto como em nossas conversas, chama-nos atenção sobre singularidades desse tipo de fonte e os cuidados que exigem sua análise. Isso, porque "a carta é um lado, ou uma metade de diálogo ou conversação entre ausentes" (TIN citado por NEIVA, 2005). Sendo assim, Neiva explica que

convivem, nessa prática comunicativa que é a carta, as condições de presença e ausência. A carta é tida como possibilidade de manter-se perto, estando longe. Essa forma de conversa à distância implica algumas peculiaridades, como o caráter assíncrono do diálogo, e o não-compartilhamento espacial. (NEIVA, 2005).

Se essas reflexões sinalizam para diversos outros tópicos - como linguagem, estilo, relação pessoal e outros-, daqueles que estão envolvidos no processo de escrever, receber ou ler uma carta, não cabe, neste espaço, analisar tais questões. Porém, cabe ser evidenciado, aqui, a dimensão de privacidade das correspondências, em geral. Neste caso específico para carta de Iara, é diferente, pois tenho o consentimento dela para transcrever a carta, há o conhecimento do próprio remetente e o fato da mesma ter sido feita para ser lida em âmbito público. Tais pontos tornam esta situação diversa da que é analisada por Neiva. Mesmo assim, fazer esse aparte serve para demonstrar meu respeito por este assunto e, sobretudo, para colaborar na disseminação desse tipo de preocupação que abarca o campo de reflexão sobre ética que envolve qualquer pesquisa com esse tipo de documentação. Afinal, Mário de Andrade já chamava a atenção sobre o assunto, em 1945, com seu amigo Guilherme Figueiredo:

Guardar as cartas consigo,  
Nunca mostrar a ninguém.  
Não as publicar também.  
De indiferente ou de amigo  
Guardar ou rasgar. Ao Sol,  
Carta é farol.

Trecho de carta de Mário de Andrade a Guilherme Figueiredo. 17.02.1945.  
(ANDRADE, citado por NEIVA, 2005)

Terminada essa ressalva, retorno à carta referente à Iara. A leitura do documento foi só o início daquilo que passou a ser uma viagem, propiciada pelo seu relato, repleto de imagens textuais e visuais. As textuais surgiam em sua oralidade enfática e clara - de quem tem consciência de cada palavra pronunciada; as visuais, apresentadas na medida em que seus vários gestos corporais





Brasília

fortaleciam sua história falada e ela retirava do colo algumas das muitas fotografias que havia selecionado, com o objetivo de auxiliar sua memória e mostrar sua trajetória de vida, sentada na poltrona do seu escritório, no andar superior de sua casa, tendo ao fundo alguns de seus inúmeros livros e ao seu lado, uma ampla janela com vista para o jardim. Esses elementos, integrados ao conjunto de quadros, esculturas e demais objetos da casa de Iara revelavam a mulher, a mãe de Nina e de Daniel, a atriz, a intelectual, a antropóloga e a ativista política viajante, que habitava aquele espaço do Lago Norte.

Se, no início, essa referida carta pode ser vista como um canal resumido que apresenta algumas das várias facetas de Iara, ao final da entrevista esse documento perdia um pouco dessa força de apresentação, quando confrontado com a narrativa da própria destinatária. Ela se apresenta sozinha, melhor que qualquer papel. Escutar o áudio ou assistir à gravação de sua entrevista é observar o quanto ela fala de todas as vertentes questionadas de uma maneira ágil, pontual, clara, forte e notavelmente consciente do processo e do contexto ao seu redor. Impossível não perceber sua inteligência ou a forma como se apresenta coligada a visões plurais, como uma via de se relacionar com o mundo. Aliás, postura coerente para quem coordena o Instituto de Estudos Socioeconômicos (INESC)<sup>2</sup> e viaja pelo mundo defendendo questões relacionadas aos direitos humanos e às políticas públicas, tendo inclusive apresentado uma dissertação nessa direção<sup>3</sup>. Nesse sentido, ninguém melhor que ela mesma para se apresentar:

*Bem, meu nome é Iara Pietricovsky de Oliveira, Iara com I. Eu nasci em São Paulo, capital, sou paulistana. Sou filha do Caubi de Oliveira e da Golda Pietricovsky de Oliveira. Meu pai é de origem indígena, holandesa-portuguesa. E minha mãe de origem polonesa. Russa-polonesa. Judia-russa-polonesa. Meu pai é católico apostólico romano e os dois se encontraram em São Paulo, numa festa de São João, do Partido Comunista Brasileiro. E daí, surgiu o clã dos Pietricovsky de Oliveira. Eu sou a segunda filha, de quatro filhos que começa com a Ana Gita, que é uma antropóloga, que hoje trabalha no IPHAN, que é do Ministério da Cultura, é minha irmã mais velha, antropóloga, que na verdade foi a minha musa inspiradora na minha vida política e na*

<sup>2</sup> INESC é uma organização não governamental, sem fins lucrativos, não partidária e com finalidade pública. Tem o Congresso Nacional como seu espaço privilegiado de atuação e na intermediação entre o Parlamento e a sociedade civil organizada a principal característica do trabalho desenvolvido. Segundo sua página virtual: Cf. <http://www.inesc.org.br/pt/sobre/index.htm>. Acesso em: 10 abr. 2006.

<sup>3</sup> Cf. IARA PIETRICOVSKY. Inter-Redes: um estudo de caso sobre a democracia participativa no Brasil. Brasília: Instituto de Ciência Política da Universidade de Brasília, 2005. Orientadora Profa. Dra. Lúcia Avelar.





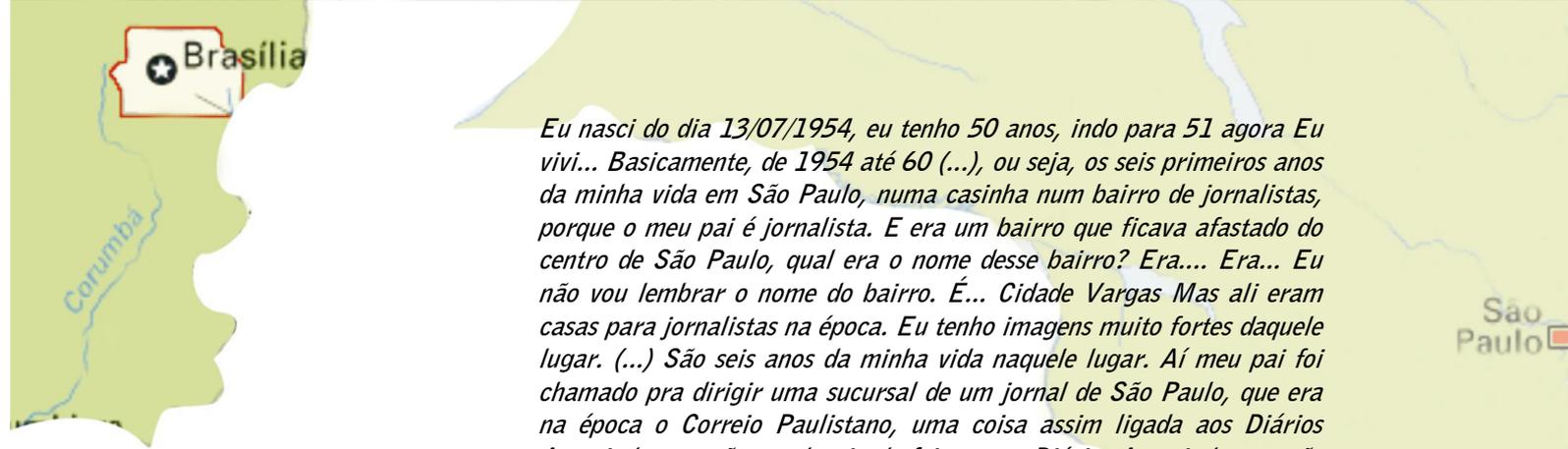
*minha vida profissional. Uma pessoa que eu respeito e admiro até hoje, e dialogo muito com ela, na minha vida profissional e pessoal. E... tem uma outra irmã, Ida Pietricovsky, que é jornalista, que (...) já tem uma outra maneira de ver o mundo e de interpretar as coisas, que eu também me alimento muito, é uma grande amiga. E tenho um irmão, que é o último, que é o irmão mais novo, que é um veterinário e que é... se moldou muito bem às três irmãs (risos)! Soube conviver com as três irmãs, que são muito fortes. Todas! São mulheres muito fortes. E... essa é a minha família mais o Otaviano Pietricovsky de Oliveira. Há minha filha, a minha irmã Ana Gita que foi casada com um inglês tem uma filha, Karen Silverwood Cope, que é uma meio brasileira meio britânica. A Ida também tem um filho, o Raul que é... uma figura também. Casada com um brasileiro-carioca. Eu também fui casada com uma pessoa de origem dinamarquesa que é o pai dos meus filhos. Eu sou mãe da Nina Madsen e Daniel Pietricovsky Madsen, que são dois brasileiros-dinamarqueses. [Filhos] do Allan Hall Madsen que é jornalista. Foi o meu companheiro por 21 anos. E continua sendo meu companheiro de vida, a gente se dá muito bem até hoje. A gente é... se separou mas continua muito presente na vida um do outro. Até hoje. Creio que isto vai perdurar hasta el fin. (...) Esse meu irmão tem dois filhos, casado com a Neide que é uma nordestina. O João Pedro e o Gabriel. E esse é mais ou menos o meu universo familiar, com o qual eu me relaciono com muita frequência. Eu sou a mais ausente da família, porque eu viajo muito, mas... é a família que mora dentro de mim, quer dizer, é meu mundo, meu grande universo relacional e afetivo é esse. Primário e prioritário da minha vida é esse...<sup>4</sup>*

São Paulo

Essa brasiliense nascida fora da cidade de Brasília faz questão de afirmar, a todo instante, o quanto é forte sua relação de pertencimento com essa cidade-capital. Iara acredita que a afirmação dessa e de outras sentenças é um dos caminhos para se construir identidades de uma pessoa, de um grupo e de um lugar. Mantendo essa perspectiva antropológica, desde sua formatura, em 1977 - no ano da grande greve da Universidade de Brasília -, suas leituras e diálogos sobre identidade são constantes e se revelam como preocupação em suas próprias falas. Por isso, evidenciar seu forte laço com a cidade é um ponto relevante na entrevista, como indicado no trecho a seguir:

<sup>4</sup>IARA PIETRICOVSKY. Entrevista realizada em 16 de abril de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (2h 07m 49s): estéreo. Sony.





*Eu nasci do dia 13/07/1954, eu tenho 50 anos, indo para 51 agora Eu vivi... Basicamente, de 1954 até 60 (...), ou seja, os seis primeiros anos da minha vida em São Paulo, numa casinha num bairro de jornalistas, porque o meu pai é jornalista. E era um bairro que ficava afastado do centro de São Paulo, qual era o nome desse bairro? Era... Era... Eu não vou lembrar o nome do bairro. É... Cidade Vargas Mas ali eram casas para jornalistas na época. Eu tenho imagens muito fortes daquele lugar. (...) São seis anos da minha vida naquele lugar. Aí meu pai foi chamado pra dirigir uma sucursal de um jornal de São Paulo, que era na época o Correio Paulistano, uma coisa assim ligada aos Diários Associados, ou não, ou depois ele foi para os Diários Associados, eu não tenho clareza disso. O fato é que ele [veio] pra abrir uma sucursal de m jornal aqui [em Brasília] e foi quando nós viemos então. Ele veio antes, em 59/60 pra cá e aí, em agosto, de 1960, a gente mudou pra Brasília, minha mãe e as duas filhas: a Ana Gita, mais velha, com 7 anos e eu com 6 anos. Nós temos exatamente um ano de diferença. Eu nasci um ano depois, não, dois anos de diferença, minto. Desculpa! Ela tinha 8 e eu tinha 6. Eu nasci 2 anos exatamente, é... Minha mãe, no dia do aniversário dela, comemorando os 2 anos, minha mãe foi me ter e eu nasci 2 horas e 35 minutos do dia 13 (...) Eu deixei o dia acabar pra poder ter o meu dia, né?! (risos)*

*E eu tinha 6 anos, em 60. E Brasília era uma cidade em construção. Era... o signo da mudança, do novo, da idéia daqueles que apostaram nessa nova idéia, nesse novo mundo. Meu pai foi um dos que apostaram nessa, daqueles dos chamados pioneiros que vieram pra Brasília, que se misturaram. Tem até uma briga aí: o que é candango, o que não é candango? Porque candango é quem construiu Brasília. (...) Eu já debati muito esse tipo de coisa. O que é candango? (...) [Pessoas] que consolidaram [uma] identidade da cidade... Eu acho que o justo é você dizer: candango é quem se sente identificado com a cidade, quem nasce na cidade é um candango, então eu me sinto candanga. Eu não nasci, mas eu digo que sou a primeira geração brasiliense não nascida. Porque eu me sinto hoje, absolutamente brasiliense. Uma brasileira brasiliense. A minha cosmo-visão é de quem nasceu em Brasília, e... eu faço questão de registrar: eu sou uma profissional de Brasília, com a visão constituída a partir do lugar Brasília. Eu sou uma atriz de Brasília.*



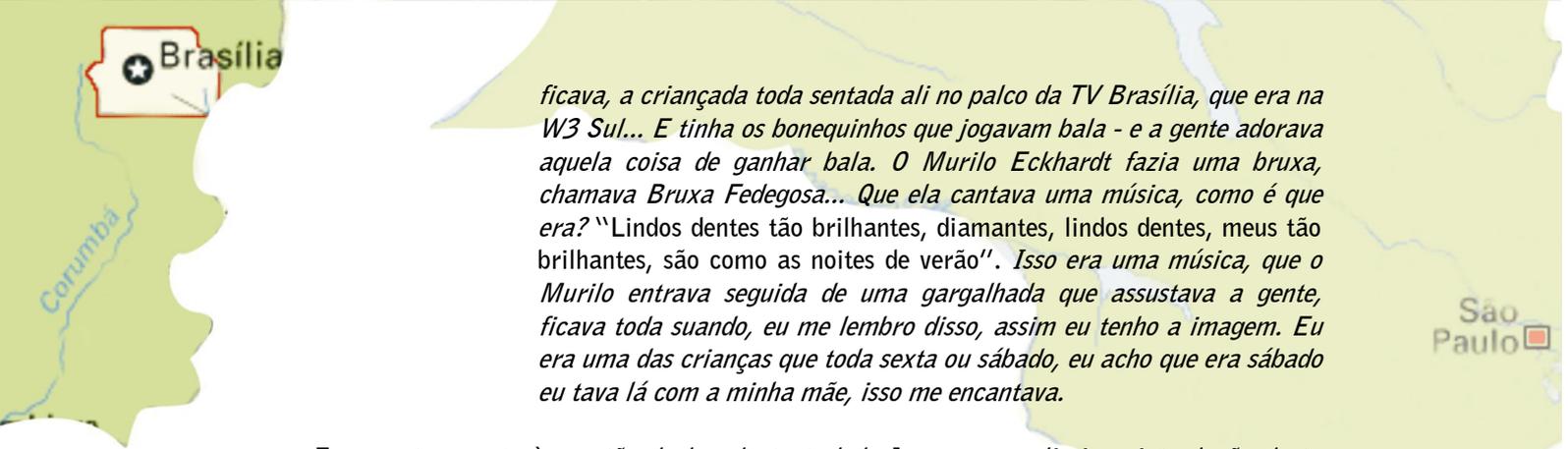


Brasília

Esse último trecho em relação à Brasília, pioneiros e candangos eu analisei no primeiro capítulo deste trabalho. Mas vale ressaltar aqui que Brasília também foi o berço onde Iara encontrou o teatro, por meio da sua mãe Golda Pietricovsky. Uma relação Iara-teatro-Brasília-Golda, já presumível dentro da perspectiva de quem leu a obra de Maria Duarte, onde essa afirma que: "Sílvia Orthof, Murilo Eckhart e Golda Pietricovsky, a partir de 1961, e durante dois anos, apresentaram, na TV Brasília, um programa de teatro infantil com bonecos" (DUARTE, 1983, p.59). Duarte (1983, p. 59) consubstanciou essa sua afirmação seguindo um depoimento do ator Murilo Eckhart (fornecido a ela em 23/09/81), explicando que esse programa era apresentado todos os finais de semana, às 18h, com arquibancadas para quem quisesse assistir e/ou participar das gravações, porque era um programa gravado em estúdio. Ali, sempre estavam presentes a Iara, a Ana Gita, o Kido Guerra e outras crianças da época que vieram mais tarde a enriquecer a área cultural dessa cidade. O que foi confirmado e detalhadamente narrado pela própria Iara:

*A minha mãe sempre me levou pra teatro. Teatro, livro, literatura, essas coisas eram o universo e eu acho que isso é muito da tradição judaica, isso é muito estimulado [nessa tradição. Podemos] dizer assim: "olha, a gente é ferrado, não tem grana, mas o patrimônio que você tem que ter na sua vida é o seu conhecimento. Tua formação." Isso é uma ideologia muito comum entre a comunidade judaica. A minha mãe não foi diferente, perseguiu esse tipo de coisa. E aí quando ela chega em Brasília, ela encontra com a Sílvia Orthof. Sílvia Orthof e outras pessoas que faziam teatro aqui, que faziam, ou que queriam fazer, ou que tinham essa intenção. E Sílvia propõe, naquela época, meio que protagoniza a... Arregimenta um grupo de pessoas - que ela tinha um grupo dela de teatro que fazia parte a Ana Maria Miranda, Marlu Miranda, Ney Matogrosso, tinha essas figuras hoje do nome, da história do Teatro. Por outro lado, ela tinha Murilo Eckhardt, que era um jovem rapaz, mais novo que Sílvia e que minha mãe, que participava do grupo e tinha uma francesa, que eu nunca me lembro o nome dela, (...) que faziam parte teatro do Candanquinho. Que foi onde a minha mãe entrou para começar a fazer teatro e... Consolidou essa amizade com a Sílvia, foram amigas a vida inteira, inclusive, os filhos da Sílvia hoje são [meus] irmãos. A gente se trata como irmão, Geraldo Orthof, que é um artista plástico, a Cláudia Orthof, o Pedro Orthof, eles são todas pessoas da nossa mais íntima conexão familiar-amorosa. Que nasceu ali, com a minha mãe e com Sílvia, fazendo teatro de fantoche com Murilo Eckhardt. (...) Eu me lembro de imagens muito fortes assim, era um negócio de madeira bem de fantoche mesmo... A gente*



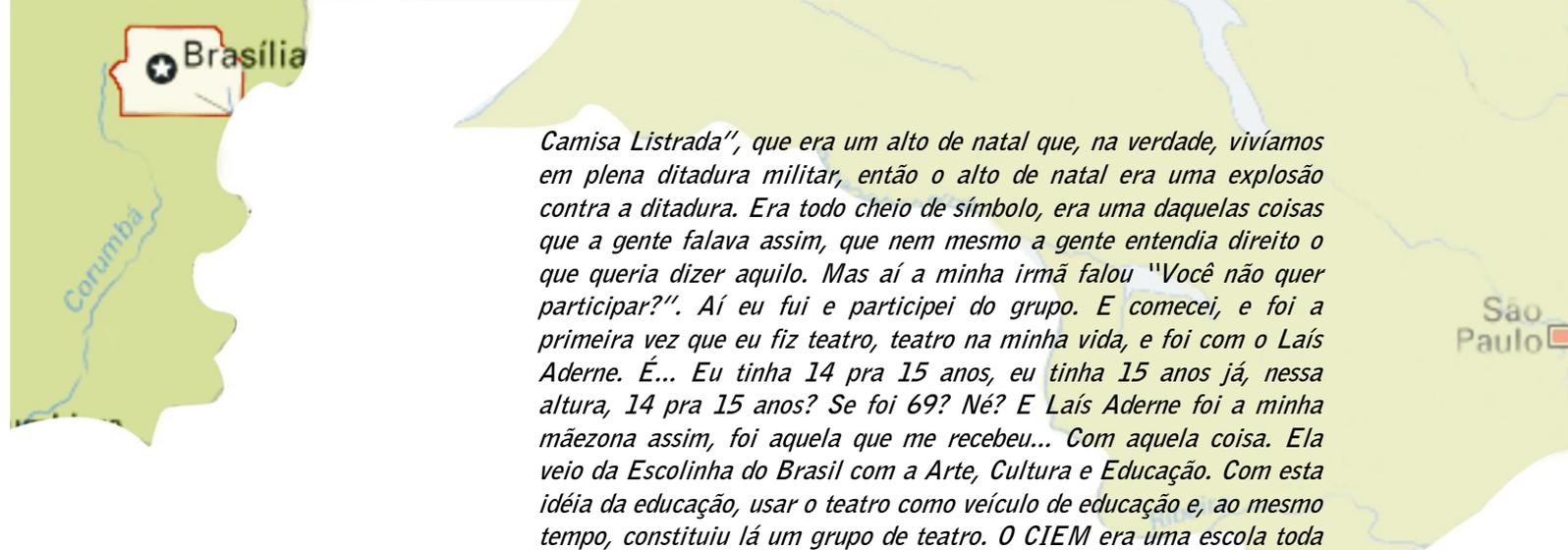


*ficava, a criançada toda sentada ali no palco da TV Brasília, que era na W3 Sul... E tinha os bonequinhos que jogavam bala - e a gente adorava aquela coisa de ganhar bala. O Murilo Eckhardt fazia uma bruxa, chamava Bruxa Fedegosa... Que ela cantava uma música, como é que era? "Lindos dentes tão brilhantes, diamantes, lindos dentes, meus tão brilhantes, são como as noites de verão". Isso era uma música, que o Murilo entrava seguida de uma gargalhada que assustava a gente, ficava toda suando, eu me lembro disso, assim eu tenho a imagem. Eu era uma das crianças que toda sexta ou sábado, eu acho que era sábado eu tava lá com a minha mãe, isso me encantava.*

Essa parte remate à questão do legado teatral de Iara, que analisei na introdução deste capítulo. Nesse sentido, sigo adiante afirmando que depois dessa introdução ao mundo cênico, a transformação de espectadora em atriz, ter sido da magia à realização, haja visto que, em suas palavras, ela estava enfeitiçada por

*esse mundo do imaginário [que] era um negócio assim, pra mim, absolutamente encantador. Aí uma vez, eu já tava com uns 12 pra 13 anos, tinha um clube do cinema, em Brasília na... Escola Parque. E veio um grupo de São Paulo ou do Rio, não me lembro, apresentar uma peça do Shakespeare, "Sonho de Uma Noite de Verão", eu me lembro que eu olhei aquilo ali, achei aquilo ali bárbaro! Antes disso, eu tive uma passagem por uma pecinha de teatro, na Escola Classe 107 e que eu fiz uma empregada doméstica, que tinha sido sacaneada pelo filho da patroa e aquilo também me tocou. Era uma coisa que ficou gravada na minha imagem, essa convivência com Silvia, com esses grupos, com essas... São coisas que vão se acumulando dentro de mim. O teatro do Gandanguinho, aí essa coisa do, do "Sonho de Uma Noite de Verão", eu me lembro do "Puc" do personagem, é... que falava lá a moral da história, que era um personagem que pulava, girava, eu achei aquilo bárbaro! Bom, aí um dia, minha irmã entra no CIEM, que é um colégio, que era uma escola de aplicação, que tinha aqui em Brasília, que tinha que fazer vestibular, que eu também fiz e passei e participei, mas a minha irmã que era mais velha, tava na minha frente... falou: "Iara tá tendo, a gente tá reunindo com a Laís Aderne, pra começar a fazer um grupo de teatro, ela tem um texto do Lauro Nascimento"... que era um cara aqui de Brasília, que escrevia peças e que era ator e que foi diretor de grupos de teatro aqui também e eu nem sei por onde ele anda agora, é... Ele fez uma peça que chamava-se "O Alto da*





*Camisa Listrada”, que era um alto de natal que, na verdade, vivíamos em plena ditadura militar, então o alto de natal era uma explosão contra a ditadura. Era todo cheio de símbolo, era uma daquelas coisas que a gente falava assim, que nem mesmo a gente entendia direito o que queria dizer aquilo. Mas aí a minha irmã falou “Você não quer participar?”. Aí eu fui e participei do grupo. E comecei, e foi a primeira vez que eu fiz teatro, teatro na minha vida, e foi com o Laís Aderne. É... Eu tinha 14 pra 15 anos, eu tinha 15 anos já, nessa altura, 14 pra 15 anos? Se foi 69? Né? E Laís Aderne foi a minha mãezona assim, foi aquela que me recebeu... Com aquela coisa. Ela veio da Escolinha do Brasil com a Arte, Cultura e Educação. Com esta idéia da educação, usar o teatro como veículo de educação e, ao mesmo tempo, constituiu lá um grupo de teatro. O CIEM era uma escola toda moderna, com uma didática toda moderna, que a gente tinha que aprender por ritmo próprio, não tinha essa coisa de todo mundo fazer prova ao mesmo tempo, cada um fazia no seu tempo e a gente tinha opções de fazer mil coisas, de artes plásticas até... Enfim era um colégio assim muito especial.*

Desde então, a jovem, que começou interpretando uma “empregada sacaneada”, experimentou vários outros perfis de personagens em seu corpo. Como, dentre outros, interpretando duas vezes a força do drama “O Exercício”, de Lewis John Carlino, cujo desempenho na interpretação foi, em duas direções diferenciadas, elogiada pelo público e, em uma delas, premiada. A primeira vez que interpretou essa peça, estava com 21 anos, contracenava-a com João Antonio e estava sob a direção de Dimer Monteiro. Aqui vale deixar registrado que, no Brasil, quem primeiro dirigiu a peça “O Exercício”, segundo a própria Iara, foi B. de Paiva. Nessa época, o papel feminino central era desenvolvido por Glauce Rocha, uma atriz premiada por sua atuação nesse espetáculo. O mais interessante é que Iara teve oportunidade de assistir e prestigiar à encenação desse espetáculo com aquela grande atriz. Talvez estivesse sendo preparada pelo destino, sem imaginar, naquele momento, que anos depois estaria em situação similar à da Glauce Rocha. Interpretou essa peça, agora contracenando com Guilherme Reis, mas sob a mesma direção que um dia dirigiu Glauce Rocha, no papel feminino central e, também, sendo premiada por esse feito. Uma coincidência da vida que foi notada e contada por ela com emoção, durante nossa conversa.

Aliás, emoção e Guilherme Reis são duas palavras interligadas durante a entrevista. Iara fez várias referências a ele durante nosso encontro e é enfática em dizer que Guila, apelido do ator, é seu “eterno companheiro e irmão” de trabalho. Sem dúvida, Reis é um nome forte e atuante nas áreas cênicas em Brasília e só não é um dos narradores neste meu trabalho por uma necessidade de recorte metodológico, de critérios explicitados no segundo capítulo. Mas nem por isso eu poderia





Brasília

deixar de mencioná-lo. Ele foi um dos entrevistados para o trabalho realizado por Carvalho (2004) e constantemente lemos seu nome em reportagens de jornal face à sua intensa atuação no ramo de produções de espetáculos, inclusive fazendo parte de uma reportagem central na Revista de Domingo, do jornal Correio Braziliense, quando completou 50 anos de idade, em 2004. Um gesto simbólico, para presentear o ator - também produtor, diretor, locutor e outros ofícios afins do universo teatral - que, numa "dedicação quase religiosa de Guila ao teatro", como considera o jornalista Kido Guerra (2004, p.14;15), proporciona a Brasília diversos espetáculos<sup>5</sup>.

Também vale destacar outros trabalhos realizados por Iara nessa cidade, "Os Saltimbancos" (1977) e "Arlequim: Servidor de dois patrões" (1999), sob a direção de Hugo Rodas - pessoa com quem, desde que o conheceu na década de 70, desenvolveu parcerias, ajudando até mesmo a montar a Companhia dos Sonhos. Foi para investir nesse percurso cênico que Iara, na década de 1980, partiu para São Paulo, trabalhando com Antônio Abujamra. E, em 1986, foi indicada ao Prêmio APCA de Teatro, pela peça "Serpentes" - perdendo o pódio somente para a atriz Giulia Gam, que interpretava Julieta em uma peça de Antunes. Essa premiação era muito importante, segundo Iara, porque era a própria categoria teatral que votava e escolhia seus premiados/as. Por isso, nesse sentido, essa indicação, além de ser um símbolo que a legitimava no meio cênico, foi para ela particularmente especial, pois representava um tipo de reconhecimento por seus esforços na cidade de São Paulo que, mesmo sendo sua de nascimento, não lhe facilitou esse retorno. Isso porque, em geral, as pessoas do meio teatral não a reconheciam como uma paulista que retornou a casa, entretanto, como mais uma forasteira tentando a vida em São Paulo. E, ainda segundo suas próprias palavras, preconceitos e armadilhas foram articulados durante todo o tempo em que permaneceu na capital paulista.

São com estas e outras histórias que nos deparamos ao ouvir a entrevista e/ou ao continuar a ler a transcrição da mesma. São percepções de uma mulher que adora as cores azul, verde e branca; que aprecia o cheiro de alfazema; os sons da MPB, do jazz e do rock. E que, acima de tudo, afirma: *eu faço questão de registrar que eu sou uma profissional de Brasília, com a visão constituída a partir do lugar Brasília. [Sendo, enfim e por isso], uma atriz de Brasília!*

<sup>5</sup> Para saber mais sobre Reis, ler: REZENDE, Pedro Paulo. 10 perguntas para Guilherme Reis, Correio Braziliense, Brasília, 23 de set. de 2006, Caderno Pensar, pág.10.



***Com Jesus Vivas***

## Com Jesus Vivas

Perguntei quase ao final da entrevista no dia 10 de janeiro de 2005:

*Qual seria a trilha sonora representativa que você escolheria para sua trajetória cênica e de vida aqui, em Brasília?*

A resposta foi:

*Música... você tocou num assunto que eu gosto... sabe que eu tenho uma coisa com a trilha sonora do 'Paris, Texas'?! Engraçado, porque ela tem algo que me lembra Brasília, algo de solidão. A trilha sonora do 'Paris, Texas' tem uma coisa que aborda esse deserto, que na verdade é um deserto nosso. E o teatro me ajudou a descobrir isso aqui. Se eu fosse escolher, escolheria essa trilha, a trilha toda com aquele sentimento de seco, sabe essa coisa de segura, de sol e de muita claridade?! Então ela me traz isso. E eu acho que na minha trajetória foi muito isso também, muito do teatro. E Brasília tem isso, em Brasília você está com duzentas pessoas, mas você não está com ninguém.<sup>1</sup>*

Ao seguir essa resposta, resolvi escrever sobre Jesus Fernando Vivas de Souza ao som da trilha de 'Paris, Texas' (1984), composta por Ry Cooder, para o filme homônimo de Wim Wenders<sup>2</sup>. Enviesada pelos sentidos expostos na resposta desse que nasceu na Bahia, na cidade de Marauá, num dia de segunda-feira de carnaval, em primeiro de março de 1954, percebi o quanto Jesus estava certo, o quanto a forte guitarra de Cooder estimula nossas percepções para sentirmos a claridade e a solidão dessas notas, sobretudo se as ouvirmos pensando na cidade de Brasília.

Ainda que tenha se referido à solidão como característica da cidade, Jesus Vivas, como é mais conhecido, não se considera uma pessoa solitária, pelo menos não no sentido mais usual da palavra. Ao contrário. Mesmo sendo solteiro e sem filhos, tem à sua volta várias pessoas, diariamente. A solidão a que ele se refere é esclarecida mais adiante:

*Não, não. Não é uma solidão do tipo "Ai, meu Deus, o que será de mim?" Não, não é por aí. É aquela coisa de estar só com você mesmo. E eu gosto de estar me observando. Eu me sento aqui neste sofá, (...)*

<sup>1</sup>JESUS VIVAS. Entrevista realizada em 10 de janeiro de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (2h 13m 17s): estéreo. Sony.

<sup>2</sup> Cf. Disponível em: <<http://www.wim-wenders.com>>. Acesso em: 3 de mar. de 2006.



*apago tudo e fico aqui só me observando, respirando e observando minha respiração. E eu me levanto descansado. É desse tipo de solidão, desse encontro comigo mesmo que eu gosto. (...) Eu gosto de ter um diálogo comigo (...) tenho dessa necessidade de solidão...*



Esse é um dos modos de viver a vida desse homem de 52 anos, que por muitos anos foi ator em Salvador, que se graduou e se tornou Mestre pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e que hoje é coordenador do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Sendo professor de várias disciplinas neste Departamento, Vivas, também, é nome referencial na cidade de Brasília quando o assunto é maquiagem teatral. Conforme conta durante nossa entrevista, é um dos dez filhos do Sr. João Pereira de Souza (1914) e da Sra. Alba Vivas de Souza (1921) - ambos falecidos coincidentemente na mesma semana, entre o final de maio e início de junho de 1997. Jesus veio pela primeira vez a Brasília por causa do desfile de 7 de setembro de 1973, quando ainda servia no exército brasileiro. Apaixonou-se pelo que viu. Era quase 1h da madrugada quando, ainda no avião, avistou Brasília e pensou: *Esta cidade... Eu acho que é a minha!* E assim foi, como de fato ainda o é, porque durante toda a entrevista Jesus fez questão de enfatizar que adotou esta cidade para si e o quanto faz parte dela.

Quando criança estudou na Escola Maria Quitéria - nome da heroína da Independência da Bahia, segundo ele - e, já na infância, interpretava várias peças escolares. Estimulado pelo prazer que esse exercício lhe proporcionava, continuou como ator e, em 1971, apresentou sua primeira peça profissional, "Formiguinha Professora". E mesmo tendo iniciado sua carreira acadêmica em Administração, formou-se em Direção (na UFBA) e passou a dirigir espetáculos teatrais com grupos de artistas e de comunidades que conheceu devido ao trabalho desenvolvido na Fundação Cultural da Bahia, entre os anos de 1983 e 1987 - período em que viajava por todo esse estado, comprometido com um projeto que visava estimular e orientar a prática teatral nas cidades.

Anteriormente, entre os anos de 1977 e 1982, Jesus trabalhou na Fundação Cultural do DF. Por motivos pessoais resolveu voltar à Bahia, mas o desejo de retorno definitivo passou a tomar força e o fez entrar em contato com Murilo Eckhard, ator em Brasília e seu amigo, para avisar que desejava um emprego por aqui. Não deu outra. O amigo liga, dias depois, dizendo-lhe que voltasse a Brasília o mais rápido possível, pois as aulas na Faculdade Dulcina de Moraes já o esperavam. Assim, Jesus interrompeu suas atividades em Ilhéus e voltou à essa cidade-capital, onde mora até hoje. Inclusive, nessa época, também deu aulas de interpretação, de voz e de maquiagem ao grupo de teatro do SESC de Anápolis, cidade a 140 km de distância de Brasília.

Expressivo em gestos e sendo um contador de histórias, Jesus conversa cheio de brilho nos olhos e com muita movimentação nas mãos e nos músculos faciais. Talvez isso faça jus não só à sua trajetória de ator - pela consciência aguçada do corpo como instrumento de comunicação -, como, também, aos seus conhecimentos sobre maquiagem e máscaras teatrais. Aliás, vale destacar que pequenas máscaras são elementos visuais que enfeitam suas estantes de livros e a parede branca do seu apartamento, localizado na Colina, na UnB, cujas janelas amplas permitem a imersão de uma intensa claridade em seu interior (tão intensa quanto a claridade provocada



pela música 'Paris, Texas'). Carinhoso no trato com as pessoas, é do tipo que está sempre acessível às conversas, em especial quando interlocutores são seus alunos e alunas. Afinal, após ter vivenciado experiências como ator e diretor teatral (fases desconhecidas por muitos desta cidade), Jesus descobriu sua paixão pela licenciatura e pela maquiagem teatral, quando então passou a investir seu tempo de estudo e de trabalho nessas duas vertentes. Na entrevista, contou como isso aconteceu:



*Olha, no início eu tentei Administração. Fiz um semestre mas não era aquilo que eu queria. Porque, em geral, eu tenho vontade de organizar as coisas, e talvez, por causa desse jeito, eu naturalmente sou jogado em determinados pontos nesse sentido, como, por exemplo, aqui neste da Coordenação do curso. Acabo caindo nesses pontos pela própria forma como eu encaro a sistematização das coisas.*



*Mas com o tempo eu mesmo disse: "não, eu não vou fazer isso. Eu quero saber é de teatro" E recomecei a fazer trabalho como ator.*



*Mas com o tempo eu também disse: "Não, mas não é sendo ator que eu quero continuar nessa. (...) Eu gosto de teatro, mas não gosto muito de ser ator". Foi quando resolvi juntar o útil ao agradável. Como já estava fazendo Direção, passei a manter um olho na Licenciatura - que ainda não tinha na UFBA, na época. E aí fui fazer as disciplinas na Educação. Fiz Didática, fiz Estrutura, fiz Psicologia da Educação tudo que era de Educação eu fiz. Só não fiz estágio. Logo, se um dia eu fosse fazer licenciatura só precisaria fazer o Estágio e um Projeto Final.*



*Vim para Brasília e encontrei uma experiência na maquiagem que gostei muito. Porque aquele dia foi interessante: eu estava com a cabeça do Sérgio Vianna nas mãos, com a careca dele toda branca, sendo um problema para o personagem dele, e aí eu passei uma besteira de lápis e de base e tudo ficou na cor natural dele (...). Aí não deu outra, o Dácio [Lima] veio conversar comigo: "Está decidido, amanhã você fará a maquiagem dos personagens de todos. Certo?!" E eu disse: "Faço!". Aí fiz e pronto (risos)! E aí tudo começou.*



*Depois o Dácio foi montar uma outra peça e me chamou pra fazer o figurino - porque eu também fazia figurino (...) - fiz um todo de estopa, com umas cabeleiras e outras coisas assim muito diferentes para a peça dele. A peça era "A guerra mais ou menos santa". (...) Ele*



*tinha uma concepção do espetáculo meio puxada para algo que a estopa foi o grande elemento, porque dava um jeito meio rasgado, meio solto, com umas caricaturas também ótimas.*

*Minha primeira experiência de teatro aqui, em Brasília, foi com "O auto da Compadecida". Aí depois veio "A guerra mais ou menos santa" e aí eu fui acompanhando tudo. Depois o Dácio Lima montou o "Centro Oeste S/A" e eu o acompanhei fazendo a caracterização do grupo dele e dos outros grupos que começaram a me chamar. De todos os grupos... Porque para mim isso era bom, porque eu exercitava.*

*Eu sempre gostei de desenhar, meus trabalhos de desenhos sempre foram elaborados, mas aí eu fui pra maquiagem. Passei a exercitar essas coisas que eu nunca tinha feito, que eu só sabia porque tinha aprendido na escola - mas que até então nunca tinha tido necessidade de fazer pra outras pessoas. Mas, com os grupos daqui, passei a exercitar e a gostar, fazia maquiagem para todos, porque na época tinha a FETADIF, onde você tinha grupos de amadores para trabalhar e exercitar.*

Assim, a maquiagem e as aulas passaram a ser os pontos fortes de Jesus. Respectivamente, a primeira lhe rendeu, além de muito trabalho, uma dissertação de mestrado<sup>3</sup>, defendida em 2004, e o reconhecimento de amigos, como aponta o ator João Antônio (em 16/jun/2005): "de todos esses espetáculos que falei agora, se você for procurar quem fez a maquiagem, vai encontrar o nome de Jesus Vivas. Porque Jesus Vivas é "O" nosso maquiador e fez a maquiagem de todos esses trabalhos que acabei de dizer. Igualmente, a atividade docente lhe trouxe o mesmo reconhecimento, como lembrou o ator Ge Martú (em 17/jun/2005): "Há quanto tempo eu não vejo Jesus Vivas... Hoje está como professor na UnB. Mas ele é muito mais que professor! É muito mais do que ele faz por lá, porque se ele já é bom fazendo o que faz lá, você precisa ver o quanto é melhor em outros trabalhos que realiza fora!". Compreendo que Martú desejou elogiar Jesus no sentido daquilo que comumente pode-se nota na sala de aula, no entanto, discordo da composição da frase e afirmo que, na minha opinião, Jesus é professor e isso é o maior dele.

Em relação à atividade de Jesus como maquiador, encontrei no jornal Correio Braziliense, de 1978, o seguinte registro:



<sup>3</sup> JESUS VIVAS. A maquiagem no processo de construção do personagem. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal de Salvador (UFBA), 2004. Sob orientação do Prof. Dr. Ewald Hackler.



Jesus Fernando: Ator, diretor, cenógrafo, maquiador, formado pela Escola de Teatro da Bahia, Vivas apareceu em 1978, especialmente como maquilador. Suas caracterizações perfeitas muito contribuíram para a plasticidade de "A Guerra Mais ou Menos Santa", "A morta", "A invasão", "Black-Tie", e, sem exagero, para quase todos os espetáculos apresentados por grupos locais. Um senhor profissional! (GUEDES DE MORAIS, 1978, p. 4).



Retorno ao tema *dar aulas* porque ele mereceu um significativo espaço nas análises de Jesus, durante nosso encontro, mesmo porque esse seu presente envolve planos futuros de aposentadoria:



*Porque a minha tendência, digo, o meu programa para aposentadoria é de trabalhar com comunidades, entendeu?! Eu acredito nisso (...) Outro dia eu peguei "O Teatro Legislativo", do Boal - que são as experiências dele - e tem lá "O arco-íris do desejo" e "O teatro como arte marcial" e é incrível, cada vez que releio aquilo, digo: "É isso... Eu vou fazer é isso!!!". Então pronto, já estou com isso na cabeça, faz parte da minha determinação e do meu objetivo daqui a algum tempo.*



Essa seriedade com que passou a perceber o ofício de ensinar foi sendo elaborada na medida em que dava asas ao seu lado *professor de teatro* e percebia implicações dessa atividade na vida das outras pessoas. Porque, na concepção de Jesus, o fazer teatral é um exercício que supera técnicas de atuação:



*Quando você trabalha com o teatro você mexe com o seu ser (...) e isso é pesado. Não é pra qualquer um... Porque nesse exercício, você é surpreendido por você mesmo... com suas coisas internas. E trabalhar com isso dentro da sala de aula é sério!*

*Não adianta me dizer que alguém vai trabalhar só com técnica teatral na sala de aula (...), porque não dá! Você trabalha é com o ser humano como um todo. (...) E esse princípio do ser humano que eu digo, não é algo esotérico de 'Oba-oba-de-hari-hari', não, não é nada disso! Nem estou carregando nenhuma bandeira nesse sentido (...), mas sim por afirmar que isso do teatro mexe com o autoconhecimento - mexe mesmo!*



*Por isso que eu vejo, por exemplo, que a Licenciatura tem uma importância muito grande. Porque, na verdade, esse pessoal que está*



*saindo para formar opinião, para ajudar a formar opinião de outros seres me preocupa, porque eu acho isso muito importante.*

*Porque ser ator é um outro papel. Quando se é ator não há um vínculo como no caso do professor... As pessoas pagam pra assistir o que se está falando e aceitam ou não o conteúdo do espetáculo, mas com aluno é diferente. Um aluno que ouve um professor, o vê com uma autoridade, uma referência forte na vida dele (...) é alguém que ele ouve todos os dias... sem dúvidas, isso é muito sério!*

Por essa convicção da importância do fazer teatral, pelo seu modo particular de usar diferentes chapéus quando sai de casa e pelo jeito como interpreta e aprecia o poema Espumas Flutuantes, de Castro Alves e a música Paris, Texas foi se configurando aos meus olhos parte do perfil deste que foi o primeiro narrador entrevistado nesta pesquisa.

Desde o primeiro momento em que o procurei, para solicitar uma entrevista, Jesus Vivas se mostrou aberto e receptivo à proposta. Facilitou todo o processo e me permitiu o acesso à sua casa e ao seu mundo de histórias. Marcou a data, o horário e me forneceu todos os seus dados básicos para que eu preparasse adequadamente nosso encontro. Essa postura positiva e gentil de Jesus colaborou para que minha aprendizagem fosse mais prazerosa e produtiva. Sendo essa a primeira experiência em campo, iniciei meu processo infindável de descobertas no que se refere às possibilidades do trabalho de campo de uma pesquisa.

Percebi, naquele dia, muitos dos meus pontos fortes ao conduzir uma entrevista, assim como inúmeros outros pontos que ainda obrigatoriamente eu deveria vir a melhorar para as demais gravações programadas. Tanto no que me remetia ao ato de aprender a ouvir melhor, de saber me expressar de forma mais pontual, como também no que se referia às questões técnicas, porque no dia dessa entrevista a montagem dos equipamentos que usamos (máquinas digitais de áudio e vídeo, tripés, iluminação, microfones e etc), levou 50 minutos para ser concluída - Marcelo Augusto Santana, captador das imagens e do som, teve que solucionar alguns imprevistos técnicos e isso despertou nossa atenção para afinarmos detalhes de agilidade a compra de outros suportes que viessem a servir de 'plano B', para as outras experiências programadas.

Durante esse tempo de organização técnica, Jesus foi bastante compreensivo e facilitou toda a situação, fazendo com que assuntos, risos e descontração não faltassem naquele momento, os quais, ao final, acabamos por aproveitar para explorar mais detalhadamente seu acervo de fotografias particulares que revelam parte de sua família, de suas viagens nacionais e internacionais, de sua trajetória profissional e de outros.

Essa experiência-piloto com Jesus foi fundamental para minha aprendizagem, mesmo porque, durante minhas reuniões com a orientadora e nos momentos de leituras, ela foi referencial de reflexão, gerando até um trabalho escrito que apresentei ao final de uma disciplina cursada no



Programa de Pós-Graduação de História<sup>4</sup>. Ou seja, o conteúdo da entrevista, a organização, a disciplina que a *praxis* do campo exige e as análises posteriores enriqueceram meu repertório de trabalho e me elucidaram sobre questões que até então não me haviam despertado interesse. O que contribuiu, assim, para que nos outros encontros eu pudesse exercitar o desafio de unir minhas reflexões - até então só teóricas - aos pontos que, em geral, são mostrados nos textos de história oral e que dizem respeito a esse espaço de descobertas de histórias, de relação com o outro e de exercícios de entrevistas merecedores de rigores e de cuidados que podem (e devem) ser executados paralelos ao prazer do momento do diálogo. Assim ensina Lozano:

Como acontece com outras questões mais vitais, aprende-se melhor a história oral experimentando-a, praticando-a sistemática e criticamente; mantendo melhor a disposição de voltar atrás reflexivamente sobre os passos percorridos, com a finalidade de melhorar cada vez mais o nosso desempenho. (LOZANO, 2002).

Foi nessa entrevista que aprendi o quanto as décadas de 1970 e 1980 foram marcantes na vida de Jesus Vivas, no sentido de que nelas foram direcionadas suas escolhas. Tanto devido ao seu trabalho nos bastidores dos espetáculos teatrais dos grupos da FETADIF, nos projetos desenvolvidos pela Fundação Cultural e nas demais propostas da Federação do Teatro Amador, como, também, pelas atividades de maquiar atores e atrizes e ser professor, o que atualmente tanto o satisfaz. Como percebemos em suas palavras:

*Porque antes eu estava lá, eu estava diretamente ligado, trabalhava nas produções com maquiagem e estava com o rosto na vitrine. Só que agora não, agora eu estou preparando o vidro da vitrine (risos). Estou preparando os bonequinhos pra vitrine, quer dizer, agora gosto muito mais dessa fase [da sala de aula]. Acho que esse papel é de muito mais responsabilidade, para mim.*

Independente de seu trabalho estar ou não voltado à observação pública, o fato é que ele percorreu (e ainda percorre) o processo cênico da cidade de Brasília, desde quando se mudou para ela, criando um vínculo e uma obra de importância significativa para o teatro produzido por aqui. Entretanto, mesmo frente a todo esse tempo de dedicação profissional e a facilidade de encontrarmos seu nome em inúmeros folhetos de espetáculos que ocorrem nessa cidade, é difícil

<sup>4</sup> Cf. CARRIJO, E. Analisando discursos e (re)construindo narrativas com o teatro de Brasília: relato pessoal de pesquisa, trabalho de final de curso da disciplina 'Seminário Cultura e Identidades – suportes teóricos e metodológicos', ministrada pela Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito, em janeiro de 2005.



ver algo de Jesus Vivas nas mídias. Depois de tantas experiências na área teatral se descobriu além de maquiador, professor na importância e no prazer desse ofício, tal como já disse o jagunço Riobaldo, do Grande Sertão Veredas, "mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende" (RÓNAI, 1985, p. 619). Nas falas de Jesus, durante a entrevista, esse foi o modo que ele escolheu para exercer sua profissão, buscando ensinar-aprendendo, aprender-ensinando, tudo por meio de uma outra paixão, o teatro.



***Com João Antonio***



## Com João Antônio

### GUARDAR

*Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.*

*Em cofre não se guarda coisa alguma.*

*Em cofre perde-se a coisa à vista.*

*Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.*

*Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.*

*Por isso melhor se guarda o vô de um pássaro*

*Do que um pássaro sem vôos.*

*Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,  
por isso se declara e declama um poema:*

*Para guardá-lo.*

*Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda  
guarde o que quer que guarda um poema.*

*Por isso o lance do poema*

*Por guardar-se o que se quer guardar.*

Antônio Cícero (1996)

Enquanto Marcelo Augusto ajeitava o material para começarmos a entrevista, o ator, diretor e professor de Artes Cênicas da UnB, João Antônio de Lima Esteves - ou João Antônio como é mais conhecido -, mostrava-me a mesa de jantar de seis lugares, que estava no canto direito da sua ampla sala, bem do lado da larga janela que permitia a entrada do sol da manhã e do verde intenso daquela quadra da 206 Norte, de Brasília.

O verde de fora e o amarelo das paredes desse apartamento se completavam com as imagens de várias máscaras expostas nessas paredes, entre estatuetas de barro, porta-retratos e livros dispostos na estreita estante de madeira. Sorridente, simpático e cheio de histórias mostrou-me a refeição principal daquele 16 de junho de 2005. Na mesa estava exposto o tipo de alimento que qualquer pesquisador/a de teatro poderia desejar: inúmeros panfletos, fotografias, cartazes e papéis em geral que retratavam sua trajetória cênica em Brasília, desde os anos 70.

Documentos que, segundo ele, foram guardados para preservar a memória, para mostrar aos/as seus/suas alunos/as parte das produções que se apresentaram por Brasília e porque eles indicavam trabalhos de seus amigos ou conhecidos, em grande maioria, e/ou obras que na sua





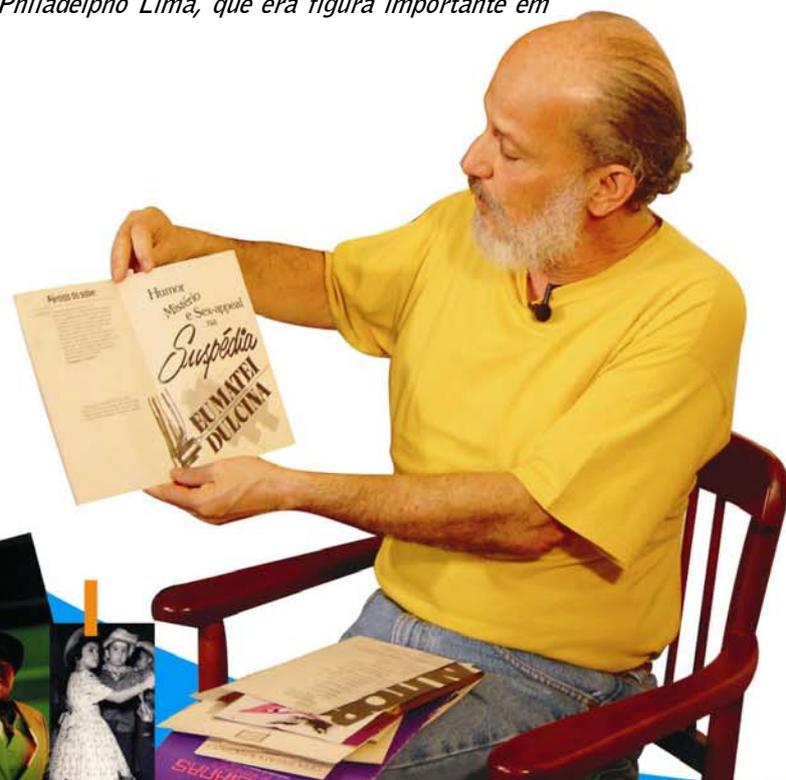
concepção eram de boa qualidade. Essa mescla entre guardar aquilo que se gosta e que se tem consciência de uma potencial importância, lembrou-me o poema de Antônio Cícero, na epígrafe acima.

Os documentos naquela mesa representavam a guarda com os sentidos de porque se guarda algo, porque no cotidiano, João "guardou, olhou, fitou, mirou, admirou, iluminou, velou e vigiou" aquele repertório de época em formato de imagens textuais e visuais e assim foi por elas iluminado, mas ao compartilhar comigo aquilo que tanto guardou, deu o sentido do "vôo do pássaro, da publicação e do declamar", ou seja, ele disseminou o que tanto preservou e atribuiu um novo sentido ao seu acervo. Porque na guarda revelada pela poesia de Cícero, está efetivamente o processo de compartilhar o acervo cultivado e preservado por João, em seu apartamento, durante todos esses anos.

Ao todo esse acervo não se mostrava tão grande em quantidade quanto o do B. de Paiva, mas, nem por isso, menos valioso. Ao contrário. Se no acervo de B. é possível acessar, na sua maior parte, referências do processo teatral no Brasil, no de João Antônio encontram-se verdadeiras pérolas sobre espetáculos apresentados em Brasília. Unir os dois acervos seria construir um conjunto rico de possibilidades para compreendermos a sociedade e o teatro no país e nessa cidade, em geral. Graças ao cuidado do *gourmet* João Antônio, com o guardar de vários anos, que o cardápio documental daquela mesa era variado e saboroso. Aprazia-me a idéia de ficar sentada por ali mexendo nos papéis e deliciando-me com as histórias contidas em cada folha que apanhava. Mas o material técnico da entrevista ficou ajustado para gravarmos o encontro e resolvemos aceitar o convite de Marcelo de sairmos daquela mesa para compartilharmos outros pratos de histórias em frente às câmeras, que possibilitavam gravar imagens e sons de tantos enredos servidos.

Na entrevista, muitas vezes, João nos mostrava os documentos sobre aquilo que contava, vivificando a memória para narrar suas histórias, sentado na cadeira de madeira que combinava com todo o estilo de mobiliário da sala e cercado de alguns dos papéis de seu acervo particular. Começamos a conversa na qual com desenvoltura de ator experiente frente às câmeras, ele se apresentou:

*Eu sou João Antônio de Lima Esteves, mais conhecido como João Antônio. Sou de Minas, de uma cidadezinha perto de Uberaba chamada Conquista, sou um "conquistense". Mas fui criado em Uberaba. Com três anos de idade, já estava em Uberaba. Com sete, já fazia teatro. Sou filho de uma professora de artes, o que me empurrou pro no teatro desde muito cedo. Nasci em 21 de maio de 1946 e estou perto dos sessenta anos. Sou filho de Dona Diva e somos uma família pequena. Meu pai é o João Esteves, era chofer de táxi em Araguari e se casou com a filha do Coronel político de lá, Dona Diva de Lima. Ela era filha do Coronel Philadelpho Lima, que era figura importante em*





*Araguari. Esse casamento não foi extremamente bem aceito pela família dela e por isso se mudaram pra Conquista, com minha irmã, Carmem Lúcia, que nasceu em Araguari. A família maior se reunia pouco e, em geral, ficávamos somente nós quatro. Tínhamos tios em Araguari, mas que nos visitavam raramente, então éramos uma família pequena.*

*Eu entrei com seis anos de idade no Grupo Escolar Brasil, onde minha mãe era professora. (...) Terminei e fiz Direito, que era a coisa mais próxima do teatro que eu conseguia lá, em Uberaba. Me formei na Faculdade do Triângulo Mineiro, hoje, Universidade de Uberaba, em 69. A escolha era um pouco por meu pai estar ligado com a área de cartório, porque havia mudado de profissão e agora trabalhava em um e era ligado a advogados e etc. E eu escolhi o Direito, um pouco por causa dele e um pouco por causa do teatro. Não cheguei a advogar, eu me formei, trabalhei uns meses num escritório de advocacia, mas desisti rapidamente dessa área. Me formei em 69, com vinte e poucos anos de idade, e estávamos em plena ditadura militar, logo depois do grande golpe. E aí acabaram-se todas possibilidades de eu exercer, efetivamente, uma carreira nesse sentido. Não estávamos mais num estado de direito. Então, pra quê ser advogado? Se as decisões eram todas tomadas pelos militares...<sup>1</sup>*

Didático em suas falas, contou-nos que foi na idade de período escolar que ocorreu a descoberta da fascinação pelo mundo cênico, dizendo que sua mãe, dona Diva, foi uma das grandes incentivadoras para que ele desenvolvesse esse seu lado artístico:

*Sendo filho de professora de artes, então, desde cedo, ela já me incentivava a esse mundo. A primeira coisa de teatro que eu fiz foi com sete anos, era uma representação dos cinco dedos da mão, eu fazia com o "Dedinho Minguinho", porque era bem pequenininho. E logo em seguida, ainda menino, fiz rádio por muito tempo. Ou seja, fiz a Escolinha da Gurilândia, o Divulgando Valores e outros programas infantis pelas ondas do rádio. (...) Em 55, com dez anos de idade, eu pertencia a um grupo muito importante em Uberaba, que era o NATA, Núcleo Artístico de Teatro Amador, e montamos uma quantidade*

<sup>1</sup> JOÃO ANTÔNIO. Entrevista realizada em 16 de junho de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (1h 52m 56s): estéreo. Sony.





*imensa de peças. Tive oportunidade de dirigir e de atuar e continuei fazendo teatro no NATA mesmo no tempo da Faculdade.*

Mas o “conquistense” que passou sua infância e juventude nas terras mineiras, inspirou-se no nome da sua cidade natal e foi conquistar, na vida adulta, os ares da capital paulista, onde sua vida cultural ficou mais intensa, e conta que lá:

*em São Paulo tive muita dificuldade de conseguir emprego, era recém formado e etc. Mas consegui uma bolsa de estudos no Museu de Artes de São Paulo (MASP) pra fazer Museografia. Segundo o Pietro Maria Bardi, a seleção foi feita encima da minha possibilidade de aprendizado, porque se não tivesse sido assim, não teria sido escolhido, porque eu não conhecia nada de museus e nem de artes plásticas.*

*Trabalhei por dois anos no Museu de Arte de São Paulo. O meu projeto final nesse curso de Museografia, pelo MASP, foi montar um museu de teatro. Eu consegui do Sábato Magaldi a doação de maquetes de teatro que tinham sido partes da Bienal de Teatro - que existia junto a Bienal de Artes Plásticas. Também consegui um material grande sobre as peças montadas em São Paulo. Eu queria ter começado com este material, depois fazer um processo remissivo e juntar com outro material do passado, mantendo assim um museu que fosse ativo. (...) Cheguei a conseguir o material da Cacilda Becker - a Cacilda tinha morrido recentemente no palco, numa verdadeira morte teatral -, consegui pinturas dela, figurinos e etc... (...) E Lina Bo Bardi, mulher que desenhou o MASP, (...) ia desenhar uma grande exposição e etc sobre tudo isso. Enfim, estava tudo encaminhado, quando aconteceu uma entrevista, minha briga com o Pietro e isso tudo foi por água abaixo. Ou seja, quando briguei com o Bardi eu ia montar o Museu do Teatro, ligado ao MASP. Dei uma entrevista pro Yan Michalski, no Jornal do Brasil, falando sobre essa idéia e isso causou ciúme no grande Pietro Maria Bardi que me cobrou uma explicação sobre essa informação à imprensa, isso resultou num mal estar entre nós e o projeto não foi pra frente. Então, depois disso, (...) vim visitar uns amigos em Brasília e nunca mais saí. E logo em seguida, entrei em contato com a Fundação Cultural daqui.*

Assim, João foi se transformando, adquirindo experiências, crescendo seu currículo e acumulando documentações variadas em seu acervo particular. Formando um João Antônio que





acredita que a obra do Stanislavski é algo fundamental para o aprendizado de qualquer ator/ atriz; que lendo "O Grande Sertão Veredas" se aproxima mais do que seja ser um brasileiro/a; que o poeta português Fernando Pessoa escreveu tudo o que ele, João, tinha vontade de escrever um dia; que ouvir Bach é exercitar e ampliar o raciocínio e que o repertório das músicas de Chico Buarque entrega toda sua história, assim como a de muitas outras pessoas.

Narrando experiências que deram, a ele, a cor azul como sendo de sua preferência, mesmo também apreciando todas as outras cores; experiências que o faz se considerar um bom *gourmet*, um bom apreciador de vinhos e frutos do mar. E foi parte desse homem atual que chegou a Brasília, em 1971, e desde então passou a desenvolver nela sua trajetória profissional, como ele mesmo conta:

*Por causa da briga no MASP vim para Brasília. (...) Foi em 71. (...) Eu sou péssimo em datas, mas essa eu não me esqueço, foi em Julho de 71, quando cheguei em Brasília. Vim de ônibus. Eu tava desempregado e tinha esses amigos de Uberaba aqui que podiam, talvez, me arranjar algum trabalho aqui temporário e etc. Vim conhecer também, porque Brasília era uma fantasia pra todos nós, pra todos os brasileiros. Cheguei e me maravilhei por Brasília, foi um pouco "amor a primeira vista". Eu me assustei muito com a cidade. (...) Sendo gente de teatro, a minha sensação era de tá num palco muito grande, porque Brasília era meio vazia, nessa época, você não tinha muita gente aqui. Então, era um palco muito grande, extremamente iluminado - porque tinha muita luz também - e eu me sentia minúsculo, tendo que dominar esse espaço e essa luz. Isso foi um impacto muito grande, mas também uma maravilha muito grande.*

*Soube da existência da Fundação Cultural que, na época, tinha uma importância muito grande na cidade, porque era quem fazia toda a programação de todas as artes na cidade. (...) Em 1971 a Fundação já estava funcionando bem, era um prediozinho ao lado da Torre de Televisão no espaço onde são os hotéis, ali. Era um prediozinho baixinho que logo depois se mudou para a 508 Sul. Mas eu fui lá, visitei e procurei o Walter Melo que era quem tava na direção da Fundação Cultural e deixei meu currículo com ele. Alguns dias depois houve um crime. Um funcionário da Fundação tava sendo investigado, tinha um processo contra ele e entrou numa reunião dos diretores da Fundação e atirou ao léu, matou duas pessoas e também atingiu o Walter Melo. Ele vai hospitalizado, numa situação terrível... Mesmo assim, nesta situação, o Walter chama o Marco Antonio Guimarães no*





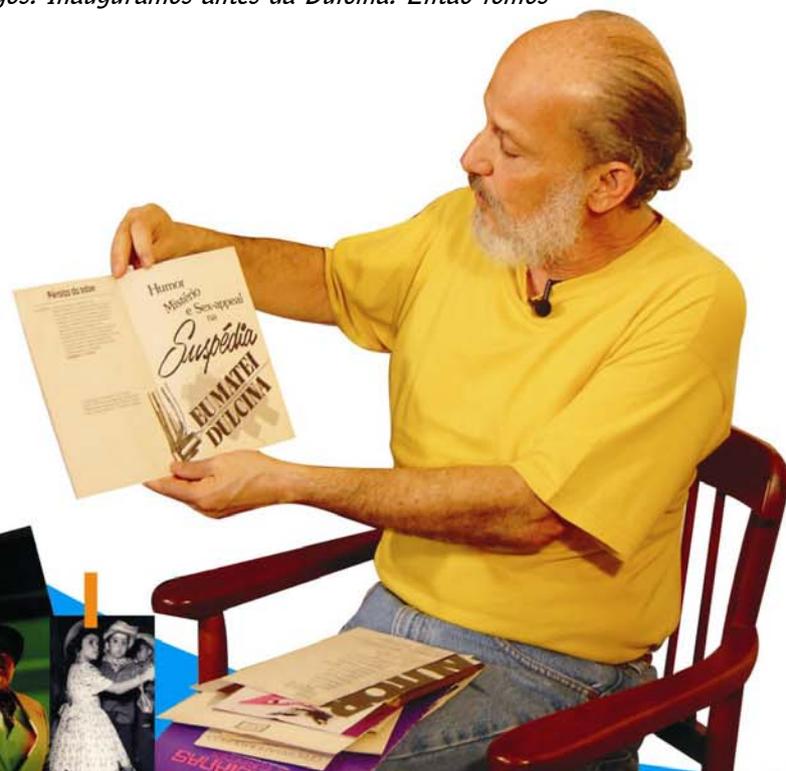
*hospital (Esta história me emociona muito). E ele diz ao Marco Antônio Guimarães: "Tem um currículo de uma pessoa que acabou de chegar... Tá na gaveta da esquerda e não sei quantas mais... Pega esse currículo porque é pra contratar essa pessoa". Logo depois me contratam e eu passei dez anos na Fundação Cultural e fui pioneiro lá em uma porção de coisas.*

Essa imagem de Brasília como sendo um palco muito iluminando nessa fala de João, foi analisada no primeiro capítulo deste trabalho, assim, como a complexidade em torno dessa categoria de *pioneiro*, sendo constituída de sentidos de origem de pertencimento que em geral vão ao contrário do significado de identidade como uma "multiplamente construída ao longo de discurso, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos" (HALL, 2003, p.108). Mesmo assim, dentro do sentido de ser o primeiro a realizar algo que João Antônio se apresenta, o que na sua observação é um verdadeiro privilégio dado pela vida. Tendo afirmado isso na entrevista e também num artigo intitulado "Formação de atores em Brasília":

Sou de uma geração de atores formada por Diretores de Teatro, muita leitura e a oportunidade de assistir a muitos espetáculos. Meninos eu vi!!! Assisti as últimas montagens do TBC, quase tudo do Arena, do Oficina, do Asdrúbal Trouxe o Trombone, quase tudo o que se fez em Brasília em matéria de Teatro e Dança, vi as exposições mais importantes e ouvi muita música boa. Particpei da criação da Federação Nacional de Teatro Amador e com isso viajei Brasil inteiro vendo tudo. Dirigi excelentes atores e atrizes que muito me ensinaram. Fui dirigido por gente da melhor qualidade. Privilegiado eu??? Não quero me gabar, mas essa foi a minha escola. Mas, Escola mesmo só muito mais tarde quando ganhei uma bolsa de estudos do Governo Francês e pude estudar na École Jacques Lecoq em Paris. Aí vi o quanto um processo mais estruturado de estudo facilita a minha vida. (JOÃO ANTONIO, 2004, p.147).

Suas observações sobre ser o primeiro na criação de algo não param por aí. Contou que a primeira escola de teatro em Brasília, a "Ensaio, Teatro e Dança", foi de sua criação, assim como foi o primeiro chefe de departamento do curso de Artes Cênicas da Faculdade Dulcina de Moraes e da Universidade de Brasília, como mostram os trechos a seguir:

*Eu montei a primeira escola de teatro de Brasília, a "Ensaio, Teatro e Dança", junto com a Graziela Rodrigues, minha ex-companheira, e um grupo grande de amigos. Inauguramos antes da Dulcina. Então fomos*





*a primeira escola de teatro da cidade. (...) Era uma escola pra qualquer pessoa, eram cursos livres de teatro e de dança e funcionava no início da W-3, onde, hoje, tem o Banco Real. Em cima do Banco Real, no terceiro andar e foi um momento extraordinário.*

*Foi final dos anos 70 e início dos anos 80. Era uma escola de teatro e dança contemporânea. A Graziela Rodrigues que hoje está na UNICAMP dava as aulas na escola de dança. Estávamos eu e ela, voltando da Europa. Eu tava voltando do meu curso na França e ela de um período grande na Espanha, que trabalhou com teatro e dança. (...) Trouxemos para Brasília essa idéia do teatro físico. Do teatro ligado a dança e montamos, também, um espetáculo de grande sucesso que foi o "Graça Bailarina de Jesus", um outro foi o "SQS 1980, bloco "A"", enfim foram dois trabalhos que saíram desse grupo. Porque não era só uma escola, era um sonho, também. A escola durou (...) quase dois anos, era 1978, final de setenta e oito, setenta e nove, oitenta. Terminou em 1980.*

*Eu fui o primeiro chefe de departamento da Faculdade Dulcina. Peguei o finalzinho da primeira turma, ali, da Françoise Fourton, e fiquei ali, ainda um período. Depois me dediquei mais a Ensaio. Depois fui chamado pra UnB onde não tinha, também, Departamento de Artes Cênicas que eu, também, tive a honra de fundar. Então eu tive na gênese dessas escolas. (...) No início dos anos 80.*

A Ensaio foi um dos sonhos que se realizaram na vida de João Antônio, durante a entrevista, expôs claramente como se orgulha por estar naquilo que acredita ser a gênese dos processos, em especial quando envolve seus sonhos. Ao contrário de Hugo Rodas, João não evita se avaliar porque diz se considerar um privilegiado por ter estabelecido em sua vida uma ligação com o universo teatral e com o que acredita ser necessário para quem deseja realizar teatro:

*Eu fui de uma sorte imensa na vida. Eu acho que pude trazer minha colaboração como administrador, como assessor da Fundação Cultural, com a criação do Teatro Galpão, com a fundação da Federação do Teatro Amador, com o projeto do Teatro das Segundas-Feiras. (...) Foram várias as coisas onde estive no início delas. E assim acho que pude colaborar com o desenvolvimento cultural na cidade.*





*Pude colaborar como ator e diretor... Fui dirigido por quase todos os diretores de Brasília. (...) Dirigi vários espetáculos aqui, também (...) e na formação das pessoas tendo tido a primeira escola de teatro de Brasília. Tendo participado do início do Dulcina. Tendo criado o Departamento de Artes Cênicas da Universidade e Brasília. Então eu fico extremamente feliz de poder ter estado nesses lugares, nesses momentos, ter tido a oportunidade de estar no início dessas coisas... Me orgulha, me deixa extremamente feliz.*

*Uma outra coisa estranha é que eu sei que eu faço parte dessa história. Então, sempre que se fala da história do teatro brasileiro, alguém vem me procurar e eu já me sinto o idoso, velhinho falando sobre a história, o início das coisas e etc. (risos). Mas é uma coisa maravilhosa poder fazer isso.*

*Sempre estive ligado ao teatro, o que é um privilégio extraordinário. E é um privilégio porque é arte, depois porque é uma arte coletiva - a gente não trabalha sozinho, só trabalha com gente - e eu acho a tribo do teatro formada por gente extraordinária de conviver, porque a gente coloca as emoções pra fora, xinga, briga, diz na sua cara as coisas e não guarda rancores e... isso é uma delícia de poder conviver com essas pessoas. E o teatro te leva a ter uma vida, também, extraordinária. Porque pra você fazer bem o teatro, você tem que ouvir boa música, você tem que ver boas exposições, frequentar museus, etc. Ler do bom e do melhor. Então eu tive a possibilidade de ter contato com a melhor arte possível.*

Apesar de na introdução deste capítulo ter analisado a questão do legado desses fazeres teatrais em Brasília, chamo a atenção novamente para essas falas, por mim destacadas, de João em relação ao saber que faz parte dessa história do teatro em Brasília em que se sentir velhinho faz parte de um legado que considera maravilhoso, porque falar sobre essas e várias outras histórias compartilhando assim experiências, momentos, lutas e belezas implícitas nessas trajetórias cênicas dessa cidade.

Mesmo sabendo que avaliar um teatro como bom ou mau, é uma atividade que requer critérios de qualidade bem estabelecidos e discutidos sobre vários elementos de composição cênica, João Antônio sinaliza que em suas noções perpassam saberes e experimentos fixos daquilo que representam símbolos já reconhecidos por seus atributos positivos na sociedade em geral, articulando significados relacionados a *status* social e cultural. Entretanto, João é um privilegiado que compartilha o caminho que leva a esse lado das benesses do teatro:





*Eu estou desde os sete anos nesse universo, estou chegando aos sessenta e recomendo: acho que já falei que é um privilégio poder fazer isso tudo que fiz minha vida inteira, por isso, acho que quem tem o desejo de entrar nesse universo tem que entrar de peito aberto. Porque os deuses do teatro cobram muito. Você é obrigado a ter disciplina, a exercer um trabalho árduo, a estudar profundamente e tem que ter uma vida extremamente rica. E isso dá muito trabalho, na verdade é uma cobrança muito grande. Mas os deuses devolvem muito mais do que esse trabalho que porventura você chega a desenvolver. Porque os deuses do teatro, quando você os reverencia, te cobrem de prazeres, de riquezas e de uma vida maravilhosa. Eu não tenho, absolutamente, nada a reclamar de toda essa minha vida.*

Se esses deuses do teatro cobriram a vida de João Antônio com todos esses prazeres, deve ter sido porque ele os reverenciou à sua maneira, apresentada acima. Não foi à toa que nosso encontro foi cheio de risos e de momentos onde a emoção surgiu à flor da memória narrada.



***Com José M. B. de Paiva***

## Com B. de Paiva

Ele nasceu em Fortaleza, no dia 6 de novembro de 1932. Estreou no teatro aos 15 anos, em 23 de novembro de 1947. Essas datas apontam, respectivamente, 73 anos de vida e 58 de envolvimento com o universo cênico. A título de efeméride, são quase 60 anos de vida ligados ao teatro, revelando uma persistência pouco comum. Assim é o ator e diretor José Maria Bezerra de Paiva, atual presidente da Fundação Brasileira de Teatro (FBT) e o primogênito que recebeu de batismo o mesmo nome do pai e, simultaneamente, o reverso do nome da mãe, como ele mesmo diz:

*O meu pai era José Joaquim de Oliveira Paiva. O engraçado é que o pai dele também se chamava José Joaquim de Paiva. E quando houve o primeiro matrimônio dele, ele batizou o primeiro filho dele de José Joaquim de Paiva. E, também, quando se casou pela segunda vez, batizou, o filho de Jose Joaquim de Paiva. E aí, naquele tempo, acho que as coisas eram meio doidas. (...) Aí o papai um dia foi ao cinema (...) e viu uma moça muito bonitinha lá (...) que nunca tinha namorado. Mesmo assim, chegou na casa da minha avó e disse: - "Eu tinha muita vontade de namorar sua filha... Posso?" - "Pode!" Daí, poucos meses depois, papai se casava com ela e da qual nasceria eu. Minha mãe era Maria José Bezerra Paiva<sup>1</sup>.*

Contador de várias histórias, entrelaça facilmente sua vida a de outras personalidades - como mostra nossa entrevista gravada no dia 26 de maio de 2005 -. Contou que, ainda juvenzinho, na época em que muito desejava ser diretor de cinema, passou a assinar simplesmente B. de Paiva<sup>2</sup>, quando se correspondeu com um camarada chamado Cecil B. De Mille, um grande cineasta americano [dos anos de 1920/1930], criador de grandes épicos... Mandei a carta e ele mandou de presente para mim um retrato e me chamou de Mister B. de Paiva... Desde então, o nome pegou. Mas a carreira no cinema não, pois sua vertente de atuação diária mudou para o teatro.

Mesmo tendo sofrido um acidente muito sério com apenas seis anos de idade, tendo quebrado a perna em vários lugares e perdido todos os dentes; tendo sua família passado por

<sup>1</sup> B. DE PAIVA. Entrevista realizada em 26 de maio de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (1h 19m 13s): estéreo. Sony.

<sup>2</sup> Sonoramente pronuncia-se "Bê de Paiva".



momentos difíceis para conseguir sustentá-lo junto com seus dois irmãos e três irmãs<sup>3</sup>; e tendo estudado somente até o segundo ano do então chamado Ensino Colegial (hoje, Ensino Médio), B. de Paiva não se fez de rogado e transformou seu rumo, em meio a muito trabalho e pessoas do meio artístico e político.

Chegou pela primeira vez a Brasília em 1968, no ano do Ato Institucional número 5, AI-5, para estreitar "Um uísque para o Rei Saul", de César Vieira (pseudônimo do advogado Idibal Piveta<sup>4</sup>), na sala Martins Pena, na interpretação de Glauce Rocha, que estava sob sua direção - situação esta que rendeu várias outras histórias possíveis de serem ouvidas na entrevista. Entretanto, só se mudou de vez para essa cidade-capital quase dez anos depois. Além do teatro, B. já exerceu vários outros ofícios em sua vida. De dono de banca de jornal a Diretor do Conservatório Nacional de Teatro no Rio de Janeiro, em 1969 e Reitor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, em 1974 - que inicialmente era chamada Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara, FEFIEG e depois FEFIERJ<sup>5</sup>.

Conforme conta, sendo Reitor da então FEFIEG, suas vindas a Brasília passaram a ser constantes. Primeiro, por questões profissionais do seu cargo e, depois, pela paixão despertada por Ecilda Ramos de Souza, companheira com a qual viveu, nessa cidade, até sua morte, em 1997. Ecilda foi secretária-executiva do Fundo Nacional do Desenvolvimento de Educação (FNDE) e, na época, contribuiu ativamente nos processos de criação e execução das leis de incentivo à cultura<sup>6</sup>. O relacionamento de B. com a filha do então deputado Ruy Ramos foi estabelecido após a separação do seu primeiro casamento com a ex-bailarina Tereza Bittencourt, com a qual teve seus

<sup>3</sup> Para saber mais sobre os irmãos de B, ler: RIOS, Audifax. "O Dia em que o Carlos Paiva Subiu a Rampa do Planalto", Fortaleza: Edições Livro técnico, 2002. O prefácio é do próprio B. de Paiva. Sobre seus parentescos em geral e sua produção teatral, ver: Cf. Teatro - B. de Paiva no SNT, jornal Correio Braziliense, Brasília, 7 de jul. de 1977.

<sup>4</sup> Piveta defendia presos políticos na ditadura, dentre esses Fernando Henrique Cardoso, que veio a tornar-se Presidente da República entre os anos de 1995 e 2002.

<sup>5</sup> "A Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, tem origem na antiga Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara - FEFIEG, criada pelo Decreto-lei 773 de 20 de Agosto de 1969 como Fundação de Direito Público para o desenvolvimento da educação superior e da pesquisa. Seu primeiro presidente foi Alberto Soares de Meirelles, sendo sucedido em 1974 por José Maria B. de Paiva. Com a mudança do nome do estado em 1975, a fundação passa a se denominar FEFIERJ, assumindo a sua presidência o professor e escritor Guilherme de Figueiredo. Em 5 de Junho de 1979 a FEFIERJ é convertida em universidade (decreto-lei nº 6.655) e seu nome passa a Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Guilherme de Figueiredo é nomeado Reitor..." VENTURA, Ricardo. Disponível em: <http://www.brazilianmusic.com/articles/ventura-ivl.html> acesso em: 18 mar. 2006.

<sup>6</sup> Para saber mais sobre Ecilda e seus familiares, ler: SOUZA, Ecilda Ramos. Sangue não é água, Brasília: Sindical Gráfica Editora LTDA, 1993.



dois filhos: o publicitário Carlos Eduardo, que mora no Ceará, e a museóloga Elizabete, que mora no Rio de Janeiro. Ambos têm, hoje, respectivamente 44 e 45 anos de idade. Contudo, mesmo longe do convívio dos filhos, B. desenvolve seus laços familiares com sua atual companheira, Maria de Lourdes Martins de Souza - ou simplesmente Lurdinha, como é carinhosamente chamada a ex-atriz, nascida em 1939, no Ceará. Mulher visivelmente dedicada e cuidadosa ao marido, não se faz de rogada perante vários assuntos, em especial quando se trata de futebol - campo em que é artilheira da temática e do bom humor.

Da época em que foi Diretor do Conservatório, B. conta uma história que vale pela curiosidade do personagem central:

*Eu tive um aluno no Conservatório e um dia ele me perguntou:*

*- Vem cá B. de Paiva, esse negócio de Educação Artística, vai dar certo?*

*E eu digo: - Rapaz... eu só to me metendo nessa área porque eu sou doido. Bem, se vai dar certo, eu não sei. Mas eu vou ficar até o fim da vida nesse negócio.*

*- É... porque eu tinha vontade de escrever um livro. Você me ajuda?*

*- O que é que você quer?*

*- Você me dá uma orientação? E eu vou escrevendo... escrevendo....*

*Aí, foi... escrevendo... escrevendo... escrevendo... Até que um dia ele publicou o livro dele. O primeiro livro dele... o prefácio é meu!*

*E.C: Quem é esse menino?*

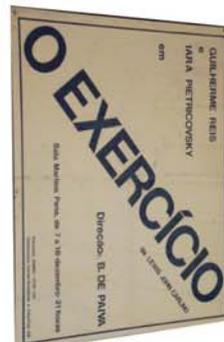
*B.de P: Esse menino é, atualmente, o mais importante escritor do mundo. Chama-se Paulo Coelho.*

*Eu tava até pensando em dar um telefonema para ele. Pra vir fazer alguma palestra na porta do Dulcina pedindo dois reais a cada pessoa, para vê se ele me ajuda a salvar o Dulcina (risos).*

*E.C: Com certeza daria o dinheiro!*

*B.de P: Taí o livro do Paulo Coelho. Quer dizer... depois nunca mais esse Paulo falou em teatro. Os personagens dele são bons (...) só para os Presidentes da República lerem. (...) Isso não é crítica, é um comentário que eu faço triste.*

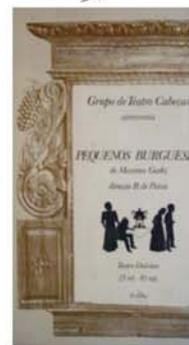
Além deste episódio que envolve o escritor Paulo Coelho, B. mostra, durante nosso encontro, outros momentos que revelam sua relação com personagens, como, o político Jarbas Passarinho; o Ex-Presidente da República Ernesto Geisel; o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho; o



cantor Cartola; o cineasta Glauber Rocha; o palhaço Arrelia; as atrizes Dulcina de Moraes, Glauce Rocha e Bibi Ferreira; o ator Procópio Ferreira e demais personalidades que foram, pouco a pouco, apresentandos por ele para atribuir não só importância dele próprio narrador, como também dar forma a essa trama de muitos tempos vivenciados por ele. Nessas relações com essas inúmeras pessoas de poderes distintos, B. conta como foi seu encontro com o teatro:

*O começo do teatro foi porque eu julguei que para se chegar ao cinema, (...) era necessário que eu tivesse uma experiência 'vivencial'. Então, eu fui para um Grêmio da Cidade da Criança, em Fortaleza. E a primeira atriz que eu dirigi viria a ser uma Miss Brasil, a Emília Correia Lima. Eu a dirigi numa peça sobre "Tiradentes", que foi considerada uma revelação. E aí, a partir daí, o vício do teatro começou. E eu, durante a minha vida todinha, devo ter sido responsável [pela abertura] de uns 10 a 15 teatros por esse país afora. Foi uma grande viagem que começou essa história...*

*Quanto resolvi fazer teatro, veio o grande problema de minha vida. Porque eu optei pela figura do "ponto". Ponto era uma figura que ditava a peça para o ator. Então eu consegui um presente maravilhoso na minha vida que foi substituir os meus dentes - que não existiam - pela musculatura labial. E a minha voz se tornou perfeita, até que eu cheguei a ser o primeiro galã de teatro banguela. Foi um sucesso fabuloso (risos). E começamos a fazer o negócio. E esse meu vício por teatro foi se transformando numa coisa que foi se envolvendo dentro de mim e até que um dia: foi o primeiro grande problema que eu tive, eu tinha feito duas ou três cirurgias e também fiz uma carta para um homem chamado Pascoal Carlos Magno. Pascoal Carlos Magno foi o criador do Teatro de Estudante no Brasil. Um das peças que ele escreveu em 1926, teve sucesso nacional. Foi um escritor brasileiro que foi, pessoalmente, amigo do Lawrence Olivier - foi um grande ator que fez Hamlet. Além de também ter sido embaixador do Brasil. A importância do Pascoal. E isso me dói muito profundamente no coração porque Brasília não se lembra mais de Pascoal. Pascoal foi o homem que tomou conta da área cultural de Juscelino. Foi Pascoal que veio para cá e que, certamente, influenciou algumas pessoas. Não custava nada o nome dele ser nome de teatro. Existia uns três teatros com o nome dele no país inteiro. Eu mesmo já fiz um no Ceará. Então, fui para lá e Pascoal me recebeu na casa dele. (...) Fui em retribuição ao favor que ele me fez, de arranjar médicos e hospedagens no Rio de*





*Janeiro, em 1954. (...) E me fez ir parar no Teatro Duse, que era a sede do Teatro do Estudante do Brasil. O Teatro do Estudante do Brasil foi praticamente o grande responsável pela modernização da interpretação no Brasil, no qual surgiram grandes atores, entre eles Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Sérgio Brito. Todos surgiram no Teatro dos Estudantes. Mas quando eu cheguei ao Teatro de Estudantes, esse pessoal já era bom, e eu, então, tive oportunidade de conviver com grandes professores de teatro, entre eles uma mulher que tinha sido atriz de Stanislavski (chamava-se Nina Ranevski). E tudo que ela falava eu ficava anotando. Então eu sempre fui doído pra ouvir as pessoas mais... mais passadas, como se diz, para aprender as coisas. Então taí... dessa aventura, um dia, um belo dia, eu recebo a medalha de melhor ator coadjuvante... tem uma fotografia ali que eu estou muito honrado porque eu tô ao lado de Cacilda Becker e um bocado de outros atores famosos. Isso em 1955... fim de 55. Essa foi a trajetória, esse foi o caminho que eu percorri para optar pelo teatro.*

Aproveitando essa relação evidenciada por B., entre ele e o Paschoal de Carlos Magno, reproduzo a seguir um trecho contado com humor, acerca dessa relação:

*Tive uma chateação muito grande, porque o Paschoal arranhou um dentista para tratamento dos meus dentes. Colocou uma ponte e todo aquele negócio todinho e quando foi um dia o dentista foi lá e:*

*- "Paschoal você gostou dos dentes do B. ?"*

*- "É. Agora ele pode ser artista. Porque galã banguela não dá! E quanto é que foi esse trabalho?"*

*- Dentista: "Ah, não Paschoal, eu já devo tanto a você.. Você já nos ajudou a todos..."*

*- Paschoal: "Nããããoooo!!!"*

*Aí aconteceu a grande tristeza da minha vida: O Paschoal foi na parede e tirou um quadro de Pancetti e deu de presente para pagar os dentes... eu nunca pensei....*

*E.C- Seus dentes são caros, heim B.?! (Risos)*

*B.de P: São os dentes mais caro do mundo.... hoje deve estar uns setecentos mil reais um Pancetti (risos).*

Esse trecho apresenta tanto B., quanto Paschoal Carlos Magno. No que se refere ao B., o diálogo evidencia o grau de intimidade que ambos tiveram, a intensidade da gratidão de B. por ele e o quanto Paschoal passa a ser um referencial para B.. Quanto a Paschoal Magno, o trecho



revela duas características aparentemente comuns de seu comportamento: o de ajudar a todos que o procuravam e o de se desfazer de seus bens materiais sempre que o teatro e/ou alguém que na sua percepção era considerado como talento e necessitasse de ajuda.

De tanto ouvir B. de Paiva falar sobre a importância desse homem para o teatro brasileiro e de ouvir Clovis Sena, jornalista político durante muitos anos em Brasília, afirmar sua tristeza ante o desprezo da mídia local, que ignora seus artigos onde sugere como pauta, para este ano, a comemoração do centenário de nascimento de Paschoal Magno, resolvi estudar um pouco a vida dele. Cada vez que eu encontrava textos, comentários ou relatos sobre ele, meu respeito e admiração por sua trajetória de vida aumentavam, assim como minha certeza de que eu era uma entre outras possíveis centenas de pessoas, que desconheciam Magno e sua importância no universo cênico brasileiro. Reiterei essa observação depois de encontrar um texto decisivo para minha aprendizagem. Pela indicação de Wilson Hargreaves – dono da Livraria Casa do Livro – cheguei à pérola que estava sendo vendida nas estantes da sua livraria, uma publicação do MEC/FUNARTE, de 1977 (QUEIROZ, 1977, 147-167), com um depoimento do próprio Paschoal de Carlos Magno, dado em 1975, a quatro entrevistadores/as, sendo a escritora Rachel de Queiroz, uma delas.

Reproduzirei a seguir alguns trechos da entrevista por três motivos: primeiro, porque no depoimento de B. os sinais de respeito e de amizade a Paschoal de Carlos Magno são uma constante, o que me leva a acreditar que entrelaçar o perfil de ambos, neste espaço, seria enriquecedor para entender o próprio B.; segundo, porque acredito ser esse um lugar adequado para apresentar um breve perfil desse personagem tão importante para o desenvolvimento do movimento teatral no Brasil; afinal, alguém que por ventura venha a ler este trabalho pode desconhecer a relevância desse nome, como eu, há um tempo atrás; e, finalmente, para compartilhar parte desse raro texto indicado por Hargreaves, que não é facilmente encontrado nos dias de hoje. Assim, o próprio Paschoal se apresenta:

*Meu nome todo é Paschoal de Carlos Magno. Sou filho do italiano Nicolau Carlos Magno e de Filomena Carlos Magno. Nasci no dia 13 de 1906. Freqüentei até tarde a escola primária de Dona Leonor Pousada, que foi uma grande educadora. Depois, freqüentei o Ginásio São Bento e fui obrigado a parar aí porque meu pai não tinha dez cruzeiros para pagar mensalmente o meu ensino. Depois, estudando como autodidata, aprendi línguas, Deus sabe como. Fui estudar no Instituto Propedêutico, de onde fiz concurso para entrar na Faculdade de Direito. Fui durante cinco anos líder, um líder agitado e inquieto, porque o rapaz que não for agitado e inquieto, é medíocre. Desgraçado daquele que aos 20 anos não é anarquista. Eu os defendo a todos, porque eu sei da importância de ser jovem e da importância de se lutar pelos ideais da juventude. Depois disso, eu ingressei na carreira*



diplomática. (...) Não havia concursos naquele tempo e então o Dr. Getúlio Vargas nos chamou, a mim, o Rayl Borges, o Sotero e uns outros, dando-nos a possibilidade de entrarmos na diplomacia como auxiliares dos contratados. Depois fomos transformados em diplomatas, (...) em 1932. (...) Viver na Inglaterra influi muito na minha formação (...) Aprendi muito. (...) Em Londres convivi com John Gielgud, Lawrence Oliver, Beatriz Lehman (...) e Peter Brook.

A Casa do Estudante foi fundada por mim há 46 anos, com apoio dessa grande mulher que foi Ana Amélia. Quando ela morreu, assumi a direção da Casa. (...) Eu criei o Teatro Ópera, criei o Teatro do Estudante, criei um Teatro Infantil com atores adultos e da melhor qualidade. Mas, hoje, quando em casa, vejo que não tenho mais o meu Guignard, nem um quadro que eu tinha, em que Garcia Lorca aparecia nu, obra de um grande mestre espanhol. Não tenho mais essas coisas raras, porque vendi tudo para dar vazão à minha loucura; então eu me sinto como se tivesse me lesado em vida. Eu já tive seis automóveis. Todos foram vendidos para pagar as loucuras da Casa do Estudante, do Teatro do Estudante, do Teatro Duse, da Aldeia de Arcozelo. (...) Os moços do Brasil inteiro me querem bem, graças a Deus. (...) Tenho grande alegria ao saber que você [Rachel de Queiroz] foi uma das autoras que ajudei. Mais de trinta dramaturgos surgiram no Duse. Eu tenho em minha casa, no Duse, a lembrança disso tudo. Lá você encontra preservada a memória de três figuras que a morte apagou. Cacilda, Sérgio Cardoso e a minha querida Glauce Rocha. Eu vejo aqui, agora, o Aldomar Conrado, o Pernambuco Oliveira, vejo você Rachel, vejo mulheres, homens, autores, atores, jornalistas, todos que nós ajudamos com o melhor do coração e do espírito. Mas eu me sinto já cansado e tenho pena de saber que não surgirá tão cedo um outro que tenha minha capacidade heróica de realização. Depois, no Brasil não há ouvidos para a inteligência. Só há ouvidos para o futebol. Para futebol e assassinatos. Estão nas primeiras páginas dos jornais. (...) Eu confesso que esse desespero todo não é nada. (...) Talvez seja, porque eu vivo. Olha, hoje, por exemplo, recebi três rapazes que vieram me pedir dinheiro para livros. É doloroso. Ninguém tem dinheiro para livros... (...) Não é só falta de dinheiro para livros. Outros me procuram porque não têm lugar para morar. É trágico. (...) Alguém disse, acho que foi o Franklin de Oliveira, que esse país sofre de total falência de memória nacional. Você morre, quando você morre, às



*vezes recebe uns aplausos, umas manchetes, mas se você não tiver alguém para trabalhar por sua memória, você é absorvido no esquecimento.*

*(Trechos do depoimento de Paschoal de Carlos Magno - 20/11/1975).*

Esse depoimento é longo, e nele é possível encontrarmos outras informações sobre o teatro amador, sobre pessoas que transitavam no espaço cênico - como Maria Jacintha, Dulcina de Moraes, Ney Braga, Ziembski, Jaime Costa, Leopoldo Fróes, Sônia Oiticica -, nos festivais, alguns projetos realizados, números de pessoas envolvidas em tudo isso, além de tantos outros pontos. Os trechos aqui selecionados não se encontram na mesma ordem do texto original, visto que busquei uma forma em que ele pudesse apresentar a si mesmo e, ao mesmo tempo, mostrasse uma linha próxima daquilo que é evidenciado no discurso de B.. Esse exercício me leva a afirmar que estudar Paschoal de Carlos Magno é fundamental para entender melhor o universo de B. de Paiva.

Nesse sentido, retorno o foco ao perfil do homem possuidor de um sorriso caro - graças ao conhecido Paschoal e ao quadro de Pancetti -, que foi ponto de grandes atores como Procópio Ferreira e o galã Raul Roulien - ator que trabalhou no primeiro filme em cores de Hollywood. Além disso, B. trabalhou, ainda, no rádio com Vicente Celestino e com o teatrólogo Hermínio Borba Filho. Se por um lado viveu entre esses artistas e cultivou o gosto por Pixinguinha e Portinari, por outro, procurou manter hábitos simples do cotidiano e, segundo ele mesmo, gostando até hoje de

*feijão, arroz, farinha, carne velha e rapadura. Mas não posso comer mais nada. Só posso comer feijão e arroz, sem botar farinha. Mas não posso mais tomar meus guaraná e minha coca-cola. Não posso mais. Porque faz mal, porque tudo faz mal. Eu tive doente de vesícula e o médico recomendou que eu reduzisse peso. Já perdi uns 6 Kg, mas é pra perder mais.*

Conversar com B. de Paiva e/ou ouvir a entrevista dada em sua casa, é escutar histórias recheadas de arte e de política. Mesmo quando se trata de perguntas locais e/ou particulares, suas respostas conectam-se rapidamente aos contextos de época e às personalidades de renome nacional (e até mesmo internacional). Esse homem que aprendeu a ler com o pai e que adora Ariano Suassuna e Guimarães Rosa, desenvolveu o amor pelas palavras, as quais o estimularam a atuar e dirigir teatro, escrever e publicar três livros<sup>7</sup>, vários poemas, peças e artigos, em jornais e revistas.

<sup>7</sup> Cf. BARROSO, Afonso; PAIVA, B.; PAIVA, Carlos. ABC. Rio de Janeiro: Edição GECOM, 1977.



Por esses e outros feitos, B. foi algumas vezes homenageado e premiado em sua vida ainda que a mídia, em geral e em especial a de Brasília, não ofereça seus espaços para apresentar à sociedade a importância dessa trajetória de vida. Recentemente, em 7 de fevereiro de 2006, o jornal Correio Braziliense dedicou algumas de suas linhas para divulgar uma homenagem que ele recebeu no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), porque, segundo Marcus Mota<sup>8</sup>, entrevistado pelo jornal, "...escolher B. de Paiva para abrir A Experiência em Cena é, sobretudo, homenagear sua passagem nas duas instituições que formam atores em Brasília". Mesmo sendo o foco da matéria *A Experiência em Cena*, três parágrafos foram dedicados ao homenageado e, ao menos, valem como registro de sua existência e importância na cena cultural da cidade. Transcrevo a seguir alguns trechos da matéria assinada pelo jornalista Sérgio Maggio:

B. de Paiva, 73 anos, homem de teatro, sai hoje de Luziânia (Entorno do DF) com alguns quilos de memória debaixo do braço. Vai direto para o palco do Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) falar sobre passado, presente, futuro, não necessariamente na ordem cronológica dos fatos. Para a platéia qualificada do seminário e mostra *A Experiência em Cena*, tem muito o que contar. O professor, um dos pioneiros do ensino superior em artes cênicas no Brasil, é uma espécie de denominador comum entre as duas instituições de formação de atores em Brasília – Universidade de Brasília (UnB) e Faculdade Dulcina. "Não vou mostrar slides nem usar recursos tecnológicos para remontar minha história. Vou exibir um pouco do que documentei sobre teatro de Brasília", conta o professor, que vai levar pastas de fotos, recortes e artigos.

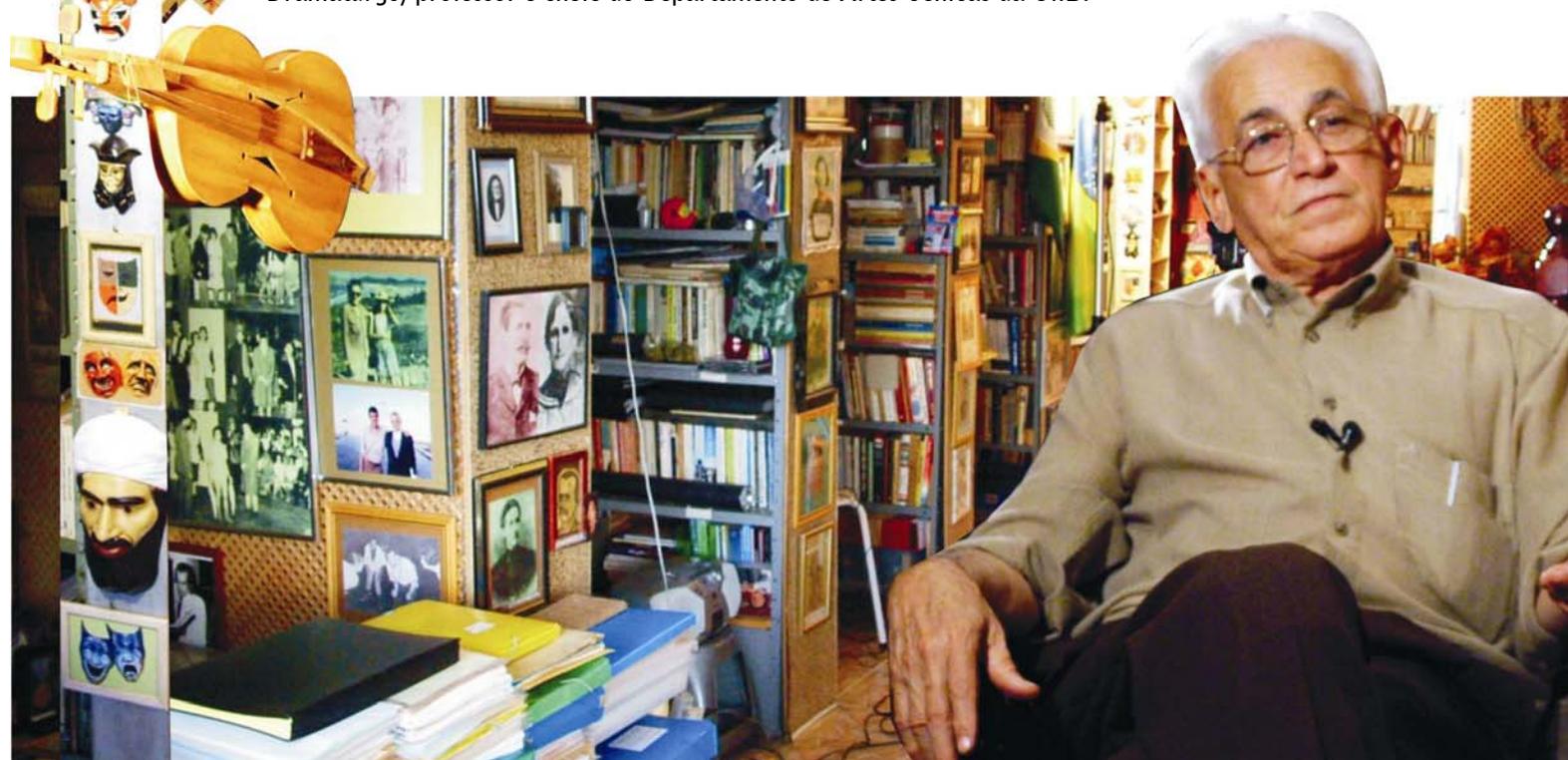
Lisonjeado, B. de Paiva recebe com carinho a homenagem da UnB, instituição pela qual se aposentou em 1992. Presidente da Fundação Brasileira de Teatro (FBT), o teatrólogo não tem um dia sem dor, na luta para manter a instituição, idealizada por Dulcina de Moraes, em pleno funcionamento. Os salários dos professores estão atrasados, a inadimplência é alta, o estado físico do Teatro Dulcina é preocupante. "Sem fins lucrativos, a FBT se sustenta com as mensalidades. Sonho com a parceria de empresas que possam assumir os gastos desse patrimônio dado por Juscelino Kubitschek à atriz e diretora Dulcina de

---

B. de PAIVA. Cantochão para uma esperança de morada. Ceará: UFCE, [19--]. (Teatro Universitário. Projeto Mambembão/ SEAC – SNT – MEC).

Id., Palavras e Coisas. [S.l : s.n], 1956.

<sup>8</sup> Dramaturgo, professor e chefe do Departamento de Artes Cênicas da UnB.



Moraes. Aqui, ela colocou toda a sua fortuna e morreu na miséria”, desabafa. (MAGGIO, 2006, p.1).

Entretanto, vale destacar que nesse currículo notavelmente emoldurado, apresentam-se, também, conexões com o ambiente político de cada tempo, em especial o da ditadura militar brasileira. Inclusive, B. contou claramente na entrevista que é apontado por alguns de ter-se envolvido e participado desse período político:

- *Pessoas em geral dizem frases do tipo: "Não sei como é que você B. de Paiva... um cara que tem toda uma cabeça voltada pra... pra... pras coisas... Você ficou [do lado do] governo autoritário..." Ou "Rapaz, tu serviste a ditadura!!!!".*

*Eu digo sempre: - Não, rapaz! Eu não servi à ditadura, não! As minhas peças de teatro provam que eu não servi à ditadura. O meu trabalho prova que eu não servi à ditadura. Agora, eu não quero saber de democracia, de ditadura, de cristianismo, de porra nenhuma. Eu to aqui para criar o meu sonho, que é fazer um curso superior [de teatro para as pessoas]. Essa ditadura, vai acabar. Daqui a mais um pedacinho, já ta se acabando.*

Por expor suas próprias considerações, relatar sua memória e também tentar atingir uma imortalidade, B. pretende deixar seu legado registrado num livro, como já analisei na introdução deste capítulo e reitero novamente por meio das falas dele:

*Tô tentando vê se até o fim do ano ou no começo do ano que vem, eu publico um livro de memórias. Que chamar-se-á: "B Ponto O Grafias" ou "As Besteiras do B". Quer dizer então que já se define o B [no título]... Eu queria ver se fazia isso, mostrando uma série de coisas que eu vi e que eu presenciei... Tô com um bocado de coisas escritas... E eu tenho também umas cinco ou seis peças que eu gostaria de editá-las, certo?! Porque o que ficará de mim será o que eu escrevi. Quer dizer, eu dou uma entrevista como essa aqui. É... Uma entrevista franca, aberta e comento uma série de coisas que chegam ao ritual da particularidade. Mas eu gostaria de ter, na verdade, uma oportunidade de criar uma coisa que permanecesse, mas não por vaidade. Porque a única coisa boa que Deus fez é que todos nós morremos, né?! Quer dizer, a gente vai embora um dia... Mas que pelo menos eu tenha a vontade de... Se não de formar, ou de transformar, pelo menos, de reformar algumas coisas. Eu acho que hoje em dia a visão da cultura*



*precisa ser repensada com muita profundidade. Eu acho que nessas besteiras que eu venha a escrever, eu vou definir, coerentemente, uma série de coisas acontecidas... Eu tenho muito documento, eu tenho muita presença de pessoas, de fatos, de acidentes, de coisas que a gente guardou e guarda ainda... De quem tem 72 anos.*

Sem dúvida fatos, histórias, memórias e conhecimento são elementos que não faltam na trajetória de vida desse homem que mesmo com a saúde debilitada e usando uma prótese de perna, continua na ativa e à frente da presidência da FBT. Registros documentais que comprovam suas vivências encontram-se guardados em sua casa num acervo de 8 km lineares de documentos<sup>9</sup>, que ele faz questão de guardar, organizar, e apresentar todos os detalhes a quem chega para uma visita.

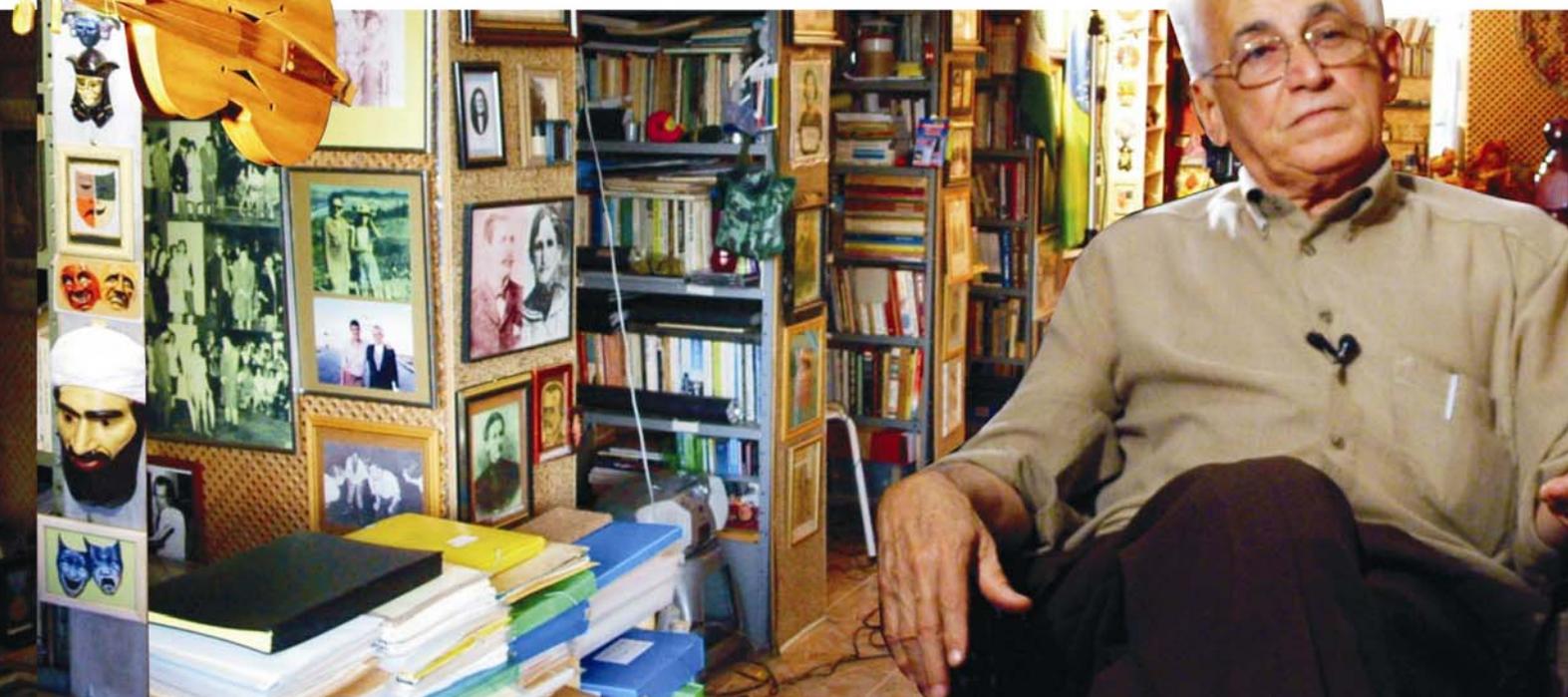
Aliás, é inevitável não perceber o acervo, que se inicia antes da porta de entrada da casa (com quadros, fotografias, cartazes, livros, panfletos, programas teatrais, máscaras, esculturas entre outros) e se prolonga por um cômodo onde centenas de caixas-arquivo armazenam a história da FBT e de várias outras facetas das atividades cênicas realizadas no Brasil e, especialmente, em Brasília. Hoje, efetivamente, abrir as portas da casa de B. é acessar esses prestimosos documentos. Numa clara demonstração visual que sua vida, resguardada no âmbito mais privado do seu cotidiano, no lar, abriga e comporta os sentidos públicos dos contextos documentais ali guardados.

O espaço acaba sendo um verdadeiro relicário de imagens visuais e textuais, que extrapolam seu grande valor material, num acervo encantador. Como, dentre vários exemplos possíveis de serem citados, um disco, em LP de vinil, com a interpretação de Glauce Rocha da peça "O Belo Indiferente"<sup>10</sup>, escrita por Jean Cocteau e traduzida por Daniel Rocha. Uma obra especial que nos possibilita ouvir a grande atriz, perceber a interpretação nas modulações de sua voz, apreender um repertório dramático da época e, mais ainda, manusear um suporte criativo que preservou, em parte, essa arte tão efêmera que é o teatro.

Quicá B. continue estimulado e realmente escreva suas besteiras ou doídices como gosta de brincar ao classificar suas idéias e/ou ações. Que B., um dia, consiga financiamento para contar com auxílio de profissionais que tratem, organizem e disseminem seus tesouros do "relicário" - que

<sup>9</sup> Cujas composição é aproximadamente a seguinte: 1719m. de imagens; 8.645m. de livros; 30 peças de museus; 1890m. de documentação; 40 tubos de jornais; 2,40m. de discos em vinil e 2,10m. de slides. Luciene Carrijo e eu medimos esse acervo, em maio de 2006.

<sup>10</sup> Vale ressaltar que o LP que foi distribuído gratuitamente à sociedade na época e à mim na entrevista, foi planejado em parceria com o Ministério da Educação e da Cultura, pelo Centro Audiovisual da FEFIEG, quando B. ainda era reitor. LP – FEFIEG/ MEC – 001. COCTEAU, Jean. "O Belo Indiferente", Intérprete Glauce Rocha, Trad., Daniel Rocha, Rio de Janeiro: Tapeçar gravações S/A, 1975.



só existem até hoje porque encontraram guarida na consciência de preservação e na devoção amorosa desse homem pelo universo teatral.

Refiro-me ao seu acervo como "relicário" porque um dos significados desta palavra propõe a idéia de uma caixa ou outro lugar próprio para guardar preciosidades de valores material e afetivo, elementos que revestem e constituem os sentidos das relíquias do acervo do B.. Que um dia, abrir essa caixa-relicário, não seja só para compartilhá-lo com quem esteja autorizado a circular por sua intimidade familiar, em sua casa, mas seja para socializá-lo com o público, em um espaço amplo e adequado para abrigar esses tesouros tão entrelaçados à sua vida. Assim, contando e disseminando a todos as histórias de B. e, por conseguinte, de nossa sociedade. Num abrir de caixa com resultados inversos ao de Pandora, na verdade, proporcionando-nos oportunidades de percebermos e interpretarmos vários bastidores de cenas culturais de ontem e de hoje.



## Capítulo IV

### Fragmentando a castanha

#### IV.1 – Apresentando a idéia da castanha

**Castanha:** *substantivo feminino:* **1)** fruto capsular espinescente do castanheiro-da-europa (*Castanea sativa*), ger. com três aquênios; castanhola, ouriço **2)** aquênio contido nesse fruto, aproximadamente cordiforme, com casca coriácea, por cuja cor se dá nome ao castanho e ao marrom, e polpa us. para produzir fécula, esp. consumida assada ou cozida e em doces, como o marrom-glacê, recheios de tortas etc. **3)** fruto do cajueiro **4)** semente desse fruto, mundialmente consumida após ser assada e ger. salgada; castanha-de-caju. (Dicionário Houaiss eletrônico/ itálicos da obra).

“Colocar todo o *British Museum* numa castanha”. Foi com esse projeto que Müller, um dos mais bem preparados jovens executivos desse museu britânico, ganhou o concurso de admissão nessa instituição, segundo conta Calvino (2001). “A memória do mundo” é uma crônica narrada por um personagem central, cujo nome não é apresentado ao leitor, que se vê obrigado a passar seu cargo de diretor a esse jovem Muller, tendo então que informá-lo sobre a missão secreta que desenvolve naquela instituição. Isso porque há muito o museu se preparava para crescer e ser o maior centro de documentação já projetado e realizado do mundo, segundo afirma o narrador que também explica que nessa organização haverá, em breve,

um fichário que reúne e ordena tudo o que se sabe de cada pessoa e animal e coisa, em vista de um inventário geral não só do presente mas também do passado, de tudo o que houve desde as origens, em suma, uma história geral de tudo, simultaneamente, ou melhor, um catálogo de tudo, momento por momento. (...) pessoa por pessoa, lugar por lugar... (CALVINO, 2001, p. 127).

Ao maximizar qualquer informação e reduzi-la ao essencial de tamanho físico, conseguindo assim, condensá-la e miniaturizá-la em suportes de última tecnologia e de extensões ínfimas, colocando as imagens em minúsculas bobinas de microfilme e todos os sons em microscópios rolos de fitas magnéticas, para assim armazenar tudo no espaço mais restrito possível, da mesma forma como propõe o “modelo das memórias individuais dos nossos cérebros”.

Ainda seguindo esta crônica de Calvino, essas tais informações, além de guardadas, também estavam em processo de codificação por medida de segurança, tendo códigos perfeitos que impedissem qualquer acesso leviano aos dados, mas que, por sua vez, proporcionassem uma certa lógica decifrável às criaturas que vivem em planetas desconhecidos e que certamente estudariam a humanidade da Terra quando esta se extinguisse – fato, aliás, que ocorreria em breve, haja vista que o sol tinha chegado à metade de sua vida útil e na melhor das hipóteses, dentro de quatro ou cinco bilhões de anos tudo estaria terminado. Nisso, apresentando as minúcias de como proceder nesse

precioso projeto de centro de documentação, que visa assegurar “a memória do mundo”, o narrador continua explicando que

é verdade que há momentos no nosso trabalho – até você os terá tido Muller – em que somos tentados a pensar que só o que escapa aos nossos registros é importante, que só o que passa sem deixar vestígio existe verdadeiramente, enquanto tudo o que os nossos fichários retêm é a parte morta, as aparas, as escórias. Vem um momento em que um bocejo, uma mosca que voa, uma coceira nos parecem o único tesouro, justamente porque são absolutamente inutilizáveis, dados definitivos e logo esquecidos, subtraídos do destino monótono do armazenamento na memória do mundo. Quem pode negar que o universo consiste na rede descontínua dos instantes não-registráveis, e que dele a nossa organização não controla nada mais do que o molde, a moldura de vazio e insignificância? Mas é essa a nossa deformação profissional: mal nos fixamos em alguma coisa, logo gostaríamos de incluí-la nos nossos fichários; e assim, aconteceu-me frequentemente, confesso, catalogar bocejos, furúnculos, associações de idéias inconvenientes, assobios, e escondê-los no lote das informações mais qualificadas. Porque o posto de diretor para o qual você está prestes ser nomeado tem esse privilégio: poder dar uma marca pessoal à memória do mundo. (...) Devemos ter isso em conta: é tarefa do diretor dar ao conjunto dos dados colhidos e selecionados por nossos escritórios essa leve marca subjetiva, essa dose de opinável, de arriscado, do qual precisam para ser verdadeiro. (...) Se na memória do mundo não há nada a corrigir, a única coisa que resta fazer é corrigir a realidade ali onde ela não coincide com a memória do mundo. (CALVINO, 2001, p. 130-132).

Sendo assim, o convite é lançado ao/a leitor/a, por meio de finas ironias, a repensar os sentidos de memória, de manipulação de dados, de ética, de mentiras, de verdades, de intermediação nos registros e de seleção de fontes, dentre outros pontos que embasam interpretações de qualquer historiador/a, cientista social, comunicólogo, cientista da informação ou outro/a saber que se proponha a lidar com narrativas, documentações, esquecimentos, lembranças, informações e demais elementos. Porque esse personagem anônimo que acredita condensar toda e qualquer informação do mundo dentro de minúsculos suportes – semelhantes às castanhas –, que acredita contribuir com a humanidade protegendo-a da falta de registro de suas memórias, para assim assegurar seu poder de existência frente a qualquer época, bem poderia ser qualquer um dos profissionais mencionados que, em geral, lidam com a busca da maior quantidade de informação possível, dentro de espaços de exposições limitadas.

Noto que na crença exposta ao jovem Müller, por meio de um outro personagem de Calvino, o autor critica aqueles/as que pensam um dia vir a conseguir, de algum modo, armazenar e tratar todas as informações, memórias, histórias e documentos já produzidos pelo ser humano, assim como também questiona o tipo de projeto supostamente bem intencionado de preservação que se mostra supostamente bem intencionado numa ação de preservação e que, assim, também é ideológico. E nos faz analisar não só a impossibilidade de se alcançar essa guarda mundial, mas também subjetividades e motivos que perpassam esse projeto e/ou qualquer outro.

Ao transpor algumas considerações contidas nessa crônica de Calvino para este estudo, notei o quanto, às vezes, desejei fazer desta dissertação uma castanha que contivesse todas as informações que (a)bordassem esse tecido de fazeres teatrais em Brasília. Sem, no entanto, ignorar a ilusão dessa proposta, haja vista que o “objeto histórico (...) sempre resulta de uma elaboração, [em] que a história é sempre uma construção”(FEREIRA; AMADO, 2002, p. xi), perpassada pela memória, que por sua vez “é inerentemente revisionista e nunca é tão camaleônica como quando parece permanecer igual”(SAMUEL, 1997, p. 44), como sugerem respectivamente Ferreira (2002), Amado (2002) e Samuel (1997).

Logo, se assumirmos que história e memória são construções inacabadas, fragmentos de experiências de seres humanos, podendo ser articulados em interpretações sempre transitórias como campo de possibilidades em aberto, aquela imagem da castanha fechada, que viria porventura acomodar todas interpretações em seu interior, torna-se, dentro da feitura deste trabalho, a expressão de uma ilusão de querer guardar numa única produção todo e qualquer conhecimento acerca de teatro, desde o que é percebido em relatos orais que eu ouvia atentamente, quanto em leituras que fazia de fontes encontradas em acervos diversos.

Essa vontade de fazer destas páginas uma castanha para o teatro em Brasília denunciava não só simplesmente uma possível ilusão de ofício, mas fundamentalmente minha vaidade e desdobramentos de minhas aprendizagens de perspectiva da História segundo os quais poderiam ser de algum modo antecipada, dependendo de meu talento como historiadora para perceber essas fontes (orais, textuais e visuais), deixando de evidenciar que independente de mim, os fazeres teatrais sempre se realizaram (e ainda se realizam) nessa cidade, assim como “o mundo sempre [esteve] ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele”, conforme ensina Merleau-Ponty (1999, p. 5).

Por isso, percebendo o sentido pelo qual caminhava minha idéia da castanha, resolvi transformá-la. Porque, se por meio dessa imagem desse fruto do cajueiro quando inteiro, eu poderia atribuir ao seu interior a capacidade de guardar o todo de qualquer informação, quando rompido, para mim, poderia representar seu revés. Ou seja, a imagem dessa semente quando estilhaçada e/ou aberta poderia expressar uma certa disseminação de fragmentos que a compõem, que alinhavadas em sentidos denotam, neste estudo, parte dos fazeres teatrais em Brasília.

Assim, trabalhando com imagens da castanha aberta/ estilhaçada, resolvi fazer deste capítulo um espaço para compartilhar conteúdos-fragmentos que encontrei em acervos que consultei. Porque ao longo dessa pesquisa de campo, encontrei imagens visuais e textuais que, entrecruzadas às narrativas orais das entrevistas gravadas originalmente em Mini-Disc (e disponibilizadas em anexo, no CD-ROM) e editadas em livro (no caso da Dulcina), compuseram tecidos de histórias do teatro em Brasília.

Graças a esse conjunto plural que constituiu ao final o *corpus*<sup>49</sup> desta dissertação, consegui perceber: espaços vivenciados pelas pessoas envolvidas com a área cênica, ao longo dos vinte anos que abrangem os anos de 1970 a 1990. Assim como parte dos repertórios encenados nessa cidade, com seus vários conteúdos; alguns dos personagens que circulavam e colaboravam com seus saberes e fazeres para a existência de práticas teatrais nessa capital da República, dentre outros ângulos que mesmo não tendo sido aqui explorados, fazem parte da constituição dessa história.

Por isso, este capítulo encontra-se dividido além desta em outras cinco partes: espaços teatrais contados e entrelaçados por narradores nas experiências temporais em Brasília (seguido de dois mapas que se sobrepõe); minhas próprias narrativas a partir de interpretações de conteúdos que identifiquei em acervos, que resultam, entre outros repertórios encenados em Brasília.

#### **IV.2- Fragmentos da castanha I** **Espaços teatrais que contam e entrelaçam tempos em Brasília**

*Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia.  
O relato é “diégese”, como diz o grego para designar a narração: instaura uma  
caminhada (“guia”) e passa através (“transgride”).  
(CERTEAU, 1994, p. 215).*

Entender Brasília a partir de perspectivas de projetos elaborados em relação a essa cidade, apresentadas anteriormente em outro capítulo, representa um convite a transformar, também, concepções que temos de *espaço* e de *lugar*. Assim, aceitei ao convite e adentrei no mundo proposto por Certeau e Mesquita, percebendo que linhas gráficas de um mapa não correspondem necessariamente a conceitos que envolvem essas duas noções. Isso porque, sentidos dessas palavras se movimentam tanto por meio da linguagem como pelas experiências humanas, mostrando, segundo Certeau (1994, p. 202), que “existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo”.

Assim, a compreensão de espaço está indissociável de circunstâncias e de temporalidades que orientam a percepção de quem o determina. Mesquita (1998, p. 73) afirma que surge o sentido de lugar, nesse exercício de seres humanos se relacionarem com algum espaço. Esse é o “‘lócus’ da experiência, que envolve razão e emoção. Isto se dá de várias maneiras ao impregnarmos significados aos lugares, mobilizando nossa razão e nossa sensibilidade”.

Certeau (1994) e Mesquita (1998) dão ao espaço significados mais abertos e ao lugar um sentido mais especial, afetivo e particular. Na confluência dessas duas noções, encontro uma proposta para observar, nesse ambiente, sua historicidade, atravessada por temporalidades e

---

<sup>49</sup> Ver a relação que compõe o *corpus* na parte de anexo deste.

experiências. Essa movimentação de sentidos entre espaço e lugar, transforma-se, aos olhos de Certeau (1994, p. 202), em uma outra noção, a de “lugar praticado”, que expressa um espaço cujos sentidos são construídos nas práticas significativas que ali ocorrem, assim como a “rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço de pedestres”. Ou assim como os fazeres teatrais em Brasília podem delinear um mapa, em que trabalho experiências relatadas pelos/as narradores/as, no caso deste, deram matizes de “lugar praticado” a espaços nessa cidade de Brasília, entre anos de 1970 e 1990.

Essa interação intercambiante exige uma percepção daquilo que se compreende como memória, a qual, repetindo a citação de Samuel (1997, p. 44), “longe de ser meramente um receptáculo passivo ou um sistema de armazenagem, um banco de imagens do passado, [a memória] é, isto sim, uma força ativa, que molda; que é dinâmica”. Samuel nessas reflexões, encontra interlocutora em Cauquelin (1982 citado por BRESCIANI, 1996, p. 49, grifo da autora), quando ela propõe a aproximação entre espaço urbano e memória, dando à essa combinação uma “anamorfose, um acúmulo de significações múltiplas e poucas vezes adicionáveis, significações que se substituem sem se apagarem inteiramente, formando o fio condutor da opinião, opinião formada na transmissão de memórias, opiniões que tecem *a opinião* sobre a cidade.”

Nesse intercambio de sentidos, é que busco fios condutores para tecer Brasília em fazeres teatrais atualizados em memórias/ relatos dos/as narradores/as, por mim considerados/as. Reitero, assim, a importância de se tratar relatos como fontes historiográficas, sem hierarquizá-los, pelo contrário, colocando-os em diálogo com outras fontes encontradas em diversos acervos porque, como lembra Portelli (2002, p. 106), a partir dessa interação de fontes, lidamos “com uma multiplicidade de memórias fragmentadas e internamente divididas, todas, de uma forma ou de outra, ideológica e culturalmente mediadas”.

Ainda sobre a importância de narrativas pessoais, Certeau (1994, p. 210-211, itálicos do autor) afirma que “eis aí precisamente o primeiro papel do relato. Abre um *teatro* de legitimidade a *ações* efetivas. Cria um campo que autoriza práticas sociais arriscadas e contingentes”, pois, se por um lado, o relato cria ações, por outro, cria *fronteiras* e *pontes*. Tais categorias nos remetem às imagens que bem se adequam ao que se revela num encontro entre narrador e pesquisador. Afinal, a existência de fronteiras e pontes indica que há espaços e tempos interligados, nos quais ocorrem momentos de interpretação e de articulação entre informações levantadas. Porque compreendo que no relato existem fronteiras, que podem tanto indicar limites de compreensão do pesquisador como, igualmente, sinalizar um caminho, o de assumir a necessidade de se preparar com outras (re)leituras e avançar em outros instantes, e/ou de outra maneira. Também percebo a existência de pontes, em um sentido de reconstrução da articulação entre significados dessas informações.

Nos mapas que demarcam a cidade de Brasília, relatos de Dulcina de Moraes, Geraldo Martuchelli, Hugo Rodas, Humberto Pedrancini, Iara Pietricovsky, Jesus Vivas, João Antônio e José Maria de B. de Paiva me revelam como fizeram uma travessia, instauraram guias, fronteiras, pontes e transgressões nos diversos espaços dessa cidade-capital. Ou seja, essas narrativas transgridem formas geográficas e o tempo linear, dando força à compreensão de que a “imagem de um passado como simples reservatório de imagens e de impressões tem desaparecido”<sup>50</sup> (FÉRAL, 2005, p.22) cada vez mais dos âmbitos de estudo daqueles que se dedicam à temática da memória, conforme garante Féral. Também com base em análises feitas pelos autores/autoras anteriormente citados/as, percebi Brasília por meio de diferentes temporalidades e lugares praticados pelos grupos teatrais nessa cidade, surgindo assim o desejo de apresentá-los em mapas sobrepostos.

Para alcançar com clareza esse objetivo, usei como contraponto um mapa produzido pela Secretaria de Cultura do Governo do Distrito Federal (SCDF), em agosto de 2003, intitulado “Mapa cultural brasiliense”, no qual nomes e endereços dos espaços cênicos são indicados para visitas turísticas. Mesmo que nesse encarte não esteja especificado aquilo que revela-se como “cultural brasiliense” e nem quais critérios foram utilizados para que um ou outro espaço estivesse contido ou fora de sua configuração, esse mapa insinua, mesmo que brevemente, parte de uma certa percepção institucional acerca desses espaços. Ele também facilita uma visualização desses lugares em Brasília e um diálogo entre diferentes experiências de temporalidades, ou seja, a dos anos contemplados neste trabalho (1970-1990) com a dos anos subseqüentes, até 2003<sup>51</sup>.

A folha transparente, que recobre o mapa, tem como objetivo possibilitar que diversos narradores/as entrem em cena a “contar os lugares” constituídos por seus fazeres teatrais. Certamente, nessa nova folha produzida, vários espaços não estarão presentes, sobretudo os que não foram evidenciados pelas fontes consultadas e/ou que estivessem fora do recorte temporal<sup>52</sup>, mas nem por isso, deixa de apresentar um panorama, mesmo que em parte, dos lugares praticados em Brasília.

---

<sup>50</sup> Original: *La imagen de un pasado como simple reservorio de imágenes y de impresiones ha desaparecido...* FÉRAL, Josette. *La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo*. In: PELLETTIERI, Osvaldo (org). **Teatro, memória y ficción**. Buenos Aires: Galerna, 2005, p.22.

<sup>51</sup> É importante esclarecer que na legenda desse mapa da SCDF, há 37 espaços indicados. Entretanto, por dentro do encarte outros espaços culturais são considerados, somando ao todo 213 lugares entre galerias, museus, músicas, administrações regionais, cinemas, restaurantes, danças, bibliotecas, instituições gerais, dentre outros. Tendo desse total 27 espaços classificados como teatro.

<sup>52</sup> Como é o caso da Casa do Teatro Amador (hoje, Espaço Plínio Marcos/ Complexo Cultural Funarte), inaugurado com espetáculos em 1991, ou do Teatro Sesi, em Taguatinga/DF, na década de 1960, fora do Plano Piloto. De qualquer forma, sobrepondo as duas imagens é possível perceber um panorama dos lugares praticados pela movimentação cênica na capital do Brasil.

#### IV.2.1- Contando os lugares...

Além das ruas, entre-quadras, praças e centro comerciais - percorridos pelo Esquadrão da Vida - , e da Torre de TV, da Concha Acústica e do Parque da Cidade - onde transitavam o grupo Cabeças<sup>53</sup> - , as falas abaixo sinalizam outros espaços cênicos nessa cidade:

A gente ocupava vários espaços em Brasília. Era o Galpão, era a Escola Parque, a Martins Pena e tudo mais ocupadas por teatros de Brasília. Houve um tempo em que a Martins Pena existia pras produções de Brasília mesmo. (IARA PIETRICOVSKY, 2005).

As disposições teatrais na cidade eram na 508, na época, tinha duas salas de exposições muito importantes e as pessoas entravam e saíam dali, daquelas salas que eram fantásticas. Porque a W-3 era o centro-nervoso da cidade. (JOÃO ANTÔNIO, 2005).

Espaço para minhas aulas se criava. Era no Clube do Congresso, era no SESC, lá no Garagem, onde o Chico Expedito tinha uma companhia lá. Já para o Chico Pontes trabalhei em outro lugar... Também trabalhei muito com aquele grupo do Bené... Como se chamava? Ah! Bené 70. Que tinha o grupo e o lugar dos ensaios... Ai esqueci, é a memória mesmo. Enfim... Eram muitas coisas, pessoas e espaços nessa época... Era muito trabalho. (HUGO RODAS, 2005).

Com os Teatros Nacional, Galpão e Galpãozinho; o Centro de Criatividade, o Ginásio de Esportes (inaugurado em abril de 1973); os auditórios da Escola de Musica e do Setor de Difusão Cultural, incluindo o Centro de Convenções; a Piscina Coberta e a Concha Acústica, o GDF mantém o monopólio dos espaços destinados a atividades artísticas em Brasília. Esse monopólio, que influi muito na dinâmica cultural da cidade, só foi quebrado, em 1979, com a inauguração do Teatro Garage do SESC – um espaço criado por força do movimento local – e com o Teatro Dulcina, em 1980. O auditório do Setor de Difusão Cultural – que até início dos anos 70 servia para conferências, shows de rock e ensaios de grupos de teatro , foi cedido ao MEC, transformando em sala FUNARTE, que criou no local, também, uma sala para exposições. (DUARTE, 1983, p. 111)

O teatro [Galpãozinho] deve ser inaugurado no final de abril e terá a arquitetura de um palco italiano, além de camarins, lojas e cantina. Ainda para abril, deve ser decidida a programação que dará início às novas atividades na Concha Acústica, agora totalmente reformulada e com espaço para um público de 5.000 pessoas. Para os primeiros meses que se seguem, estão programadas uma “sorée poetique” com elementos da Comédie Française, uma série de espetáculos locais e a provável presença do diretor Fernando Arrabal. As promessas da Fundação Cultural não se detêm somente à cedição de salas, mas a uma maior preocupação com o andamento dos grupos locais, a construção da Faculdade de Teatro de Dulcina de Moraes, a realização de cursos e conferências com artistas convidados e ao providenciamento de salas para ensaios e treinamentos. Trabalho que outras entidades como SESC, a Aliança Francesa e o SESI de Taguatinga vêm desenvolvendo já há algum tempo, com considerável esforço. (SOTOMAYOR, 1977).

Para melhor contar esses espaços, eles serão apresentados em separado, obedecendo a uma possível ordem cronológica de seu surgimento.

#### **Fundação Cultural/ DF**

**1960: Setor Hoteleiro Sul/ Perto da Torre de TV**

**1974: 508 sul - não sendo possível descobrir quando se transferiu para o Anexo do Teatro Nacional e/ou quando deixou de existir.**

<sup>53</sup> Será apresentado mais adiante.

No site da Secretaria da Cultura do DF, não há o nome de nenhum/a responsável pela Fundação Cultural do DF, desde 1999, quando a Secretaria estava sob a liderança de Maria Luiza Dorna e Joaquim Roriz o então governador, o que, possivelmente, demonstra sua possível extinção ou transformação de nome para outra gerência. A temática não é muito bem explicada nem no site, nem por alguns funcionários por mim questionados. Antes dessas mudanças, a FCDF estava localizada no mesmo prédio da Secretaria da Cultura, no Anexo do Teatro Nacional, lado norte (N2). Independente do processo pelo qual a fundação tenha passado, o fato é que tanto os/as narradores/as quanto os jornais da época mencionavam muito sua importância até um certo período, lembrando que a

Fundação Cultural, criada em 17 de junho de 1960, integrava, juntamente com a FEDF, a estrutura da Secretaria de Educação do DF. Ferreira Gullar, primeiro diretor da Fundação Cultural do DF, a projetou como um núcleo de irradiação e estímulo à cultura local. (...) Depois dos planos de Anísio Teixeira para o sistema de ensino e de Ferreira Gullar para a Fundação Cultural, só na gestão de Wladimir Murinho, na SEC/GDF fez-se um esforço sistematizado para definir as diretrizes que norteariam a política cultural da Secretaria, política que seria concretizada através da FEDF e da FCDF. Para isso foi criado, em janeiro de 1975, o Departamento de Cultura, que seria um órgão essencialmente normativo (DUARTE, 1983, p. 49; 92).

Em 1971 a Fundação Cultural do DF já estava funcionando bem... Era em um prediozinho ao lado da Torre de Televisão no espaço onde são os hotéis hoje, bem ali. Era um prediozinho baixinho que logo depois se mudou para a 508. (...) Depois, a Fundação tinha invadido o prédio do Teatro Nacional e feito uma reforma provisória na sala Martins Pena. (JOÃO ANTÔNIO, 2005).

A Fundação Cultural era numa sala de visitas, ao lado do Galpão. Era um barracão, com uma portinha entre várias salas e tal da Fundação Cultural junto, agregando os representantes de todos os grupos com atividades. (JESUS VIVAS, 2005).

Em 1979 (...) Chico Expedito, que então dirigia o Grupo Katharsis, diz que essa “foi uma época em que a Fundação Cultural nos abandonou, O Sesc tomou o seu lugar, tudo acontecia em torno do Sesc 913...”. (CARVALHO, 2004, p.38).

### **Escola Parque 307/308 Sul**

Com relação a esse espaço específico, encontrei as seguintes referências:

A escola-parque da 307/308 sul começou a funcionar em 20.11.60. Foi um desafio viabilizar aquela estrutura simples, que estava escrita em apenas duas páginas e colocar a escola em funcionamento. Funcionamos 36 dias neste primeiro ano, atendendo a 270 crianças das Escolas-Classe da 108 e 308 sul. Apesar das condições precárias – a Escola ainda em construção, e o auditório tinha pegado fogo – fizemos o encerramento do ano com uma exposição dos trabalhos dos alunos e uma peça de teatro sobre o Natal, que ficou na memória da gente... (...) Outro ponto é que a Escola-Parque foi, durante muito tempo, considerada como uma educação cara, uma educação de elite... (TROIS, 1981 citado por DUARTE, 1983, p. 95).

Na unidade de vizinhança das quadras de final 7/8 da Asa Sul, localizadas acima do Eixo Rodoviário, surgiram a Igrejinha Nossa Senhora de Fátima (inaugurada em 1958, antes mesmo da cidade), a primeira Escola-Parque, de 1958, projeto do arquiteto José Reis, vizinha e ao mesmo tempo em que se ergueram o jardim de infância, projetado pela equipe da Novacap e a escola-classe, o Cine Brasília, na 106/107 e o Cine Cultura, na ponta da 507 Sul. (SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DO DISTRITO FEDERAL, 2002).

Para este ano, as promessas são alvissareiras. De acordo com as declarações do Dr. Rui Pereira da Silva, “esse ano teremos três salas para teatro. O Auditório da Escola Parque, destinado a companhias profissionais e geralmente enviadas em excursão sob o patrocínio do Serviço Nacional de Teatro ou mesmo para a apresentação de outras peças avulsas nas quais a Fundação possa investir sem o perigo de correr qualquer risco. Também para a Escola Parque, vão para a companhias semi-profissionais”.... (SOTOMAYOR, 1977).

## **Campus da UnB**

### **Asa Norte**

Ver parte dedicada aos cursos superiores de Artes Cênicas/ Capítulo V.

## **Cine Cultura**

### **507 Sul**

Apesar das poucas citações abaixo, esse espaço é bastante referenciado nos jornais da época:

O teatro na cidade circulava em outros espaços. (...) Tinha o Cine Cultura que eu me lembro que não era só um teatro, mas um cinema também, que fica ali onde é o Instituto Candango de Solidariedade, hoje, ao lado da Escola Parque. (PEDRANCINI, 2005).

O cine Brasília foi aberto no dia seguinte ao da inauguração da nova capital brasileira e o Cine Cultura três anos depois. (...) O Cine Brasília, na 106/107 e o Cine Cultura, na ponta da 507 Sul. (SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DO DISTRITO FEDERAL, 2002).

## **Teatro Nacional: Villa-Lobos, Martins Penna e Alberto Nepomuceno**

### **Setor Cultural Norte - Via N2**

Entre aberturas e reaberturas oficiais, eis, abaixo, um sucinto histórico desse espaço:

Em 21.04.66 abre-se a sala Martins Pena, do Teatro Nacional, em caráter provisório, e assim funciona até 1976. Desde seu início, a construção e funcionamento do Teatro Nacional são muito discutidos. (...) Reaberto em 1979, com suas três salas, (a Villa-Lobos, com 1300 lugares; Martins Pena, 400 lugares; e Alberto Nepomuceno, 100 lugares), o Teatro Nacional fecha em 1980 e volta a funcionar em 21.04.1981, contando então com salas de ensaio, instalações para a administração da FCDF e duas grandes salas de exposições. (DUARTE, 1983, p. 109)

Quer dizer, no ano pré AI-5, estreamos no Teatro Nacional “Um Uísque Para o Rei Saul”, com a Glauce Rocha, talvez uma das maiores atrizes do Brasil. Naquele tempo não existia o teatro grandão que hoje é o Villa Lobos. Naquele tempo tinha só o menor, o outro do Teatro Nacional, a sala Martins Pena. (B. DE PAIVA, 2005).

Sim, como disse, o Teatro Nacional será inaugurado com três espetáculos de gente nossa, para mostrar a importância que criativamente se está fazendo na cidade. Preferi isso a “Macunaíma” ou a outros espetáculos sugeridos. Pude me valer de que usava os nomes dos patronos das salas onde os espetáculos serão apresentados. Me disseram: “Faça uma ópera!”, “Faça um Shakespeare!”, “Porque que não faz um Shakespeare com Paulo Autran?”, “Porque não eu disse. Não há dúvida que ele deve vir depois vamos fazer uma shakespeare com Paulo Autran, vamos fazer uma Trajetória do Teatro de Comédia com os grandes autores e atores, não há dúvidas. Mas por que começar com eles? Por isso, Villa Lobos, Martins Penna, Alberto Nepomuceno. Então, a idéia tem clareza e é defensável. Ninguém vai achar que não é suficientemente nacional a minha escolha: Villa-Lobos, Martins Penna, Nepomuceno: os patronos de casa uma das três salas. (MURTINHO, 1979)

Como todos já sabem, o Teatro Nacional não ficou pronto na data marcada para sua inauguração. De qualquer jeito, foi arrumada a Sala Vila-Lobos para os festejos oficiais, instalaram-se microfones para compensar a falta de acústica ocasionada pelo revestimento de veludo de suas paredes e cortinas, e houve a festa orquestral. Mas a Sala Martins Penna, que deveria ter sido inaugurada ou reinaugurada ontem, não tinha condições de utilizada. O espetáculo inaugural, “Martins Penna em Tempo de Abertura” não pôde ser apresentado, virou “Martins Penna em Tempo de Espera”. (GUEDES, 1979).

Anunciado para o dia 7, mas impedido de estreiar naquele dia, por motivos de ordem técnica, isto é, porque não foi concluída a reforma da sala Martins Penna do Teatro Nacional, como estava prevista e anunciada, dever ir à cena, hoje, às 21 horas, “Martins Penna em Tempo de Abertura”, espetáculo montado pela Federação de Teatro Amador do Distrito Federal, sob patrocínio da Fundação Cultural, iniciando as atividades propriamente teatrais do Nacional, solenemente inaugurado no dia 6. (...) O elenco: atores, diretores e técnicos dos grupos “Fina Flor Local”, “Teatro Livre de Brasília”, “Grupo de Teatro Máscaras”, “Reticências – Grupo de Espetáculos da Aliança Francesa”, “Cia. Teatro Grutta”, “Grupo de Teatro Carroça”; “Cia de Teatro Farsa”, “Grêmio Dramático e Recreativo” e “Gupo Sucata”, em um grande trabalho de equipe. (GUEDES, 1979).

E era uma sala extraordinária a da Martins Pena porque ela tinha (...) uma acústica extraordinária, porque ela tinha, na verdade, toda a estrutura dos teatros gregos. Tinha o palco, embaixo do palco uma ‘piscina’, porque ela chamava Piscina dos Artistas, era uma infiltração que deixava entrar uma água imensa embaixo do palco... Então você tinha água embaixo do palco. A Villa-Lobos era depósito de carnaval de material do GDF, então era cheio de madeira, de papel, de pano e etc. Isso fazia então o papel dos bosques do teatro grego, né?! Epidaurus é exatamente isso... tem um bosque atrás e um rio que passa embaixo do palco e a platéia tinha uma inclinação muito grande que também ajudava nessa reverberação. Então era uma sala extraordinária de acústica, era uma das melhores acústicas que existia... Então, tudo acontecia na sala Martins Pena: teatro, música, balé. (JOÃO ANTÔNIO, 2005).

### **ABO/ Associação Brasileira de Odontologia**

#### **SGAS 616 - L2 Sul**

Alguns narradores/as nas entrevistas pensaram que a letra “B”, da sigla ABO significasse “Brasiliense”, no entanto, segundo o artigo nº 1, do estatuto da ABO, o correto é: “A Associação Brasileira de Odontologia Seção do Distrito Federal (ABO/DF), [que por sinal foi] fundada em 8 de agosto de 1958”. Tendo, no entanto, espetáculos teatrais encenados nesse espaço somente depois de 1980, porque, segundo Carvalho:

A Candango Produções Artísticas coordenada por Romário Schetino, Cleber Loureiro e Claudia Pereira fecha em 1981 um acordo com a Associação Brasiliense de Odontologia – ABO, criando o Teatro da ABO, No espaço com 160 lugares foram apresentados diversos trabalhos de grande importância para o teatro de Brasília. Entre eles está o espetáculo Crêpe Suzetti o beijo da Grapette que inaugura o teatro em 26 de agosto de 1981 e que já era um protótipo do estilo conhecido posteriormente como besteirol. Esse trabalho foi escrito e dirigido por Alexandre Ribondi que também atuava na peça junto com Marcos Bagno. (CARVALHO, p. 42).

Depois em 76, 77 e 78 eu saio das apresentações teatrais, me formo e sou contratada pela Fundação Nacional – o Centro Nacional de Referência Cultural. (...) Nisso, fui trabalhar com os índios Xavantes e fui ter minha filha, fui ter meu filho e voltei em 81 encontrando o B. de Paiva. Aí foi toda uma seqüência de retorno, a gente fez “Pequenos Burgueses”, em 81 e eu fui trabalhar com o Guilherme Reis, a gente fazia a peça Pedro e o Lobo - que também foi uma montagem super-bárbara aqui em Brasília, estreamos lá na ABO, no Teatro da ABO. E depois fizemos na Martins Pena, fizemos em vários lugares esse espetáculo. Aí isso já era 82/83, “Os Pequenos Burgueses”, que também foi uma montagem de muito sucesso que o B de Paiva fez,

brilhante! Depois eu fiz “As Troianas”, com B de Paiva, do Eurípedes - um autor grego, um dos três da Tragédia Grega, né?! Depois, em 83, vou me embora pra São Paulo, trabalhar com Antônio Abujamra. (IARA PIETRICOVSKY, 2005).

Eu me lembro que esse tempo foi muito importante, tinha um teatro dos Odontólogos. Associação dos Odontólogos onde nós estreamos “Liberdade, Liberdade” e que foi, também, a primeira demonstração de que nós estávamos entrando num período democrático... E era o Chico Expedito o responsável pela peça. (B. DE PAIVA, 2005).

Eu tenho mais tempo de Brasília do que de Rio. De Brasília são desde 70 até hoje, nessa época, praticamente a gente fazia 3 peças por ano, ou talvez até mais. Eu nunca cheguei a fazer uma mesma peça durante um ano inteiro aqui, eu acho que não... Era uma alta rotatividade muito grande, você sai de um espetáculo e partia pra outro. Agora, um espetáculo ficou em cartaz 3, 4 meses foi o “Rapazes da banda”. Na antiga ABO lá na L2 sul, com o Dimer Monteiro. Também tinha eu, o Ribonde, o Chico Santana, o Jalbas e... Ah! esqueci o nome dele agora. (...) Isso foi mais ou menos em 81 ou 82, por aí. (GÊ MARTÚ, 2005)

Uma situação divertida que aconteceu naquela época, foi quando a gente fazia uma peça chamada “Os Rapazes da Banda”. Uma peça, dos anos 80, que falava da questão da homossexualidade dos Nova Iorquinos – Talvez fosse mais fácil falar da homossexualidade dos Nova Iorquinos do que da nossa, mas de qualquer forma, falar sobre isso, aqui, naquela época, já era um avanço, era um sinal que éramos fortes, o importante é que estávamos abordando o tema. Bem, a direção era do Dimer e eu fazia um homossexual judeu, assim, uma pessoa com uma certa elegância, bastante chique e “bichíssimo”. Ele entrava em cena já na metade da peça, porque era aniversário dele e aí um amigo dava um presente a ele, uma caixa com um rapaz dentro, com laço de fita e tudo. O personagem usava uma calça de linho creme com um blazer e quando entrava em cena, pela primeira vez, dava uma gargalhada para gerar um intervalo, porque a peça era longa. Nisso, a gente saía da cena da peça que ocorria lá no teatro da ABO, Associação Brasileira de Odontólogos, ou seria Brasileira de Odontólogos? Não lembro... O fato é que havia o tal intervalo. O espaço que a gente tinha, lá no fundo do teatro, era muito pequenininho, então a gente abria a porta e saía. E, lá fora, tinha um matinho que a gente ficava conversando perto por dez, quinze minutos e voltava. Sei que quando voltei pra cena, tinha um moço na platéia que ria muito de mim. E eu pensava: - “Por que ele tá rindo de mim? Uma coisa tão séria na cena e ele olhava pra mim e “qüá-qüá-qüá”, se contorcia de rir. No início fiquei “encucado” com aquilo, mas depois deixei de lado e fiz o resto da peça conforme havíamos ensaiado. Quando fomos agradecer ao público, o Alexandre [Ribonde] virou e me falou: - “Olha o lado da sua perna!”, menina, quando eu olhei, aqui assim, na minha perna, tinha uma mancha de carrapicho. Vê se pode... Eu que estava muito chique, muito elegante e com aqueles carrapichos todos na perna e sem entender a coisa da risada... A minha sorte é que eu não tinha visto aquilo antes, senão eu teria ficado muito incomodado com o carrapicho e com as risadas daquele homem na platéia... Enfim, coisas de teatro, né?! (PEDRANCINI, 2005).

### **Aliança Francesa**

#### **Setor de Edifícios Públicos Sul 708/907, lote A - Asa Sul.**

Não encontrei documentação que apresentasse o início do teatro na Aliança Francesa. Entretanto, mesmo sem data específica, os relatos e as reportagens de época apontam realizações cênicas nesse espaço após 1975, com várias apresentações no local e também como um espaço de apoio ao Grupo Katharsis, de Chico Expedito.

### **Sala Glauce Rocha/ Pré Universitário<sup>54</sup> W5 913 Sul**

Dotado dos melhores requisitos técnicos, com uma concepção moderna e esteticamente perfeita, a Sala Glauce Rocha é o mais novo teatro do Distrito Federal. Montado graças aos esforços de criação coletiva da equipe liderada pela professora Lais Aderne – coordenadora do setor de práticas optativas do Colégio Pré-Universitário, o teatro tem capacidade para 140 espectadores sendo próprio para apresentações experimentais e de vanguarda. Situado nas dependências do Pré, ao lado do Colégio do Carmo, na W/5, [quadra 913 sul] a partir de hoje, às 16 horas entregará ao público infantil, a estréia da peça “A onça e o Bode”. A peça, de autoria de Kleber Pinheiro Fernandes, é produzida pelo Grupo Ciranda da GB, que vem pela primeira vez em Brasília. (CORREIO BRAZILIENSE, 1972).

### **Teatro Galpão & Teatro Galpãozinho 508 Sul**

Esses dois espaços são referenciais nas reportagens da época e nas narrativas orais das entrevistas:

O Teatro Galpão surgiu em 1974. Existiam dois galpões que funcionavam como depósito. O arquiteto Mauro Bonde, da UnB, bolou o espaço, construído em um mês. A primeira peça, montada especialmente para inaugurar o teatro de arena, foi sucesso de público e crítica; “O Homem que Enganou o Diabo e ainda Pediu Troco”, de Luiz Gutemberg, seria a primeira produção de teatro coletivo e independente e profissional), na época bastante efervescente, encontrou aí seu pouso ideal e as estréias sucederam-se com uma seqüência impressionante até para os de hoje, revelando nomes como os dos diretores e atores Augusto Pontes, Ary Parrairos, Dácio Lima, Gê Martú, Humberto Pedrancini, Hugo Rodas, Dimer Monteiro, Ricardo Torres. (...) O primeiro edifício que deu origem ao complexo cultural [da 508 sul] que foi se fixando na década de 70 situava-se num setor destinado ao comércio, com galpões de estocagem de materiais de um lado, pela W2 e área de comércio, atendimento e administração voltada para W3. (SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DO DISTRITO FEDERAL, 2002).

...O teatro Galpão quase sempre está destinado aos trabalhos dos grupos locais. Não houve até hoje uma proposta da Federação de Teatro Amador do Distrito Federal que não tivesse sido aceita pela Fundação. (...) O Galpão abrigará as temporadas locais, além de um novo teatrinho em meados de abril ao lado da sede da Fundação Cultural e do Teatro Galpão. Aquele espaço fica sendo um “mini-espaço cultural” na definição do Diretor Rui Pereira [da Silva], uma vez que possuirá três teatros, duas salas de exposição, dois cinemas, além de um Centro de Criatividade, destinado de a conferências, curso de várias áreas e ensaios dos grupos locais. Também nesse espaço, ao lado do novo teatro, será montada uma loja de autênticas peças do artesanato brasileiro. (SOTOMAYOR, 1977).

---

<sup>54</sup> Segundo Duarte (1983, p. 127-130), o curso Pré-Universitário estava voltado para possibilitar experiências em atividades artísticas aos alunos do então segundo grau - hoje denominado ensino médio. Uma iniciativa de três sócios, César, Braga e Aloísio Otávio P. de Brito, com base na experiência e no quadro de professores, o CIEM. Começou a funcionar em julho de 1967, numa sala alugada no colégio La Salle. Depois, com o aumento do número de alunos e o nome do Pré tornando-se conhecido, conseguiram uma área na quadra 911 sul. Ali, implantaram um projeto inovador de práticas experimentais, no que o aluno passava um semestre em práticas/ oficinas educativas básicas na área de arte (teatro, música, fotografia, cinema, desenho, plástica e outros), escolhendo, depois, uma área de profissionalização, não necessariamente em artes. Em geral, davam garantia de estágios aos alunos em várias instituições da cidade. Mesmo frente a toda essa inovação da época, um sério problema financeiro, aliado a um suposto boicote político, explicado minuciosamente no trabalho de Duarte, levou o curso à falência, em 1977. Apesar de ter vendido o prédio para uma escola que manteve o mesmo nome, até os anos de 1980, não se tratava mais daquela mesma proposta pedagógica do antigo Pré.

O Teatro Galpão, Galpãozinho e Escola Parque eram teatros especificamente para os grupos amadores. Alguns grupos vinham e apresentavam na Escola Parque, outros já gostavam mais do Galpão e assim ia. Interessante que o Teatro Galpão tinha edital todo o ano para os grupos e dava além da ajuda de custo uma certa quantia para os grupos, numa relação que era até um pouco caseira. (JESUS VIVAS, 2005).

Que outros lugares tinham essa efervescência na época? Tinha o espaço da 508 que começou a ser utilizado, também. Isso já foi por volta de 75, que começou a fazer o Teatro Galpão e todo aquele centro. Transformaram ali, onde eram os escritórios da Fundação Cultural em um espaço cultural, dando uma efervescência muito grande. (PEDRANCINI, 2005).

### **Balão de Ensaio 307/308 Sul**

Esse espaço, ao contrário do Galpão e Galpãozinho, apresenta poucas referências nos jornais pesquisados e entrevistas realizadas:

“Em complementação aos entendimentos já mantidos com V.Sa. autorizo a demolição do Balão de Ensaio, estrutura anteriormente utilizada para determinados espetáculos culturais montada na área da Escola Parque da SQS 307/308, tendo em vista que a mesma além de não estar sendo utilizada encontra –se em precárias condições e assim, não mais atendendo à finalidade para qual foi construída”. O ofício [425/79], dirigido ao diretor da Fundação Cultural, ao mesmo tempo que renova o protesto (são todos protestantes!) de estima e consideração não mostram a mínima estima pela grana do nosso bolso, contribuintes que somos. (...) Em 1975, quando foi construído, o balão de Ensaio abrigava aspirações que custaram 90 mil cruzeiros aos cofres das fundações Educacional e Cultural que serão devidamente acrescidos por mais o custo de uma reforma, aparelhamento para som e luz e outros acabamentos. O negócio é que tomo mundo foi pego de surpresa. De repente marretas e martelos estavam lá. Explodindo, demolindo ou desmontando. As justificativas são diferentes para cada funcionário da Fundação Cultural ou do Centro de Criatividade. (...) Quem vê o monturo de isopor, ferro, lona plástica e madeira transformada em lixo sem nenhum critério de reaproveitamento não pode imaginar o início entusiástico do Balão há três anos atrás. O não compromisso espacial – sem acomodação para público – abria esperanças para os menos preocupados em se engajar nos movimentos culturais. Ele pretendia ostentar compromissos de reunir artistas. Mais do que mostrar trabalho. (...) Predestinado a uma espécie de laboratório sem compromissos ele abrigava gente importante em várias áreas de cultura. Viu nascer o conjunto “Pais e Filhos”, integrado pelo compositor – poeta- músico Tetê Catalão, Péricles Cavalcanti, Jimi e Felipe, e foi responsável pela primeira exposição em Brasília do artista plástico Ignácio Da Glória. Grupos de poesia, teatro de fantoches, aulas de psico-dança, exibição de audio-visuais e fotografias lhe deram uma brilhante e efêmera existência. Ao entusiasmo não correspondia o êxito. Sérgio Prado, arquiteto responsável pelo projeto, não deverá estar muito satisfeito com seu fim. Quando se inaugurou, com presença de personalidades culturais importantes – até o Secretario de Educação da época apareceu em jornais sentado na esteira, - o autor preconizava e antevia os benefícios para a comunidade: “Esse tipo de teatro móvel oferece várias vantagens, pois sendo pré-fabricado é de baixo custo e, de rápida montagem e não exige decoração”. (...) O fato é que nada resta dele. A incapacidade de administrar agora se reparte entre as fundações. (...) Também para destruí-lo ninguém foi consultado. Assim, ficam elas por elas. Vamos fazer de conta que ele nunca existiu. Além do mais, esses artistas são mesmo insuportáveis! (PARARRAIOS, 1979, p. 40).

### **Teatro da Cultura Inglesa 709/08 Sul - W5**

A sociedade Brasileira de Cultura Inglesa (W 5 Sul 709/ 08) no seu Teatro, inaugurado em fins de setembro e que segundo dizem, será cedido para apresentações de grupos visitantes e de grupos locais, estará apresentando, nos dias 16 e 17, às 20.30 horas, por um grupo de estudantes da Cultura Inglesa, sob direção do professor Anthony Twisele, a peça de J. B. Priestley, “Está fora o Inspetor”, em sua versão original, em inglês, “An Inspector Calls”. (...) O Grupo de teatro da Cultura Inglesa surgiu em 1977; sua primeira apresentação deu-se com “The Real Inspector Hound”, no Galpãozinho, em março deste ano. A inauguração do Teatro próprio da Cultura Inglesa, de bela arquitetura, excelente acústica e extremo bom gosto, é mais um incentivo para o esforço do grupo para novos e melhores trabalhos. (GUEDES, 1978, p. 4).

### **Ensaio, Teatro e Dança 502 Norte – W3**

Eu tive a primeira escola de teatro de Brasília, que foi a Ensaio, Teatro e Dança. Junto com Graziela Rodrigues - que hoje está na UNICAMP, na escola de dança - e um grupo grande de amigos. Inauguramos antes da Dulcina e fomos a primeira escola de teatro da cidade. Uma escola para qualquer pessoa e com cursos livres. Cursos livres de teatro e de dança. Funcionava no início da W-3, onde, hoje, tem o Banco Real. Em cima do Banco Real. É... No terceiro andar. Foi um momento, também, extraordinário. Foi final dos anos setenta, início dos anos oitenta. Era uma escola de teatro e dança contemporânea. Nessa época, havia poucos grupos de dança contemporânea. (...) Essa escola durou por quase dois anos, em 1978, 79 e 80. Terminou em 80... (JOÃO ANTÔNIO, 2005).

Enfim, solucionado o problema da falta de local para sua instalação, começa a funcionar em outubro próximo, a escola “ENSAIO – TEATRO E DANÇA”, sonhada, planejada e batalhada por João Antonio e Graziela Rodrigues. A escola já tem endereço: Av. W3 Norte, 502, No. 68, 2º. andar (prédio do Banco Real). Enquanto não se instala os telefones próprios, os interessados em matrículas ou informações sobre os cursos poderão ligar para o João Antonio pelo telefone de no. 243 7258. (...) A escola (...) deverá começar com os seguintes cursos e professores: “Interpretação e Análise de Movimento” para crianças a partir de 4 anos de idade – Geraldo Vieira Filho, Graziela Rodrigues e Ivan Moreira Garrido; para adultos, João (...) e Graziela; Dança Contemporânea, Graziela Rodrigues; Artes Marciais, Iara Pietricovski; Ginástica Estética, Pré-Natal e Pós-Parto, Graziela. (GUEDES, 1978, p. 4).

### **Teatro da UPIS/ Faculdades Integradas - da rede privada 912 Sul – W5**

O ministro Guido Mondin, Presidente do Tribunal de Contas da União, visitou, ontem, o Teatro da UPIS, em fase de acabamento e que será inaugurado no início de 79. O teatro da UPIS, garantem, será um dos melhores de Brasília, com capacidade para 400 espectadores, um palco com 12 metros de boca e 9 de profundidade, um “foyer” que servirá, também, para exposições, um moderno (e dos mais perfeitos) sistema de som que permitirá a utilização da sala para conferências e simpósios, com tradução simultânea em cinco idiomas. Para a inauguração do Teatro da UPIS virá a peça que maior sucesso estiver fazendo, em qualquer parte do país, no início do próximo ano, informa o comunicado da própria UPIS, o que não nos deixa com muita tranquilidade quanto ao seu destino. (...) Mas, que tipo de sucesso? (...) Essa de “sucesso” é de dar medo na gente. E também a de procurar no Rio e em São Paulo, quem sabe em Londres ou em Nova Iorque, uma grande companhia para a inauguração do teatro é, também, de arrepiar. A UPIS não tem uma companhia formada com sua própria gente, mas não pode ignorar que existe na cidade muita gente boa, capaz de montar um grande espetáculo para a inauguração do seu

teatro, “santos de casa”, como a Cia. Teatro Grutta, que vai representar Brasília no Projeto Mambembão [com a peça “Eles não Usam Black-Tie”], no Rio e em São Paulo, como Grupo Reticências, da Aliança Francesa, que recentemente montou “A invasão”, e tantos outros! Isso de chamar Margot Fantaine ou Frank Sinatra é tão absurdo, provinciano e sem sentido como abrir o teatro com uma noite de “discoteque” para exibir a qualidade do seu sistema de som. (GUEDES, 1978, p. 4).

## **Centro de Convenções Eixo Monumental**

Aliás, diga-se de passagem, que uma das coisas que mais me doeu foi que o Serviço Nacional de Teatro tinha conseguido do Centro de Convenções dois espaços para colocar teatro dentro. E nós, Guilherme Cabral, que naquele tempo era o representante do Serviço Nacional do Teatro, e eu sugerimos o nome de Aluizio Batata e Aluísio Magalhães para esses dois teatros de lá. Depois acabaram com os nomes dos teatros, mudaram os nomes... Agora que fizeram a reforma completa do Centro de Convenções nem mesmo tem mais teatro. (B. DE PAIVA, 2005).

As outras duas ninguém fala, não sei porque, são as salas do Centro de Convenções, a serem inauguradas no dia 12. Nessas duas salas estão dois teatros prontos, estruturas de ar condicionado, poltronas, faltando somente as cortinas e os refletores. Dois teatros, a meu ver, perfeitos, um à italiana, com 280 poltronas, outro, de arena, com 300 lugares, a meu ver, ambos de bom tamanho. Porque o teatro Martins Penna é um teatrão, tem somente 400 poltronas, mas tem um espaço muito grande, difícil de se dominar. Portanto, temos já agora, até fins de maio, mais três teatros, Dulcina espera terminar o dela nesse prazo. (MURTINHO, 1979).

## **SESC 913 Sul – W5**

O próprio SESC quando inaugurou em 1975, também tornou-se um Centro Cultural, na 913 Sul. Passou a ser um centro muito difusor de cultura e que dava oportunidade pra maioria das pessoas. É... Nessa época, houve vários movimentos... Ah! Criou-se até uma Federação do Teatro Amador do Distrito Federal, a famosa FETADIF, em que chegou a ter 60 grupos inscritos. Então, começou uma efervescência, um agito, uma coisa interessante. Muito mais que interessante, chegou a ser até mesmo visceral... Muito rica! (PEDRANCINI, 2005).

A FETADIF convoca todo o pessoal de teatro – atores, diretores, técnicos, autores e “platéia” – todos os interessados no desenvolvimento da vida teatral de Brasília para uma atividade conjunta – um mutirão – em que todos seremos beneficiados. (...) 3º. teremos em breve, mais uma sala de espetáculos reservada principalmente, para os grupos locais. Trata-se da conclusão do Teatro Garagem, no SESC da 913. Uma idéia nascida em janeiro de 1977, que andou ameaçada por falta de recursos, de fé ou de boa vontade. Refeito o projeto, no mês de outubro, agora com todo o apoio e o entusiasmo do SESC, da FETADIF e do Serviço Nacional de Teatro, o Teatro Garagem depende mais do entusiasmo e da participação daqueles a quem vai beneficiar, o pessoal de teatro do DF. Já temos o local e o material: falta mão de obra. Sejamos todos os “donos da bola”, participes desse empreendimento que virá melhorar as tão difíceis condições para se fazer teatro na Capital Federal. (...) o Teatro Garagem, está aí: precisa ser concluído. Não podemos ficar esperando que os anjos se disponha a vir termina-lo para nós. É preciso que todos participem, dêem esforço do seu trabalho. (...) Vá ao futuro Teatro Garagem e dê a sua colaboração; aprenda mais, fazendo, e ensine com o seu exemplo. Procure o Chico, o Xavier ou o Humberto, no local do teatro (SESC da 913) ou na FETADIF. (EXPEDITO, 1978, p.3).

Um possível erro arquitetônico acabou selando o destino de um dos espaços alternativos mais democráticos da cidade: o Teatro Sesc Garagem, que comemora, em 2004, 25 anos de

existência. Criado para servir como garagem para a frota oficial da unidade do Sesc da 913 Sul, o subsolo do prédio, desde cedo, dava sinais de que não tinha vocação para estacionamento. “O lugar era muito pouco utilizado por ter a rampa um tanto íngreme”, recorda o diretor teatral Humberto Pedrancini. Naquele tempo, em 1977, ele já trabalhava no Sesc da 913 Sul, na área de teatro. “Como a garagem estava sempre vazia, aproveitava para ensaiar lá”, conta o diretor, que fazia parte do grupo Carroças. “Inicialmente, a unidade da 913 Sul seria um Núcleo de Treinamento (Nutre) do Sesc Nacional, que funcionava no Rio de Janeiro e deveria se transferir para Brasília. Como o Conselho do Sesc Nacional decidiu ficar no Rio, surgiu a idéia de aproveitar as instalações da 913 Sul para criar um Centro Cultural”, lembra Maria Duarte, à época, coordenadora geral da unidade. (...) O Teatro Sesc Garagem foi inaugurado em 5 de julho de 1979 com a apresentação do espetáculo “A Capital da Esperança”, uma criação coletiva do grupo Carroças, dirigida por Humberto Pedrancini. Chico Expedito foi o escolhido para ser o diretor do teatro. (...) Depois de reaberto, ainda em 1984, passou por duas reformas. Em maio de 199, o Garagem fechou as portas pela segunda vez para nova reforma. Após dois anos e meio, em novembro de 2001 reabriu completamente remodelado, com projeto de arquitetura cênica de Robson Jorge Gonçalves... (QUELEM, 2005).

### **Teatro Dulcina de Moraes**

**SDS Bloco C, Ed. Boulevard (ex-Ed. Conic), Lj. 30 - Asa Sul**

“Gota D’Água”, de Paulo Pontes e Chico Buarque de Holanda, a “obra mais importante da dramaturgia brasileira nos últimos anos” na afirmação de Bibi Ferreira e endossada por todos que participam da montagem, estréia amanhã inaugurando o Teatro Dulcina de Moraes, da Fundação Brasileira de Teatro. Um velho sonho de Dulcina que muita gente considerou impossível de se concretizar – “mas tudo se vence quando a causa é bela”, diz a atriz – o teatro abre novas perspectivas para o campo não só em Brasília mas no país todo. Com capacidade para 500 pessoas e as obras ainda inacabadas, a inauguração já estava marcada há muitos anos, segundo Bibi, para o dia 21 de abril. E acrescenta que jamais houve dúvidas quanto à criação do Teatro Dulcina de Moraes (...) já era uma coisa resolvida há 25 anos... (LEAL, 1980, p. 3).

### **Faculdade de Artes Dulcina de Moraes - FADM**

**SDS Bloco C, Ed. Boulevard (ex-Ed. Conic), Lj. 30 - Asa Sul**

Ver parte dedicada aos cursos superiores de Artes Cênicas./ Capítulo V.

### **Oficina Perdiz**

**708/709 Bl. D Lt. 08/10 - Asa Norte**

O mundo do teatro invadiu a oficina em 1989 pela iniciativa de amigos de Perdiz, um militante do antigo Partido Comunista que chegou a Brasília no ano em que a capital foi inaugurada – 1960. Hoje, aos 71 anos, ele diz que a atividade da prejuízo, mas é motivo de alegria para ele e principalmente para jovens atores e estudantes de artes cênicas. “A bilheteria só ameniza” diz Perdiz que não cobra dos atores nenhuma taxa pelo uso do espaço, só os gastos com iluminação, por exemplo. (WEBER, 2003).

Nesse mesmo ano de 1989 a cidade ganha um novo espaço alternativo de apresentações, a Oficina Perdiz. A estréia do espaço acontece com a peça Esperando Godot, de Samuel Beckett, dirigida por Mangueira Diniz. (CARVALHO, 2004, p. 47).

A Oficina Perdiz apareceu num momento muito interessante da minha vida. O Chico Expedito e o Murilo Eckhardt (que foi um dos maiores diretores de teatro, um dos maiores homens de

teatro que eu conheci e que fiz bons trabalhos com ele, maravilhosos...) me chamaram pra fazer “Bella Ciao”, que ia ser numa oficina mecânica. Estranhei. Porque eu vim do Rio com a seguinte idéia: teatro é palco italiano e já em 1991. (...) Eu não trabalhava em lugares alternativos, eu não concebia isso... É lógico que não falava essas coisa, mas por dentro de mim eu não aceitava. Mas voltando ao assunto, eles me chamaram e eu disse “Não sei não...” e eles “mas é uma peça, “Bella Ciao”... Aí me levaram um dia na Oficina do Perdiz, quando eu cheguei lá a gente não andava, porque era cheio de sucata, você caminhava por cima daquilo sem andar direito, porque tinha uma espécie de parede meio coberta de coisas e você não via o que estava embaixo, mas era uma arquibancada e não dava pra ver por causa da quantidade de entulho que tinha ali. Eu comecei a pisar, olhei e disse: -“O quê? Fazer teatro aqui? Gente, eu sou ator de Martins Pena, não de Martins Espelunca!”. E comecei a rir... Nisso o Perdiz ouviu lá de cima e disse: - “O quê? Tá falando mal da minha oficina?” E alguém me disse - “Ah! esse é o Perdiz!” e respondi - “Oi Perdiz! Tudo bom?” Perdiz: - “Tudo bom porra nenhuma! Quê que é!” e já veio brigando comigo (risos). E eu falei - “Não Perdiz, calma!”, Ele: “Ah! Mas você disse que isso aqui é uma espelunca.” E eu: -“Não, de fato Isso não é uma espelunca, (e ele se espantou), mas se tem que fazer o trabalho, confiarei na direção, na verdade, confio na direção e vamos fazer. Assim, espero que eu possa fazer esse trabalho e fazer jus a esse convite”. Mas acabou que o trabalho não se realizou nas mãos do Chico Expedito e nem do Murilo, porque aconteceram muitas coisas na época. Nisso, quem ocupou a oficina foi o Mangueira Diniz com a peça “Esperando Godot”, foi um dos melhores trabalhos que eu vi. “Bella Ciao” (em 1991) foi boa, mas eu gostei mais do “Esperando Godot”, do Diniz. (...) E hoje eu adotei a Oficina como espaço de trabalho meu. Fiz muitos trabalhos lá, não só como ator, mas como diretor também. Fiz shows musicais maravilhosos lá dentro... A Oficina é uma massa maleável que você molda segundo sua vontade e melhor ainda, ajudando o Perdiz a manter aquele espaço. O Perdiz é um homem maravilhoso... Ele não tem essa cultura comum em nós que fazemos teatro, mas nem por isso é menos sensível à área, ele literalmente abriu suas portas pra cultura, gastando muito mais que ganhando dinheiro, porque um espetáculo na Oficina não cobre os gastos que ele tem por lá e mesmo assim não fecha suas portas... Ele é um homem maravilhoso! É meu amigo! É meu irmão-amigo! Sabe? (...) Eu tive a oportunidade de fazer um trabalho sobre ele que foi “José e agora?”, com direção do Mangueira Diniz e a peça do Marcos Pacheco, e eu fazia o José, que era o José Perdiz... E foi assim, interessante! (GE MARTÚ, 2005).

Esse espaço que tem capacidade para 120 pessoas e se apresenta, ao mesmo tempo, como uma oficina e um teatro, foi tema de um documentário para cinema cujo título é “Oficina Perdiz” (curta-metragem, 19 minutos/ 35mm/ Produtora: DIAZULdeCINEMA/ Direção e Produção: Marcelo Díaz). Esse documentário trata da oficina/teatro Perdiz e sua relação com a cidade, estando finalizado e com toda indicação de que será lançado no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, deste ano.

\*\*\*

Se, por um lado, ouvir histórias é aprender narrativas, estabelecer vínculos e perceber experiências, segundo Benjamin (1994, p.205), por outro, “escrever a história significa atribuir aos anos a sua fisionomia” (BENJAMIN citado por BOLLE, 1994, p.41), como Bolle interpretou Benjamin (1994, p. 41) afirmando que “os elementos de construção da história convergem na idéia de que ela se expressa num rosto” (Ou seja, disseminando o conteúdo da castanha no exercício de ouvir, contar, escrever, dialogar, discutir e fazer história que estabelecemos o rosto, a fisionomia de nossos saberes e até mesmo de nossos espaços).

Transpondo essa relação de criar fisionomia aos nossos espaços para este estudo, noto que a toponímia apresentada nos mapas deste capítulo, que as historicidades e sentidos desses repertórios encenados, que as fontes (orais, imagéticas e textuais) consultadas deram rostos às experiências do fazer teatral vividas nessa cidade. E com esse pano de fundo benjaminiano em que pessoas, espaços, tempos, memórias e histórias se interagem e criam fisionomias, cabe a clássica pergunta de Rouannet (1992, p. 50) “é a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?”, o que mais adiante ele mesmo se arrisca a afirmar que Benjamin responderia essa questão dizendo que “o homem habita uma cidade real e é habitado por uma cidade de sonho”, o que Bachelard (1989, p. 5) ainda poderia complementar afirmando que ter um sonho, ou uma a experiência onírica é indissociável do exercício criativo, elementos, ao meu ver, também indissociáveis de qualquer fazer teatral.



### Legenda:

- ★ 1
- 1
- 1
- ★ 2
- ★ 3
- ★ 4
- ★ 5
- ★ 6
- ★ 7
- ★ 8
- ★ 9
- ★ 9

Fundação Cultural do Distrito Federal (FCDF) - 1960

Fundação Cultural do Distrito Federal (FCDF) - 1974

Fundação Cultural do Distrito Federal (FCDF) - 1999

Escola Parque

Campus da UnB

Cine Cultura

Teatro Nacional

ABO/ Associação Brasileira de Odontologia

Aliança Francesa

Sala Glaucete Rocha/ Pré Universitário

Teatro Galpão

Teatro Galpãozinho

10 Balão de Ensaio

11 Ensaio, Teatro e Dança

12 Teatro da Cultura Inglesa

13 Teatro da UPIS

14 Duas salas de teatro no Centro de Convenções Aluizio Batata e Aluizio Magalhães

15 SESC

16 Teatro Dulcina de Moraes

16 Faculdade Dulcina

17 Oficina Perdiz

1970 - 1990

# mapa cultural de brasília



30

29

Praça do Buriti

Parque da Cidade

Autódromo

37

Asa Sul

Asa Norte

26

27

28

18

23

21

22

19

20

24

25

17

1

2

3

4

5

6

7

8

9

31

10

Itamaraty

11

12

Praça dos Três Poderes

14

13

Lago Sul

## **Legenda dos *sinais vermelhos* no mapa da SCDF**

SECRETARIA DE CULTURA DO DISTRITO FEDERAL. Mapa Cultural  
Brasiliense, Informativo, Brasília, n. 22, ago. 2003.  
(texto da legenda reproduzido na íntegra)

**Arte de Leo Sodré.**/ Imagem escaneada em **parte**.  
Encarte original aberto tem: 54cm largura X 32cm altura

- 1- Secretaria de Cultura
- 2- Teatro Nacional Cláudio Santoro
- 3- Centro de Dança e Fundação Athos Bulcão
- 4- Projeto do Centro Musical/ CCR
- 5- Projeto Cinema 180º./ CCR
- 6- Projeto Biblioteca/ CCR
- 7- Projeto Museu/ CCR
- 8- Teatro e Faculdade Dulcina
- 9- Conjunto da Caixa
- 10- Escola de Música de Brasília
- 11- Espaço Lucio Costa
- 12- Museu da Cidade
- 13- Panteão da Pátria
- 14- Espaço Oscar Niemeyer
- 15- MAB
- 16- Concha Acústica
- 17- UnB
- 18- Galeria ECCO
- 19- Instituto Histórico
- 20- SESC 504
- 21- Thomas Jefferson
- 22- Biblioteca Demonstrativa
- 23- Espaço Cultural da 508 Sul
- 24- Igrejinha
- 25- Cine Brasília
- 26- Clube do Choro
- 27- Funarte
- 28- Centro de Convenções
- 29- Memorial dos Povos Indígenas
- 30- Memorial JK
- 31- Ministério da Cultura
- 32- CCBB
- 33- Cine Academia
- 34- SESC Garagem (913 Sul)
- 35- Teatro dos Bancários
- 36- Biblioteca Pública 513 Sul
- 37- Oficina Perdiz

### IV.3 - Fragmentos da castanha II Repertórios encenados em Brasília

Em meio a esses espaços significativos pelas experiências das pessoas envolvidas com fazeres teatrais, apresentados nos mapas, emergiram repertórios encenados por elas, com exceção de Dulcina de Moraes. Nas narrativas contidas nas entrevistas gravadas, isso é bastante significativo, pois, nomes de peças e de pessoas são constantemente evocadas. Fiquei mais atenta a essa questão, enquanto pesquisava acervos das livrarias dessa cidade, do Arquivo Público do Distrito Federal (ArP-DF) e do Centro de Documentação do Jornal Correio Braziliense (Cedoc/ CB).

Nesse percurso, consegui, então, localizar várias fontes que apresentavam nomes completos desses e de outros espetáculos mencionados nas entrevistas, a constituição de seus elencos, momentos e locais de encenação, formando um conjunto de fragmentos de repertórios produzidos e apresentados em Brasília. Mencioná-los todos seria tentar constituir a imagem da castanha fechada, discutida no início deste capítulo. Por isso, neste tópico, descrevo o mais densamente possível parte dessas atuações cênicas, entrecruzadas, com as fontes desses três acervos mencionados. Tento com isso, deixar essa janela aberta para outros estudos futuros, que os limites desta dissertação não me permitiram realizar.

#### IV.3.1) Números que apresentam os repertórios encenados em Brasília

Pesquisando os bancos de dados e as estantes de artes, teatro, Brasília e História das livrarias em Brasília, deparei-me com o surpreendente fato de que nas livrarias de menor porte e, em geral, as mais antigas na cidade é que estavam parte das obras que auxiliariam nesta produção. Isso porque nesses pequenos espaços o livreiro não realiza simplesmente a tarefa de vender livros, como nos *shoppings*, mas exerce o papel de interlocutor de demanda e de compreensão efetiva da temática estudada. A experiência dessas pessoas no mercado de livros faz com que eles conheçam caminhos que antecedem o lançamento da obra, adquirindo assim contatos de pessoas e/ou informações elucidativas que acabam por confirmar, acrescentar e/ou corrigir a forma como se tem procurado um livro. Nesse sentido, Ivan e Lúcio<sup>55</sup> (Quiosque Cultural, no CONIC, atrás da Faculdade Dulcina de Moraes) e Wilson Hargreaves<sup>56</sup> (Livraria Casa do Livro, na parte sul do Conic), representam nomes de importantes colaboradores cujos esforços localizaram obras que acabaram, de certa forma, abordando a questão teatral em Brasília. Como mostram dos anuários teatrais e outras obras que estão ao longo destas páginas.

<sup>55</sup> Para saber mais, ler: QUELEM, Naiobe. De livros e encontros. **Correio Braziliense**, 20 de agosto de 2006, caderno cultura, capa.

<sup>56</sup> Para saber mais, ler: SÁ, Sérgio de. Crônica de uma casa assassinada, **Correio Braziliense**, 26 de junho de 2005, capa do caderno de cultura. e FREITAS, Conceição. Uma casa à morte, crônica da cidade. **Correio Braziliense**, 28 de junho de 2005, caderno cidades, p. 28.

Foi por meio desses profissionais que descobri os anuários teatrais e outros livros que estão ao longo destas páginas. A série do Anuário do teatro brasileiro foi lançada em 1976, pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), quando este estava sob a direção de Orlando Miranda de Carvalho<sup>57</sup> e segundo a apresentação desse volume, o anuário se propôs a ser

a primeira tentativa de levantar, de modo sistemático e o mais abrangente possível, a atividade teatral em todo o território brasileiro. (...) [Com] informações obtidas através das fichas padronizadas, do noticiário jornalístico e do material iconográfico (fotos, cartazes, etc.) remetidos pelos representantes das diversas regiões levantadas. Tem o caráter de perfil do movimento teatral de todo o país, e deverá representar, no futuro, valioso elemento de pesquisa (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1976)<sup>58</sup>.

De fato, tendo sido publicado até 1982<sup>59</sup>, serviu, neste trabalho, como um “valioso elemento de pesquisa”, por representar uma espécie de diário de registros básicos das produções teatrais que circulavam na época. Mesmo frente às dúvidas que cercam a metodologia de produção desses anuários e suas possíveis falhas de cobertura, as informações resumidas nessas obras, permitiram-me ter uma idéia dos repertórios, das mostras teatrais e da quantidade de espetáculos apresentados em Brasília, sendo estes produzidos tanto por grupos locais, quanto por grupos de outros Estados e até de outros países. Para perceber didaticamente esse fluxo de produção, montei uma tabela de nove colunas, subdividida pelos anos de publicação desses anuários, em correlação às produções da própria cidade (tabela na página a seguir):

---

<sup>57</sup> Nesse período o Presidente da República é Ernesto Geisel e o Ministro da então Educação e Cultura, era Ney Braga.

<sup>58</sup> Vale mencionar que esse “todo território brasileiro” mencionado no texto, refere-se, na verdade, a dezoito Estados do país, somente depois, nos outros anos, os demais Estados ingressaram na série.

<sup>59</sup> Sob o título **Anuário do Teatro Brasileiro** a proposta segue até 1980. Sendo, em 1982, último ano de publicação, chamado de **Anuário Brasileiro de Artes Cênicas**, segundo Márcia Figueiredo, embasada na biblioteca do Cedoc/Funarte - RJ.

Produção/ Ano	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	Total
<b>Grupos locais que se apresentaram em Brasília.</b>	27	23	30	32	23	31	26	<b>192</b>
<b>Grupos de outros Estados que se apresentaram em Brasília.</b>	20	29	40	40	29	27	15	<b>200</b>
<b>Grupos estrangeiros que se apresentaram em Brasília</b>	13	2	5	0	9	0	0	<b>29</b>
<b>Outros acontecimentos na área teatral e/ou observações contidas nas obras.</b>		<p><i>I Mostra de Teatro Amador DF (19 grupos se apresentando) Organização FETADIF, 12-20 dez/ Teatro Galpaozinho</i></p> <p><i>I Mostra Regional de Teatro Amador Organização FENATA, 17-16 jan/ Teatros Galpão e Sesc</i></p> <p><i>VI Festival de Teatro de Bonecos (16 grupos se apresentando) 22-30 jan/ Escola Parque e Teatro Galpão</i></p> <p><i>Cursos, conferências, concursos e premiações</i></p>		<p><i>I Festival de Teatro Infantil no DF 22-30 set/ Sesc e cidades satélites</i></p>	<p><i>Seminário de dramaturgia infantil (4 semanas em setembro, Teatro Galpaozinho/ Centro de Criatividade).</i></p> <p><i>VII Festival da Criança de Brasília (Parque Rogério Pithon Farias [atualmente Parque da Cidade], 27-28/set)</i></p>	<p><i>I curso de oficina livre de teatro (jan/fev – Teatro Galpaozinho/ Ary Pararraios)</i></p> <p><i>Há, nesta obra de 1981, apresentações também da área de dança. Entretanto, esses números consideram somente os espetáculos teatrais.</i></p>	<p><i>Há, nesta obra de 1982, apresentações também da área de dança. Entretanto, esses números consideram somente os espetáculos teatrais.</i></p>	

Resultado adquirido por meio das relações apresentadas nos Anuários do Teatro Brasileiro & Anuários Brasileiros de Artes Cênicas. Tendo nessas obras conteúdos teatrais de muitos Estados do Brasil, considerei somente as partes que abordam o Distrito Federal<sup>60</sup>.

Certamente esses números revelam com limites fazeres teatrais em Brasília, pois quando entrecruzei informações dadas pelos/as narradores/as e pelas reportagens consultadas não encontrei algumas das peças mencionadas nesses anuários. No entanto, mesmo com esses limites não se pode ignorar que esses dados proporcionam referenciais básicos, tanto do fluxo da produção como das atividades cênicas na época.

Ao analisar os números dessa tabela, é possível perceber que as produções internas em Brasília eram próximas, em quantidade, às produções de outros Estados que vinham se apresentar nesta cidade. É possível questionar se o contexto político militar interferia ou não na amplitude de peças apresentadas. É possível, também, repensar se não seria interessante continuar esse tipo de levantamento nos dias de hoje e assim acompanhar, compreender e analisar o contexto de produção das *práxis* cênicas nessa cidade. É possível, por meio desses anuários, montar um quadro

<sup>60</sup> Apesar desses anuários denominarem de Distrito Federal a região do Planalto Central, a maioria das produções apresentadas se mostravam no Plano Piloto/ Brasília.// Ver referência completa de todas essas obras na bibliografia.

comparativo entre os números dessa tabela e das produções encenadas no eixo Rio-São Paulo, para então analisar se a relação entre a proporção de público e dessas peças encenadas, poderia sugerir outras tendências na história do teatro nessa cidade.

Sem desejar me aprofundar nessa direção, mas ainda enveredando pelos números da tabela, gostaria de recuperar a fala dos/as narradores/as em afirmar que, mais ou menos, entre os anos de 1975 e 1983, a produção teatral em Brasília era significativa quantitativamente, até mesmo para os dias de hoje. Contudo, quando questionados sobre o motivo dessa essa afirmação, nem mesmo eles/elas conseguiam dimensionar o que realmente poderia ter ocorrido para que essa movimentação teatral na cidade tivesse em sua trajetória um período de ápice e/ou crescimento constante, seguido de uma aquietação ou marasmo de produção nos anos posteriores, salvo um ou outro espetáculo que se destacava por ano.

Em geral, esses/as narradores/as consideraram que a existência da Federação do Teatro Amador do Distrito Federal/ FETADIF foi a grande responsável por essa movimentação na época – assunto que será analisado em outro capítulo. Todavia, lendo os jornais das décadas de 1970 e 1980, percebi que essa afirmação relatada por eles/as, em relação a essa significativa movimentação do fazer teatral entre, mais ou menos, os anos de 1975 e 1982, é de certa forma, corroborada pela maior parte dos conteúdos dispostos nas reportagens dessa época, apesar de ter encontrado, também, a reportagem citada abaixo, escrita em 1979 e que vai contra essa tendência tida como geral:

O pobre teatro de Brasília não encontra mesmo suas fontes. Ultimamente, parece ter se apaixonado pelo que há de mais superficial no histórico dos Centros Populares de Cultura, e quer reivindicar o mesmo teatro que existia no Brasil no período Pré-64. Assim, Guarnieri e Dias Gomes são reeditados sob a forma de cartilha dramática que apodreceu nas prateleiras do Serviço Nacional de Teatro. (...) Como é que isso começou? Talvez com a unificação da Fetadif em torno dos ideais de sua presidência, há dois anos atrás. Por mais que seus atores tenham negado a demagogia, foi esse o recurso mais usado para fazerem teatro. A fórmula para ser muito simples e há indicativos de que vai continuar. Como se faz hoje teatro em Brasília? Qual é o teatro predominante? A receita: Pega-se um texto de Dias Gomes ou Guarnieri ou qualquer um desses autores da esquerda titubeante formada nas décadas de 50 e 60. Reúnem-se atores mal formados e com pouca experiência, procurando adapta-los às características dos personagens, faz-se uma rápida análise do texto e inicia-se a montagem. Nesse processo, procura-se ingredientes chocantes, apelativos e equivocadamente modernizantes e está pronto o espetáculo. “Black-Tie” usou o símbolo parafernático de uma discoteca, “A invasão” usou um cenário faraônico, “O Assalto” apelou para uma plasticidade carregadamente fantástica (de Fantástico, o programa enlatado da Rede Globo), as “Primícias” usou uma interpretação que nem o falido Teatro Brasileiro de Comédia deixava ser tão pobre. São estes os exemplos mais clássicos, mas há outros dissidentes, há outros grupos que tentam acompanhar o mesmo ritmo. (...) Lembro um tempo em que se fazia teatro em Brasília com menos seriedade profissionalizada e mais liberdade. Os bruxos Zeca, Ronron e Bruxoxando. Ou Chapecó. Ou Saltimbancos. Ou as montagens de Chico Pontes. Ou “Pedro Malazartes”. O próprio Grupo Coorte que se aventurou pela carga pesada e

enfadonha de “Palácio das ilusões de Uma Negra” parece ter retrocedido ao se deparar com Dias Gomes. Montou uma “Primícias” sem força dramática, onde nenhum dos atores tem desempenho pelo menos correto. O público verá uma típica pecinha de colégio de freiras. Mais tumultuada. É preciso acabar de vez com brilhos, os laminados, os coloridos impostados. Por que tantas estrelas se ninguém em Brasília tem vinte anos de carreira e virou mito? São muitas as reflexões que poderia levar o teatro de Brasília a uma ação mais efetiva, casada com ideais criativos. Afinal, temos agora um espaço avantajado que há três anos atrás: a Sala Martins penna, o Galpaozinho, o Galpão, a Escola Parque e as ruas e superquadras. (ARAUJO, p. 22).

É preciso também pensar, antes de se afirmar que 1975 a 1982/3 representavam juntos o “período áureo” enquanto quantidade de produção em Brasília, que, esses/as narradores/as entrevistados estavam por demais inseridos nesses contextos, logo, notando-os sob o ponto de vista de suas particulares e incessantes produções e que esses jornais da época apresentam características singulares que precisam ser consideradas.

Ou seja, é de conhecimento geral que o fato de um jornal não dedicar algum dos seus espaços para registrar a movimentação de um determinado grupo, não implica na inexistência de ações nesse grupo. Pois, projeto editorial, público alvo, interesses gerais e missão corporativa impactam diretamente sobre coberturas jornalísticas, que selecionam e estabelecem aquilo que consideram ou não como notícias interessantes de serem veiculadas. Além disso, a intermitência no acompanhamento da cobertura na área teatral faz com que a percepção do/a leitor/a em relação a esse assunto seja descontínua. O contrário também pode ser questionado, afinal, o fato de um grupo, pessoa e/ou evento aparecerem constantemente na mídia pode gerar a idéia de sua importância para aquela sociedade e/ou época, sendo que dependendo do projeto do jornal isso pode ser uma intenção no papel e não um fato visto por muitos no cotidiano.

Entretanto, independente dessas considerações levantadas, notei que desde os jornais do início de 1976, há uma gradual modificação de enfoque nas reportagens do CB, resultando a partir de então num significativo aumento numérico de matérias publicadas sobre teatro. O próprio jornal, nesse sentido, explica o motivo pelo qual resolveu criar uma coluna específica para essa área:

Para início de conversa, esta secção, que o CB restabelece e coloca a serviço do movimento teatral de Brasília, pretende um contato direto com todos os grupos locais, para melhor servi-los. Sem pretensões outras, que não a de dar uma ajudazinha a todos quantos se lancem na aventura da carreira teatral, quer como ator, atriz, diretor ou produtor, servindo-lhes de elo de ligação com o público, aqui estaremos, com a continuidade que as circunstâncias o permitirem, sempre à disposição dos grupos interessados, a serviço do movimento teatral brasileiro. (CORREIO BRAZILIENSE, 1976, p.3).

Sendo assim, a partir dessa data, folheando o CB da época, nota-se que a quantidade de reportagens e o conteúdo abordado se ampliou, proporcionando ao/a leitor/a o conhecimento de grupos teatrais que circulavam em Brasília, com suas lutas, inquietações e produções, que por sua

vez, eram, em geral, seguidas de críticas e/ou de elogios por seus feitos. Fato que deve ser salientado pois essas observações registradas na coluna do jornal gerava uma interlocução entre fazer teatral e a mídia impressa, segundo conta Iara, Gê, B. de Paiva, Jesus e João Antonio nas entrevistas. Aliás, nesses encontros gravados, a lamentação sobre a falta de apoio despendida pela mídia atualmente foi geral, em contraposição aos comentários sobre a relevância do jornal, nos considerados “anos dourados”, que segundo eles/as, colaborava, incentivava e criticava a área teatral na cidade numa relação muito bem vista por eles/as.

#### **IV.3.2) Palavras que contam os repertórios encenados em Brasília**

Independente se a quantidade de peças encenadas era ou não mais expressiva que a atual, o importante é notar sua existência de produção, suas propostas de conteúdo e as pessoas envolvidas. Nesse sentido, desloquei meu olhar por detrás dos números apresentados na tabela do tópico anterior e procurei compreender em parte como era formado esse repertório cênico na cidade. Por meio dos relatos das entrevistas, dos anuários teatrais, das reportagens do CB e de cartazes do ArPDF cheguei à algumas das peças encenadas em Brasília, entre os anos de 1970 e 1990. A seguir apresento em ordem cronológica, dez dessas produções encenadas em Brasília que se mostraram, em seus tempos, em evidências na cidade, segundo minha interpretação frente as fontes consultadas.

##### **1976 - A Última Lingada**

De Altimar Pimentel. Direção de Chico Expedito. Cenário de figurinos do Grupo. Direção musical de Chico Expedito. Com Chico Expedito, Graça Veloso e Tambelini. Administração de Chico Expedito. Teatro Galpão de Brasília. Estréia 13 de fevereiro. Grupo Katharsis. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1976, p.27).

“A Última Lingada”, de Altimar Pimentel, vem de uma rápida temporada no Teatro Galpão, apresentada sob direção de Chico Expedito, com a participação de Graça Velos. O público que aplaudiu a peça, nas poucas apresentações levadas a efeito, foi numeroso e de boa qualidade, comprovando a tese de que é preciso melhorar, cada vez mais, o padrão das montagens teatrais em Brasília. A peça de Altimar Pimentel, que focaliza o problema de marginais do cais do porto, usando uma linguagem típica dessa área, volta ao cartaz, na Martins Pena, neste dia 8, no “Teatro das Segundas-Feiras”, com a mesma montagem do Grupo de Chico Expedito e com os mesmos intérpretes. (CORREIO BRAZILIENSE, 1976, p.2).

##### **1976 - João Sem Nome**

De Oswaldo Montenegro. Direção de Dimer Camargo Monteiro. Direção de Hugo Rodas. Com Dimer Camargo Monteiro, Iara Pietricovsky, Tânia Helena, Mongol, Milton Rodrigues, Sérgio Alcofra. Administração de Dimer Camargo. Teatro

Galpão. Estréia 24 de setembro. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1976, p. 31).

No ano passado, um dos melhores espetáculos teatrais apresentados em Brasília foi a peça musical “João Sem Nome”, criação dos compositores Oswaldo Montenegro e Mongol e do coreógrafo Hugo Rodas. Ficou em cartaz por um bom período no “Galpão” e sempre com grandes públicos. A peça, criada em 1975, procura dar um novo rumo aos musicais brasileiros, desvinculando – o de gêneros como a opereta e as super produções americanas. O texto, é antes de tudo uma exaltação à resistência à raça e filosofia do homem nordestino. A coreografia feita por Hugo Rodas (que é uruguaio), tem na brasilidade o ponto alto, graças a sensibilidade capaz de captar nossa realidade, demonstrando-a em gestos e danças da maior criatividade. (...) Agora, Oswaldo fez nova montagem para “João Sem Nome” e está encenando a peça na Aliança Francesa, na Tijuca [RJ]. (...) O trabalho vem recebendo a melhor acolhida por parte da crítica do Rio de Janeiro. Vejam só, o Sul Maravilha se curvando ao Planalto! (ROCHA, 1977, p.2).

### **1976 - Auto da Compadecida**

De Ariano Suassuna. Direção de Dácio Lima. Figurinos de Domingas. Direção musical de Fátima Abade. Coreografia de Joe Shalders. Com Joe Shalders, Dácio Lima, Roberto Brito, Jorge Cristiano, Décio Caldeira, Tiao Patrocínio, Dlauduar, Tânia Sá, Laourenço Prado, Luis Carlos Santos, Valmir Caixeta, Sérgio Paulo Viana, Íris Guimarães. Administração do Grupo Máscaras. Teatro Galpão. Estréia 10 de setembro. Máscaras. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1976, p. 31).

Quando eu cheguei de volta aqui, em Brasília, no primeiro dia o contato que eu tive foi com o Dácio Lima - Que tava organizando um festival de teatro. Ele disse: - “Hoje de noite é a minha peça”. E eu disse: - “Tá legal! Então eu vou ver”. Quando cheguei lá no teatro, eles estavam com um problema porque o Sérgio Viana (...) tinha raspado a cabeça e ficado com a cabeça muito branca pra cor dele. E ele fazia o Cristo no “Auto da Compadecida”. Aí eu cheguei lá e mesmo sem muita prática de maquiagem, fiz a maquiagem nele - até então eu só fazia as minhas próprias maquiagens já que tinha sido ator por muitos anos na Bahia -. Mas aí eu passei na cabeça dele uma besteira de lápis com base e consegui o tom da cor natural dele e pronto. Nisso, veio o Dácio conversar comigo: - “Pois agora, você, a partir de amanhã, fará a maquiagem de todos os outros personagens, viu?!” E eu disse: - “Faço!” (risos). Pronto, aí começa uma outra longa história da maquiagem em minha vida... (JESUS VIVAS, 2005).

### **1976 - O Auto da Camisa Listada**

De Lauro Nascimento. Direção de Lauro Nascimento. Cenário de Lauro Nascimento. Figurinos de Heliane Nascimento. Direção musical de Paulo Rogério Meandro. Coreografia de Lauro Nascimento. Com Carlos Alberto, Rosangela, Lauro Nascimento, Vera Lúcia, Mônica, Iraê, Betânia, Fabíola, Elizeth, Bené, Clóvis. Administração de Rosângela Moraes. Teatro Galpão. Estréia 14 de maio. Grupo Ariano Suassuna. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1976, p. 32).

(...) A minha irmã que era mais velha tava na minha frente e falou: “Iara a gente ta reunindo com a Laís Aderne, pra começar a fazer um grupo de teatro, ela tem um texto do Lauro Nascimento”... Que era um cara aqui de Brasília que escrevia peças e que era ator e que foi diretor de grupos de teatro aqui também - e eu nem sei por

onde ele anda agora, é - Ele fez uma peça que chamava-se “O Alto da Camisa Listada”, que era um alto de natal que, na verdade, vivíamos em plena ditadura militar e o alto de natal era uma explosão contra a ditadura. Era todo cheio de símbolo, era aquelas coisas que a gente falava assim, que nem a gente entendia direito o que queria dizer aquilo. Mas aí a minha irmã falou “Você não quer participar?”. Aí eu fui e participei do grupo. E comecei... Foi a primeira vez que eu fiz teatro na minha vida... Mas esse texto foi com a Laís Aderne e (...) eu tinha uns 14 ou 15 anos, em 1969... (IARA, 2005).

## 1977 - Trabalho No. 2

Um grupo que não sabe o que quer, mas tem absoluta consciência do que não quer. Não quer rótulos, nomes e nem definições. Hugo Rodas movimenta. É o diretor-mãe-pai-irmão. O grupo: atores, bailarinos, estudantes, artistas e não artistas. Nome não tem. Ah... o espetáculo? Pois não: Trabalho No. 2. Vanguarda? Não! Dança? Não! Teatro? Não! Apenas Dimer Monteiro, Deise Siqueira, Johanne Madsen, Mero Camargo, Yara Pietricovski, Neio Lúcio, Herculano Lopes, Renato Matos e Paula Bartholo junto com Rodas. Muitas pessoas e muitas cucas. (...) Trabalho no. 2 promete ser um espetáculo objetivo e bem acabado. Podemos partir de uma concepção de teatro-dança, embora nele entrem elementos de elaboração mais profundamente variados do que nossas cansadas imaginação e informação estética, possam imaginar. (...) A convergência e o resultado dessa experiência arte-vivida, estaremos assistindo no Teatro Galpão, às 21 horas. O espetáculo estréia hoje e vai até domingo. (...) A moçada será jogada entre as feras hoje. As portas do stadium estarão abertas. Para nossos urros de raiva ou de dor. Ou para nossas palmas. Vamos ver? (PARARRAIOS, 1977).

## 1977/78/79 - Saltimbancos

Em 1977: De Sérgio Bardotti e Luiz Henríquez. Adaptação de Chico Buarque de Holanda. Direção: Hugo Rodas. Elenco: Iara Pietricovsky, Dimer Monteiro, Johnne H. Madsen, Carlos Homero Ribas, Guilherme Reis, Néio Lúcio, Estela Branda, Renato Matos, Herculano Lopes. Músicos: Ney, Nashy, Radovir, Debus, Buster, Márcia e Teça. Teatro Galpão. Estréia, dia 28 de setembro. Espetáculo destinado a adultos e crianças. Encena Produções Artísticas Ltda. (Grupo Movimento). (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1977, p.53).

Em 1978: (...) Direção musical: Ney. Elenco: Dimer Monteiro, Guilherme Reis, Tamil Costa, Adriana Melo Lúcia, Graziela Rodrigues, Manoel Luiz Ribas, Pedro Eugênio, Antonio Herculano. Participação musical: Radoni, Denis, Alberto, Nei. Teatro Galpão. Representação: 21/04/78.

Grupo Pitu – Encena Produções Artísticas Ltda. (espetáculo de 1977). (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1978, p.45).

Em 1979: elenco: Dimer Monteiro, Tânia B. Costa, Keilah Borges, Pedro Eugênio, Guilherme Reis, Johane Hald Madsen, Zé Carlos Libânio, Antônio Herculano, Hugo Rodas, Maiz Camargo Ribas, Mero Camargo Ribas, Sílvia Helena, Patrícia Studart, Carolina. Teatro Galpão. Estréia: 19/6/76 (espetáculo de 1977). (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1979, p. 62).

*Era uma vez  
(e é ainda)  
certo país  
(e é ainda)  
ondê os animais  
eram tratados  
como bestas  
(são ainda, são ainda)  
Tinha um barão  
(tem ainda)  
espertalhão  
(tem ainda)  
Nunca trabalhava  
E então achava  
a vida tão linda  
(e acha ainda,  
e acha ainda)*

*Chico Buarque*

*\* Todos os trechos a seguir estão na mesma reportagem:*

Por que “Os Saltimbancos”? Porque sim, ora! Porque é um Texto inteligente, a música é gostosa, os bichos são muito simpáticos, a mensagem é oportuna, enfim, por todos os motivos. Inclusive porque não é fácil encontrar bons textos infantis. Além do mais, o disco agradou a todos. Adultos e crianças curtiram do mesmo modo. (...) é de um grande respeito pela inteligência da criança e à sensibilidade e ao amor à verdade que a caracteriza. (Guilherme Reis)

É um deboche, uma sátira, alcançando por meio do humor a mensagem de toda uma problemática humana. (Estela Brandão).

Realizar Saltimbancos ou João Sem Nome, ou Trabalho no.1 ou no. 2, ou qualquer outro do passado, no presente e no futuro, foi, é, e será a mesma coisa. Trabalhar é apenas isso: trabalhar. Como um esquema que parte de mim ou de qualquer um, sempre que eu estiver participando dele será meu trabalho. O problema não está na questão de dizer a alguém como colocar um braço em determinada situação ou a voz em algum momento. O importante é que seja seu braço. A minha voz. O importante não é um esquema traçado, mas sim, minha verdade, minha realidade colocada nele. Partindo desse ponto, todas as coisas são iguais. Por isso posso dizer que dançar é fazer teatro, ou cantar, ou caminhar, ou fazer teatro para crianças ou adultos. Esta é a única coisa que creio. Estou a cerca de vinte anos trabalhando com grupos amadores, oficiais ou profissionais e em qualquer região, subdesenvolvida ou não. Tem sido muito difícil viver do teatro, da pintura, da dança, etc., profissões não reconhecidas, marginais da cultura que favorece o desenvolvimento cultural de qualquer país. Gente que para comer ou ter uma casa se vê obrigada a realizar mil trabalhos paralelos para sobreviver. Mas por acaso essa realidade não é a mesma para o trabalhador? Realidade é uma palavra que dado nosso cotidiano não tem outra significação daquilo que somos: operários sem salários, sem apoio, quase sem tempo disponível. E essa deve ser nossa maior força. Saltimbancos é isto, nada mais que saltimbancos, em qualquer setor: bancos, escritórios, ruas, teatros, universidades, oficinas, dirigindo ou sendo dirigidos. Com apoio paternal ou sem ele (já que este apoio é tão “saltimbancos” como nós). Como já disse em outras ocasiões, qualquer trabalho tem uma conotação política em qualquer lugar, dentro de qualquer cultura. Só o esquema varia; há limitações, mas continuam sendo as mesmas limitações em qualquer plano, para qualquer homem. Por isso nosso trabalho trata de refletir essas limitações. (...) Estamos aí, juntos, um grupo, uma família, e isso já é riqueza suficiente, como dizem os “animais”: “todos juntos somos fortes, somos flecha, somos arco, todos nós no mesmo barco, não há nada para temer”. E o trabalho continua. (PARARRAIOS, 1977).

“Saltimbancos”, na versão de Hugo Rodas, completa 100 apresentações nesta sua próxima temporada. Um recorde digno do melhor trabalho em teatro feito no Distrito Federal. (...) [Para assistir]: 5-17/dez no teatro da Escola Parque os dois espetáculos: Os Saltimbancos sempre as 16 horas (inclusive às segundas-feiras) e Trabalho n. 3, às 21 horas, nos dias de semana e 20 e 22 horas nas sextas, sábados e domingos. (PARARRAIOS, 1978, p. 2).

### **1978 - Eles Não Usam Black-Tie**

De 24 de outubro a 3 de novembro, anuncia Bené Settenta, diretor do Gutta, teremos a montagem e “Eles não usam black-tie”, de Gian Francesco Guarnieri, outro texto da importância de “A invasão”, outro trabalho de um grupo local [Grupo Reticências – Chico Expedito] que nada fica a dever aos que vêm de fora, muito pelo contrário, pois tem a preocupação única de fazer do teatro uma arte séria e comprometida, ligada aos nossos problemas, à nossa realidade e não

pretexto para faturamentos sobre a ignorância satisfeita de matronadas e entorpecidas criaturas que pagam cem ou mil para se regalarem com coisa ao vivo, (...) pelos ídolos das novelas da TV Globo. (GUEDES DE MORAIS, 1978, p.4).

As críticas da esquerda festiva de Brasília eu respondo levando ao Teatro Galpão, entre os oito mil assistentes que já aplaudiram o texto de Guarnieri e a interpretação do Grutta, uma platéia formada de operários, comerciários, estudantes, empregadas domésticas, vigias e zeladores de blocos e superquadras, alunos do Mobral. Além da distribuição de ingressos pelas cidades-satélites, tenho ido, pessoalmente, às obras, aos sindicatos, às escolas, aos cursos do Mobral, para falar sobre a peça, convidar e oferecer, gratuitamente os ingressos, mais de dois mil. Essa platéia não classe média tem dado às apresentações dessa terceira semana de “Black-Tie”, uma feição diferente; os aplausos continuam, a participação se faz, completamente, mas de maneira diferente. Além do recado no palco, sente-se a sua resposta nas arquibancadas, muito autêntica, mesmo que, algumas vezes, de forma inconsciente, sempre verdadeira, presente, e isso é comunicado a todos integralmente. Essa platéia não ri, por exemplo, quando se diz que “Maria” é formada com diploma e tudo, em corte e costura. Ri quando se fala das dificuldades da vida na favela, porque se reconhecem na situação; fica tensa e, depois, aplaude, quando os operários vencem a greve, a repressão e Otávio, “o maior greveiro da cidade” é trazido em triunfo depois da prisão e da libertação. O nosso trabalho não é perfeito, nem pretendemos isso, agora, porque nada mais teríamos a fazer, mas para falar do que fazemos é preciso conhecimento de causa, vivência teatral (...), às literatices alcoolizadas de mesas de bar, não damos respostas. Mostrem, antes, alguma coisa melhor. (GUEDES DE MORAIS, 1978, p. 4).

“Eles não usam black-tie” produção da Cia Teatro Grutta, Bené Setenta; assistente de direção, Doury Coelho; direção, Chico Expedito; iluminação, cenário e figurino, Xavier Jr., Murilo Eckhardt, Jesuíno Feitosa; sonoplastia, Gilmar Fernando; maquiagem, Jesus Fernando Vivas. Com Décio Caldeira, Tina, Graça Veloso, Gê Martú, Nercy Stella (em cena, nesta ordem), Marisa Carvalho, Chico Expedito, Joe Rubea, Fernanda; Zita Andrade, Murilo Eckhardt, Pardal, Ezequiel, Doury Coelho e o Bloco da Rola da Bahia (percussão), João Jacaré, Jorge Paraibano e Arlindo Alves. (...) Foi o maior acontecimento teatral no DF em 1978; pela primeira vez um espetáculo nosso é comentado em jornais e revistas do Rio e de São Paulo. Gianfrancesco Guarnieri veio para ver a montagem do Grutta, gostou e elogiou a produção, a direção do Chico Expedito, a interpretação de Tina, do Gê Martú, do Graça Velloso e da Marisa, do Décio Caldeira no papel de Tião, que o próprio Guarnieri representou há 20 anos, na estréia da peça em São Paulo. Coroando esse trabalho do Grutta e confirmando a razão dos meus elogios, o espetáculo foi escolhido para participar do Mambembão. É o primeiro grupo de Brasília a participar desse projeto do Serviço Nacional de Teatro. (...) Que nunca mais deixe de ser incluído no Projeto Mambembão um grupo de Brasília. (GUEDES DE MORAIS, 1978, p.4).

Eu fazia o Otávio em “black-tie”(…). Guarnieri veio nos ver e não gostou da nossa montagem estreada no Galpão, dizendo que a montagem se mostrava “panfletária”. Só que com o passar do tempo, chegamos a São Paulo (faço questão de registrar isso aqui e não é por causa do Guarnieri), fazendo (...) “black-tie” pra classe central, à meia-noite e quem foi nos ver? Leo Richman, que foi quem fez o “Eles não usam black-tie”. Ele ficou apaixonado pelo trabalho da gente, apaixonadíssimo pelo o que colocamos na peça, pela visão do nosso “panfletarismo” e chegou a nos prometer, quando foi almoçar uma pizza com a gente, que faríamos parte do filme e tudo mais. Estivemos no filme? Não!!!! Fernanda Montenegro e o próprio Guarnieri fizeram o Otávio, mais “panfletado” que poderia existir. Quando ele veio a Brasília falei isso pra ele, só que ele não se lembrava, ou fingia que não se

lembrava. No final ficou tudo por isso mesmo. (...) Com todo respeito, “Black-tie” foi um dos melhores trabalhos que eu já fiz, o danado foi bom mesmo!!! Guarnieri falou da gente e fez igual, mostrando que “fala aqui, aqui se paga!” Que bom!!! Eu fiquei um tempão sem ver o filme, me recusava a ir assistir o filme porque eu não achava justo, ficava dizendo: “Eu não vou ver! Nós fomos xingados de ser panfletários e o cara está fazendo que nem o autor? Só porque é de cinema? Só porque não é um nome nacional?” Enfim, não achava justo mesmo! Vale também dizer que Esse período de “Eles não usam black tie”, foi assim de ouro! Olha só: “A Guerra mais ou menos santa”, “A invasão”, “Eles não usam black-tie”, “Martins Pena em tempo de abertura”, “Zé Capim”, “Os rapazes da banda”, que foi algo assim de arrasar, com a direção do Dimer, mas isso já nos anos de 80/81. (...) “O santo e a porca”, “Com o céu entre os dentes”, do Kido e o Corbal (...) quer dizer, foi uma época rica em produções, em espetáculos e em gente!!! (GÊ MARTÚ, 2005).

### 1979/80 - Capital da esperança

Criação coletiva. Direção de Humberto Pedrancini. Elenco: Antonio Bianco Carlinhos de Freitas, Cleber Loureiro, Gabriel Salgado, Izabela Brochado, Lourdes Basílio. Teatro Garagem. Estréia: 05/07/79. Grupo Carroça. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1979, p. 56)

Espectáculos marcantes de outros colegas que eu tenha assistido aqui em Brasília? Foi “Vidas Erradas”, do Fernando Villar, e “As Lavadeiras”, do Pedrancini. “As Lavadeiras de Taguatinga”, [Capital da Esperança é o nome correto] senão me engano... Foi um espetáculo que eu vi quando cheguei a Brasília e amei. Amei! Eu pedi pra ele um milhão de vezes esta peça, mas ele nunca me deu (Risos). Era uma peça fantástica, porque falava da realidade de Brasília, da construção de Brasília. E era feita só por homens, como aquelas coisas de circo. Aquela coisa bem circense que você quase já não via na época. Depois também virou um filme, que tem umas caixas d’aguas e tudo mais. É, foi um espetáculo bem marcante. (HUGO RODAS, 2005).

### 1976 e 1981 - O Exercício

Em 1976: De Lewis John Carlino. Direção de Dimer Camargo Monteiro. Com João Antônio e Iara Pietricovsky. Administração de Zecabruxo. Teatro Galpão. Estréia 27 de abril. Cerrado Produções Artísticas. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1976, p. 33).

Em 1981: (...) Direção B. de Paiva. Elenco: Guilherme Reis, Iara Pietricovsky. Sala Martins Pena. Estréia: 7/12/81. Pitu Promoções Artísticas. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1981, p. 56).

Em 81 eu volto ao teatro com o B. de Paiva e B. entra na minha vida de maneira contundente e a gente faz “O Exercício”, que é exatamente esse espetáculo aqui (mostrando a imagem). Eu já tinha feito “O Exercício” com o João Antônio, que é aquele do cartaz ali em que eu era muito jovencinha. Eu me lembro que foi o primeiro prêmio da minha vida de teatro, em “O exercício” com o João Antônio. O engraçado nisso é que a peça apresenta uma mulher experiente que já tinha tido um aborto e uma relação amorosa fracassada e eu só tinha 21 anos, ou seja, sem experiência alguma para buscar esses tipos de referências em minha história. Quem dirigia nessa época era o Dimer Monteiro e ele estava vindo numa onda de experiência teatral de Grotowski e tudo mais, botando a gente pra fazer uns laboratórios superfortes pra conseguir fazer bem as cenas (...). Acabou que foi um espetáculo tão impressionante que até hoje eu e João Antônio encontramos pessoas

que se referem a ele, fez muito sucesso em Brasília, mais ou menos em 74. (...) Com o B. de Paiva na direção foi outra história interessante. Porque B. de Paiva foi a pessoa que trouxe esse espetáculo pro Brasil, ainda quando dirigia Glauce Rocha, que era uma das maiores atrizes que esse país já teve na sua história e Rubem de Falcon. E eu assisti esse espetáculo, ficando sem fôlego ao ver a interpretação impressionante daquela mulher e sem saber que muitos anos depois, após conhecer o B. de Paiva na Fundação Pró-Memória, viria a trabalhar também com ele nessa mesma peça. Mas aí sim, nessa época do B., eu já estava casada, parida e sabendo o que significava parir um filho... Aí faço “O Exercício” sob a direção do B. de Paiva, atuando com o Guilherme, Guilherme Reis. Que é esse dessa foto aqui, eu e o Guila estamos juntos no ensaio. Isso foi em 1981, tá aqui a data na foto. Esse espetáculo teve 2 horas de duração, sendo, na verdade, um texto brilhante que fala da relação de dois atores, que tinham tido uma relação pessoal anterior e que romperam. Coincidentemente eles voltam a se encontrar porque estão no mesmo elenco de um espetáculo, sendo então obrigados a se reverem. Ela tem dificuldade numa determinada cena e eles decidem chegar uma hora antes no teatro, antes de começar o ensaio, para preparar e estudar a cena deles. Então começa com ela chegando no teatro e ele descendo, fazendo uma sacanagem com ela, porque ela acha que está sozinha e ele joga um boneco lá de cima e ela acha que é ele caindo. Então o espetáculo já começa assim no barulho “Pá! – Pou!... Que foi isso?!...”. Nisso eles começam a dialogar sobre a peça e as dificuldades, fazendo com que a vida pessoal comece a se misturar com a fictícia do enredo, estabelecendo assim um plano de realidade e de jogo, em que não sabemos onde começa e/ou termina o teatro e a vida pessoal deles. É um espetáculo belíssimo! (IARA, 2005).

#### 1984 - Vidas Erradas ou Pode vir que não morde

Texto e direção: Fernando Villar. Coreografia: Solange Cianni, Anna Galmarino, Odila Athayde Edigar Jr, Johane H. Madsen. Direção musical: Bia Reis, Helinho Rocha. Assistente direção: Batata e Iara Pietricovsky. Maquiagem: Helena. Elenco: André Carreira, Bruna Rattes, Marga Maria, Mercedes Alvim, Luiz Nicolau, Ana Galmarino, Vanja, Edigar Linhares Jr, Ticabel, Edir Monteiro, Luciana Banana, Odila Athayde, Pedro Eugênio, Bruna H. Madsen, Tenisson, Luis Guilherme, Suzi Capó, Ialê, Jaqueline Camila, Tereza Rolemberg, Leninha Pires, Johane H. Madsen, Segger, Solange Cianni, Mali. Participações: Tilike Monike. Maio, 1984, Brasília (PROGRAMA DO ESPETÁCULO, 1984).

(...) Nasce By By UnB, o embrião da Caneta Azul, que inaugura a Sala Saltimbanco no Departamento de Desenho da UnB. De repente, dizem que meu público são os jovens. Pode ser até chavão, mas a idade, para mim, está realmente na cabeça das pessoas. Eu quis em 83, fazer uma armadilha para Brasília com a **Caneta**. Ai, pintaram aquelas coisas de que se tratava de uma autobiografia precoce de uma geração. Sempre tem de pintar a tal da definição. Então partir para **Vidas Erradas**. Uma coisa mais abrangente que falasse da minha geração e de todas as outras que gravitam em torno dela. E vem as pessoas mais uma vez dizer que a peça era superficial. Ora, ela é superficial ou profunda de acordo com a cabeça de quem está vendo. Minhas peças são abertas. Arte para mim é isso: discussão dos calos de agora. Não é puro divertimento, tem função social. (CORREIO BRAZILIENSE, 1985, p. 11)

(...) O nome “Erradas” surgiu a partir do espetáculo **Vidas Erradas**, de autoria de Fernando Villar, apresentado durante o ano passado em Brasília. A peça marcou fundo, agradou. E trouxe para o teatro um público que normalmente não comparecia às montagens locais: os adolescentes. Bateu recorde de público e criou um estilo de comportamento, de relação. O elenco ensaiava junto, saía junto e acabou batizado de **errado**. (MORETZSOHN, 1985, p. 6, negritos da autora).

O grupo Vidas Erradas foi formado por uma primeira geração de pessoas que cresceram em Brasília. Unindo diversos grupos como Asas e eixos, Pitú, EnDança, Trumpe de Nephelibatas, Udi Grudi, Máscaras, Katharsis, Carroça e diversos artistas da cidade, de diferentes idades, identidades e aprendizados, provenientes das artes plásticas, da dança, da música, do teatro entre outros. O elenco não era fixo, mas havia um núcleo base de pessoas que participaram da maioria dos trabalhos (...). O ator, diretor, autor e encenador de todas as peças do grupo, Fernando Villar, graduado em Artes Plásticas, cruzou fronteiras artísticas para atuar em um outro território, um teatro transdisciplinar. (CARVALHO, 2004, p.110-111)

Esses dez repertórios apresentados foram alcançados graças ao entrelaçamento das narrativas orais das entrevistas às visuais e escritas encontradas e selecionadas nos acervos do ArPDF e do Cedoc/CB, cujos conteúdos e tratamento de campo merecem ser explicitados a seguir.

### IV.3.3) ArPDF<sup>61</sup>

O Arquivo Público do Distrito Federal - ArPDF, vinculado à Secretaria de Estado de Cultura do Governo do Distrito Federal tem como principal objetivo preservar a história da Capital Federal. Compõem o acervo, fotografias, filmes, publicações, depoimentos de fundadores e pioneiros e documentação administrativa. O acervo remete ao período da interiorização, da construção e da inauguração, até os dias atuais da Capital e do Distrito Federal. (<http://www.arpdf.df.gov.br/>).

Ao que se refere ao teatro em Brasília, o fundo<sup>62</sup> do ArPDF continua praticamente sob a mesma descrição que fiz num artigo publicado em 2004 (CARRIJO, 2004, p. 57-69). Afirmei nesse texto que esse acervo disponibilizava ao público parte dos documentos administrativos da Fundação Cultural do DF (FCDF); recortes de jornais mencionando algumas peças apresentadas em Brasília e em todo Brasil, desde 1970 e dossiês gerais, sem grandes especificações para este estudo, segundo minha avaliação. No entanto, atualmente, outra parte do acervo foi disponibilizada à consultas e representa, na minha leitura, o diferencial para este trabalho. Trata-se de vários cartazes dos espetáculos encenados na capital Federal com sua gama de potencialidade interpretativa que merece ser explorada pelos/as pesquisadores da área teatral.

Esses cartazes encontram-se na área de Documentação Não-Textual sob a gerência de Marcelo Gomes Durães, um atencioso colaborador para que neste trabalho se apresentassem algumas das 532 imagens de cartazes de teatro que há sob sua guarda<sup>63</sup>. Essas imagens relativas aos espetáculos cênicos, representam somente uma parte do acervo que nos dias atuais está composto por 4.937 outros cartazes divididos em cinema, dança, teatro, artes plásticas, literatura, projetos

<sup>61</sup> Setor de Áreas Públicas do Distrito Federal – Lote “B” bloco 41 – NOVACAP/ Brasília.

<sup>62</sup> “Unidade constituída pelo conjunto de documentos acumulados por uma entidade que, no arquivo permanente, passa a conviver com arquivos de outras”, segundo o Dicionário de Terminologia Arquivística, 1960, p. 40.

<sup>63</sup> Durães no intuito de colaborar com este trabalho, espontaneamente usou a própria câmara digital e seus conhecimentos tecnológicos para que a reprodução dos cartazes (aqui expostos) saísse colorida e com melhor resolução.

artísticos e diversos, que foram recolhidos do Centro de Documentação Cultural da Fundação Cultural do DF (CDRC/ FCDF).

Importante ressaltar que, desta vez, contei com a colaboração de algumas pessoas do ArPDF. Fato que sem dúvida facilitou todo processo de busca e minhas análises sobre o conteúdo dessa temática em questão. Por isso, desejo destacar o grande empenho de Luciene Carrijo, Analista de Administração Pública/ Arquivista que facilitou, elucidou e agilizou todos os processos internos da pesquisa, assim como o apoio da Gerência de Documentação Textual cuja equipe, com especial atenção de Euler Frank Barros Lacerda, Analista de Administração Pública/ Arquivista, se movimentou no intuito de rastrear na instituição e em outros espaços qualquer material que pudesse existir sobre a Federação de Teatro Amador do DF (FETADIF). Mesmo que ao final dessa busca a equipe não encontrasse nenhum registro disponível em âmbito público, o empenho no processo fez a diferença.

Tendo contato com alguns desses cartazes dos espetáculos encenados nas décadas de 1970 e 1980, dois pontos, dentre vários outros, me chamaram a atenção: a transformação da diagramação e a ausência de datas completas nos cartazes. Respectivamente, é possível compreender que com as facilidades e os avanços das programações tecnológicas os cartazes incorporaram mais cores, ousaram em idéias cujos detalhes visuais exigiam mais elaboração e assim diminuindo os formatos cujos traços são alcançados manualmente e/ou por colagens e fotocópia de muitas outras imagens.

Ao que se refere às datas completas, observei que, em geral, os/as artistas teatrais quando produzem os cartazes de seus espetáculos possuem preocupações publicitárias e não históricas, no sentido de destacarem somente as informações pontuais que servem para o contexto imediato da apresentação do evento e não com alguma intenção de fazer daquele cartaz um material para acervo, sendo assim consultado como fonte de pesquisa depois de suas apresentações. Inúmeros são os casos de espetáculos que não se sabe em que ano foram apresentados porque não há identificação em seu suporte, fazendo com que a data da entrada desse material no acervo que o guarda, seja o indicador temporal de sua realização. Assim, quem passar os olhos sobre os cartazes das peças encenadas em Brasília, muitas vezes, pode ficar com as seguintes dúvidas: Em que ano foi apresentada? Quem realizou a arte? Quanto tempo elas ficavam em cartaz na cidade? Dentre outras que para serem respondidas necessitam de outras fontes como as narrativas orais de entrevistas e/ou notícias de jornais.

#### IV.3.4) Cedoc/ CB<sup>64</sup>

Dentre os diversos setores que constituem o jornal Correio Braziliense, encontra-se o seu Centro de Documentação/ Cedoc. Um lugar de memórias, tanto no âmbito institucional quanto no social, visto que nele se encontram desde a documentação produzida e recebida por todos os setores da empresa como, também, todas as reportagens e fotografias publicadas durante os [46] anos de existência [do jornal]<sup>65</sup>. (CARRIJO; ASANO, 2004, p. 1-13).

Ao que tange o “teatro em Brasília”, o acervo do Cedoc/CB proporciona um potencial especial para abarcá-lo. Por meio do projeto “O *Correio Braziliense* contando a história da nossa cidade”<sup>66</sup> e do comprometimento da equipe do Núcleo de Texto, surgiu o “Teatro no Distrito Federal - de 21 de abril de 1960 até dezembro de 1995”<sup>67</sup>, um projeto que visa levantar todas as reportagens publicadas no CB que abordem essa temática em questão facilitando e contribuindo assim para o desenvolvimento de qualquer pesquisa futura nessa área.

“Teatro no Distrito Federal (1960-1995)”, é um título provisório e representa uma pesquisa de longo prazo, por seu amplo recorte cronológico e especificidades de busca e tendo sido iniciada em 13 de junho de 2005, sua previsão de término é dezembro de 2006. Para alcançar seu objetivo central e o cronograma de trabalho, a equipe composta por onze pessoas<sup>68</sup> foi subdividida em atividades (coleta e análise dos dados, digitação e correção, organização de material, avaliação de conteúdo e produção de base/ disseminação da informação) e organizadas para que cada uma delas tivesse condição de se dedicar ao projeto no mínimo por 1h/dia - haja vista a impossibilidade de dedicação integral frente a outras rotinas do setor. A metodologia de trabalho é constantemente avaliada e se transforma à medida que as diagramações e os projetos dos jornais de cada época assim exijam, tornando as planilha de coleta e o modo de abordagem dos/as pesquisadores mais afinados à realidade da pesquisa.

<sup>64</sup> Setor de Indústria Gráfica (SIG), Quadra 2, no. 340 – Brasília/ DF.

<sup>65</sup> Para saber mais sobre o Cedoc/ CB, ler: CARRIJO, E., ASANO, S. **Os fazeres do cotidiano do Centro de Documentação do jornal Correio Braziliense**: uma conjunção de saberes. Congresso de Arquivologia do Mercosul, 6., 2005, São Paulo, 2005. 1-9 p. 1 CD-ROM.

<sup>66</sup> Trata-se de um projeto escrito por Vânia Caldas, cujo objetivo é produzir um banco de informações temático sobre o Distrito Federal, tendo como principal fonte o acervo do jornal Correio Braziliense – matérias, fotografias, infografias e ilustrações. Também poderão integrar diversas outras fontes, como bibliografias, referências de arquivos, glossários, entrevistas e outros recursos que facilitem a compreensão do tema. Determinando enquanto objetivos específicos: a pesquisa e a divulgação do acervo do Correio Braziliense, assim como a criação de uma interação necessária com a comunidade - a partir de um banco de informações temático, estimulando, com isso, o interesse pela história local e de seus personagens. Afinal, a idéia central é fortalecer a identidade do Correio com a cidade, contribuindo para a construção da cidadania e dos conceitos que envolvem a memória, a história e a identidade cultural da nossa cidade, por meio dos textos e das fotografias produzidos diariamente, pelo jornal Correio Braziliense. Cf. CALDAS, Vânia. **O Correio Braziliense contando a história da nossa cidade** – série Memória de Brasília, Brasília: projeto interno do Cedoc, março/2003.

<sup>67</sup> Período em que o acervo hemerográfico não dispõe de base eletrônica de pesquisa.

<sup>68</sup> Além dessas onze pessoas, outras, mesmo não mais pertencendo a equipe de trabalho, já colaboraram com esse projeto. Segue, em ordem alfabética, os nomes de todas essas: Caio César, Cleiton Jesuino, Daniele Oliveira, Edmilson Costa, Elizângela Carrijo, Edina Lima, Francisco Souza, José Marcolino, Maria Casimiro, Sandra Asano, Sérgio Bertoldi, Técia Goulart, Thiago Perpétuo, Vânia Caldas e Walquíria Oliveira.

Dessa maneira, folheando página por página dos jornais publicados pelo CB, a equipe se encontra, atualmente, se dedicando à década de 1980, tendo assim completado todos os anos de 1960 e de 1970. Somando todas essas matérias localizadas pela equipe, nesses vinte anos folheados, há o total de 1486 reportagens, em que 284 representam todos os dez anos da década de 1960 e as outras 1202 a década de 1970. Estando ainda sobre processo de avaliação de conteúdo, esses números tendem a mudar até chegar ao resultado final da base de dados que se pretende elaborar, para disponibilizar, de maneira prática, o conteúdo aos/as futuros pesquisadores/as que por ventura desejem consultá-la. Entretanto, mesmo ainda em fase de desenvolvimento, não só esses números mas, em especial o conteúdo que eles representam são significativos e estimuladores de novas pesquisas na área cênica em Brasília.

Observar como o jornal colaborou ou não com o fazer teatral na cidade; como essa área foi e/ou é abordada por ele; as continuidades e rupturas dos projetos editoriais voltados para o caderno de cultura em determinados períodos, sendo estes entrecruzados ao contexto social e político desses tempos e/ou ao contexto das políticas públicas adotadas (ou a ausência delas) na cidade; o cotidiano desvelado no universo teatral em Brasília e muitos outros tópicos já podem ser pensados e pesquisados com mais praticidade, que há um ano atrás, graças a esse trabalho - cujos resultados ainda são parciais, mas nem por isso insatisfatórios - que tem sido realizado pela equipe do Cedoc/CB, com o intuito de colaborar e de oferecer mais um canal de informação e de pesquisa para todos/as interessados/as nessa temática.

Assim, frente a todo esse processo de busca em equipe e a facilidade que tenho de acesso ao setor<sup>69</sup>, este trabalho recebeu auxílio direto do “Teatro no Distrito Federal (1960-1995)”, dando-me segurança para fazer algumas das afirmações que encontram-se ao longo destas páginas e levando-me às outras novas inquietações que merecem futuras pesquisas.

#### **IV.4 - Fragmentos da castanha III** **Alguns dos conteúdos localizados nos acervos**

Durante as entrevistas realizadas, ouvi constantemente referências à importância da FETADIF para o fazer teatral em Brasília; aos impactos positivos que o “Teatro das Segundas-Feiras” causou para as experiências das pessoas e dos grupos envolvidos; avaliações breves do “Projeto Platéia” e a movimentação que o Cabeças conseguiu, por um tempo, causar no cotidiano da cidade. Folheando os jornais que contemplam o recorte temporal deste trabalho, lendo a obra de Maria Duarte (1983) e do Neio Lucio e Kido Guerra (1989), encontrei referência não só a esses três assuntos mencionados mas também a outros projetos que circulavam pela cidade: Carrossel de Cultura, Quintas do Teatro

---

<sup>69</sup> Isso porque sou funcionária do Cedoc/CB.

e Projeto Criança/ Projeto Nelson Rodrigues. Sendo assim, apresento a seguir, em ordem cronológica de acontecimento, alguns desses projetos, para assim percebermos o fazer teatral em seu cotidiano e em suas múltiplas esferas de atuação em Brasília.

### **CARROSSEL DE CULTURA**

O movimento do teatro amador em Brasília, coordenado pela FENATA, continua dando mostras de inusitada vitalidade, se levarmos em conta a quase total inexistência de atividades no setor, nas diversas capitais brasileiras. Após cinco meses de intensa mobilização os grupos promoverão um balanço de tudo o que já foi feito desde que a Fundação Cultural colocou à disposição a Sala Martins Penna as segundas-feiras. O evento, intitulado 1ª. Mostra Fenata do Distrito Federal, apresentará nove espetáculos seguidos, reunidos sem critérios de seleção e uma palestra da grande incentivadora do movimento, a escritora Maria Helena Kuhner. A FENATA arrolou no Distrito Federal a existência de 30 grupos, dos quais 14 estão inscritos, registrados e com legalização em dia. Desde o dia 14 de abril passado, praticamente a data do início da ação integrada FCDF/FENATA, os grupos já apresentaram 17 estréias na Sala Martins Penna para as quais houve um total de 4.500 espectadores, e 68 espetáculos em nove cidades-satélites, através do programa Carrossel; estes últimos, contaram com um público recorde de 60.000 espectadores, aproximadamente. (NUNES, 1975, p.2).

O Carrossel de Cultura, experiência vitoriosa da FCDF, vai ter participação preponderante, em toda a programação popular de teatro em 76. Constitui-se o Carrossel de um palco giratório, montado sobre rodas, pronto para ser rebocado para qualquer lugar. Propicia espetáculos em praças públicas, em áreas cobertas, em campos de esportes, de dia ou de noite, pois é dotado de todos os equipamentos de luz e som, indispensáveis às representações cênicas. Serve tanto para shows musicais, como para peças de teatro. (TEATRO: caminho certo, 1976, p. 2).

- No jornal do dia 10/fev/ 1976, Segundo Caderno, p.3, há uma fotografia do “Carrossel de Cultura”, na legenda a seguinte apresentação: “O Carrossel de Cultura” sobre rodas, que continuará percorrendo as cidades satélites, em 76.

### **TEATRO DAS SEGUNDAS-FEIRAS**

A idéia de espetáculos teatrais às segundas-feiras encaixam-se na vida brasiliense, como o tijolo na parede. O dia consagrado ao “descanso geral da companhia” passou a ser uma opção teatral para muita gente e, principalmente, para os pequenos grupos amadores, de montagens modestas, de pretensões também modestas. Assim, a segunda-feira inútil na vida teatral virou noite de gala, proporcionando lazer aos habitantes de Brasília. As experiências de 1975, quando a idéia foi concretizada pela FENATA e pela Fundação Cultural, apresenta saldos positivos, que estão sendo analisados em 76. (...) Os espetáculos são patrocinados pela Fundação Cultural que, além da cessão do Galpão ou da Sala Martins Pena, manda confeccionar cartazes e faixas, promove a impressão de volantes e outros meios de promoção. Entre as reservas de segunda-feira, destacamos: [8/3 – Chico Expedito] Grupo Katarsis; [15/3 – Silvia Orthoff] Grupo Oficina de Teatro do SESI; [22/3 - Taguatinga] Grupo Caverna; [29/3 - Taguatinga] Teatro João José; [19/4] Grupo Acrópole; [10/5 – Lauro Nascimento] Grupo Ariano Suassuna. (TEATRO..., 1976, p. 2).

...Ano passado, quando se registraram nada menos que trinta estréias, fato inédito nos 16 anos de Brasília. Com esse lastro de experiência, como o calor do sucesso alcançado e com o entusiasmo natural dos grupos amadores, este ano tem tudo para

ser melhor. Pelo menos não faltará estímulo, real e objetivo, da FCDF. Já a partir de março, será reiniciado o Teatro das segundas-feiras, no Teatro Galpão, a Avenida W-2, próximo à Escola Parque. A programação, com a participação dos principais grupos amadores, filiados à Federação do Teatro Amador do Distrito Federal, já está delineada para o ano todo, devendo ser aprovada imediatamente pela FCDF. (...) A partir de 15 de julho, a menos que até lá esteja recuperado o Cine Teatro Cultura, na W-3, Brasília passará a contar somente com os trezentos e poucos lugares do Teatro Galpão. É que, naquela data, era fechada a Sala Martins Pena, por um período previsto de três anos, para conclusão das obras do Teatro Nacional. (TEATRO..., 1976, p.3).

A Federação de Teatro Amador do Distrito Federal, em sua última assembléia, decidiu mudar a estrutura do Túatro das Segundas-Feiras pelo menos provisoriamente, face ao pequeno numero de pedidos dos grupos locais, para apresentação de espetáculos. Inicialmente, a presidente da FETADIF, Heliane Nascimento, por determinação da Assembléia, constitui uma comissão de assessoramento, que terá a incumbência de imprimir ao movimento de teatro amador de Brasília maior organicidade, em benefício do processo cultural da Capital da República. A comissão de Assessoramento ficou assim constituída: Lauro Vasconcelos Nascimento, Vera Lúcia da Silvia Werneck, Lais Fontoura, Faria Neves e Francisco Expedito Lopes Sólon. Quanto ao Teatro das Segundas-Feiras manterá o nome pomposo, mas será apresentado apenas uma vez por mês, na primeira segunda feira, e considerado como Mostra. Os grupos interessados poderão ser escalados para as “mostras” mediante pedido encaminhado à direção da Fetadif, com um mês de antecedência. Poderão fazer os pedidos os Grupos de Amadores registrados, que sejam inscritos na FETADIF, e que comprovem assiduidade às Assembléias da entidade. Os trabalhos serão liberados para apresentação somente depois de discutidos por uma Comissão de Diretores, que fará avaliação da qualidade do espetáculo proposto. Montando o espetáculo, o mesmo será alvo de debates, apos a Mostra de segunda-feira, por pessoas convidadas pela Fetadif, entre os quais se incluirão, obrigatoriamente, atores, diretores e técnicos dos Grupos filiados. (TEATRO: Fetadif muda Teatro das Segundas-Feiras, 1976, p.2).

### **QUINTAS DO TEATRO**

Na última quinta-feira, a segunda reunião do pessoal do teatro na Biblioteca do SESC, nas denominadas “quintas do teatro”, promoção do SESC e da FETADIF, desta vez para a leitura pública da peça “As Quixotescas Aventuras de Lampião e Beija-Flor”, de José Bezerra, vencedora do I Concurso de Dramaturgia Fetadif/Sesc/ Banco do Brasil/ Correio Braziliense, realizado em 1978. Não pude assistir a essa leitura, mas, ao que se comentou foi uma leitura simples, não “dramática”, não ensaiada, em que se pôde conhecer o texto, mas não avaliar as suas possibilidades cênicas, “público” e “leitores” se confundiam em volta da mesa e a coisa foi um tanto fria. As Quintas do Teatro são uma grande idéia e devem ser continuadas, a qualquer custo; mas é preciso dinamizar esses encontros, “teatralizar” essas leituras. O público – mesmo o de participantes dos grupos teatrais, a quem mais especificamente se destinam as leituras e debates da peças – não está acostumado com essa atividade e não percebe, muita vez, as ricas possibilidades que ela oferece para seu desenvolvimento. (GUEDES DE MORAIS, 1979, p.4).

### **CABEÇAS**

Brasília, 1978. Jovens liderados por Néio Lúcio e André Dafico Crispim, pretendiam abrir uma Galeria de Arte e, a partir daí, utilizar os espaços, “vazios” da cidade nas superquadras, eixos rodoviários, “quintais coletivos”, jardins, parques, galpões e etc., em colaboração com a coletividade, no sentido de

promover e dinamizar eventos artísticos e culturais e sedimentá-los no Plano Piloto e cidades satélites. É fundado o **Cabeças** – Centro Brasiliense de Arte e Cultura. (BALOCCHI, p. 5-6, negrito do autor).

Falar da origem do Cabeças é voltar a 1978, quando o grupo se formou, mas o trabalho por ele iniciado é, na verdade, o resultado de um processo que se vinha desenvolvendo há longo tempo em Brasília. Seu germem foi o CIEM- Centro Integrado de Ensino Médio (1964), que realizou uma das mais conseqüentes e produtivas experiências em Educação Artísticas na cidade. O CIEM foi fechado, mas a essência de sua proposta já não lhe pertencia, ela se multiplicava em muitos daqueles que lhe haviam dado corpo. Assim nasceram posteriormente o centro de artes do Colégio Pré-Universitário, o Cresça e o **Cabeças**, etapas encadeadas de um mesmo processo. Em 1978, o Cabeças começou, levando aos gramados de sua primeira sede, na SQS 311, no último domingo de cada mês, um público de centenas de pessoas, sobretudo jovens, para ouvir e fazer música nos Concertos Cabeças. A partir de então, os domingos de Brasília já não eram mais os mesmos. Desde a manhã, em vários pontos da cidade, percebia-se um “frisson”, um ânimo diferente na expectativa do que iria acontecer à tarde no concerto. Depois das três horas, a quietude insossa das tardes de domingos na SQS 311 era rompida pela energia da música, da palavra, do gesto. O gramado se enche de cores, centenas de pessoas de diferentes idades, degustando atentamente o espetáculo, mas também participando, cantando, dançando em momentos especialíssimos de fraterna alegria. (...) Os Concertos Cabeças, pouco depois de iniciados, foram-se espalhando e diversificando, quanto à programação e ao espaço físico. Números de dança, mímica, programas do tipo rádio, com variedades e sorteios, foram sendo levados aos concertos. O espaço inicial da SQS 311 desdobrou-se por outras quadras do Plano Piloto e pelas Cidades Satélites. Organizados por membros da comunidade e com apoio do **Cabeças**, aconteceram três “Panelões da Arte”, na SQN 312: “Concertos ao Ar Livre” foram realizados na SQS 203, no Cruzeiro, no Guará, no Paranoá, Gama, Núcleo Bandeirante, Brazlândia, Taguatinga. Numa fase posterior, de 81 a 87, os Concertos Cabeças aconteceram na rampa acústica do Parque da Cidade. (LEAL, p. 9-10, negrito da autora).

Ah! Essa glória embrulhada em recortes de jornal amarelado. Essas pequenas e minúsculas lembranças que encontramos enquanto arrumamos o quarto: um brinco com pena de piriquito, um broche de baleia, o programa de um show, convite para lançamento... “Como são fortes as coisas”, já dizia o velho e sábio Drummond. Como são fortes as coisas, principalmente as passadas. Ah, meu deus. Quantos namoros, casamentos, filhos, abortos começaram ali, no gramado da 311 Sul! O roteiro era mais ou menos este: depois do almoço, ir pro Cabeças aos domingos, final da tarde, dispersar para se encontrar novamente no Galpaozinho, Escola-Parque ou Cine Brasília (saudades da série “os melhores filmes de todos os tempos”). E a trupe se movia invisível pela cidade, como uma grande caravana silenciosa de camelos andando de bicicleta. “Como são fortes esses lugares”. Pra mim, **Cabeças** foi uma revolução silenciosa, ao som da banda de lá. Viva o Brasil! (BEHR, p. 46, negrito do autor).

- Os três relatos acima apresentados estão todos registrados no livro Cabeças (1989). Dentre vários outros que a obra disponibiliza, selecionei esses por acreditar que resumem a proposta do Cabeças, seu tempo de duração, as pessoas envolvidas, os espaços abarcados na capital e seu impacto no cotidiano de Brasília.

### **PROJETO CRIANÇA/ PROJETO NELSON RODRIGUES/ PROJETO PLATEIA/**

Desde segunda-feira, a Fundação Cultural deu início ao Projeto Criança 80, com o qual pretende dinamizar o teatro infantil no Distrito Federal e conta com a substancial ajuda do Serviço Nacional de Teatro. Nesta semana, o diretor do Grupo Opinião, João das Neves e o produtor Benjamin Santos, também escritor, desenvolvem uma Oficina de Dramaturgia, primeira etapa de um projeto que se estende até o final do ano. Esse Seminário de Apoio prossegue na próxima semana com debates em torno da Linguagem do Teatro Infantil e do Teatro na Educação, com o diretor Fernando Lebeis e a pesquisadora Fanny Abramovich. (...) A segunda etapa do Projeto Criança compreende a realização de um concurso de textos. Aberto exclusivamente aos autores do Distrito Federal e através do qual o diretor do SNT, Orlando Miranda, espera poder descobrir “um grande dramaturgo candango que terá projeção nacional”. (...) Com o projeto Criança, as duas instituições [SNT e FCDF] tentam se redimir do esquecimento e dar um impulso aos grupos que estão trabalhando. O tanto é que o Projeto Criança versão 80 chega à sua última e quinta etapa com um Festival de Avaliação. (TEATRO INFANTIL: descobrir um “grande dramaturgo candango”, 1980, p. 23).

Criado pela FCDF, em 1980, o Projeto Platéia “objetiva desenvolver promoções culturais nas escolas, em suas mais variadas manifestações, com vistas à formação do futuro público consumidor de cultura (Plano de Educação e Cultura do DF, 1980-83:84). Levado aos auditórios das escolas da FEDF, o Platéia deverá atingir toda as cidades satélites e o Plano Piloto até 1983, com atividades de artes cênicas, visuais, literárias e musicais. “A introdução das atividades culturais nos Complexos Escolares será acompanhada por professores especializados em educação artística. Os alunos não terão a obrigação de comparecer aos eventos, sendo espontânea a presença dos estudantes... mas os alunos farão uma apreciação crítica do conteúdo das apresentações, sendo que os professores darão um conceito por participação ativa” (Eurides Brito, CB, 15.08.80). (...) Em vinculação ao Projeto Platéia, a FCDF mantém o PROJETO CRIANÇA, com objetivos de desenvolver e dinamizar o teatro infantil no DF. O Projeto, iniciado em 1980, conta com o apoio do SNT e foi dividido em etapas: seminário de apoio, concurso de textos infantis, concurso de montagem de espetáculos e circuito de apresentação das peças no DF. O Platéia vem sendo muito discutido por artistas e grupos teatrais de Brasília. É consenso que tais Projetos (incluindo-se o Projeto Nelson Rodrigues, para montagem de espetáculos teatrais para adultos) possibilitam levar a produção local a espaços e públicos que, sem eles, não seriam atingidos. Mas se questiona a política de distribuição dos recursos: “Eu utilizo o Bumba-meu-boi, expressão mais forte do folclore brasileiro, na minha montagem... entro com um projeto na FCDF, ganho Cr\$ 30.000,00... Da mesma FCDF se consegue milhões para montar uma ópera alemã (...) paga pelo governo” (EXPEDITO, 1981e DUARTE, 1983, p.112-114).

#### **IV.5 - Fragmentos da castanha IV Caminhado por alguns outros acervos em Brasília**

Ao longo deste capítulo é possível notar partes de relatos orais dos/as narradores/as, das reportagens do CB, dos cartazes do ArPDF, dos anuários descobertos em livrarias pequenas, das imagens visuais e textuais que se entrelaçaram em propostas de temporalidades e de espaços nos mapas e também partes de outras obras que encontrei enquanto explorava outros acervos em Brasília. Mesmo que, em 2003, eu já houvesse visitado alguns dos acervos na cidade, no intuito de

apreciar a produção bibliográfica e documental que abordassem essa área teatral em Brasília, sem com isso, contudo, encontrar resultados animadores<sup>70</sup>. Resolvi atualizar esse mapeamento de busca e refazer alguns desses caminhos aos acervos, aproveitando também para ampliar meus horizontes de relação com as fontes.

Analisei e apresentei nos tópicos anteriores, alguns desses acervos, animando-me com transformações de potencialidade de uns e verificando a continuidade de outros<sup>71</sup>. Porém, embarcando na discussão do início deste capítulo, sobre a imagem da castanha fechada e codificada guardando todas as memórias e histórias do mundo, segundo expôs Calvino, sob o projeto de Müller ao museu britânico, mas depois estilizando essa mesma imagem da castanha para dar idéia de disseminação dos fragmentos de memórias e de histórias que sempre estão em contínuas transformações, segundo propôs Ferreira, Amado e Samuel, resolvi compartilhar neste tópico os nomes dos outros lugares que acessei e ainda não evidenciei, até o momento, com intuito de explicitar outra parte da metodologia que compôs este trabalho e de disseminar o conteúdo encontrado nos fazeres teatrais em Brasília – sem ignorar, todavia, que sendo o processo de produção de conhecimento algo infinito, ao terminar esse levantamento, potencialmente ele está desatualizado.

Com o lançamento do “Histórias do Teatro Brasiliense” (HTB), em 2004, minha afirmação sobre uma “completa ausência” em relação as obras que tratassem do teatro em Brasília, perdeu forças. Pois, ainda que sendo uma coletânea de artigos, o livro apresenta um panorama geral do percurso cênico que se desenvolveu na cidade, por meio de relatos de algumas pessoas que, durante anos, realizaram suas experiências cênicas na cidade. Esse tipo de proposta, oriunda do próprio Departamento de Artes Cênicas da única universidade pública da cidade, UnB, deve ser vista e salientada em sua importância, por mostrar o quanto é possível e necessário o entrelaçamento da experiência do fazer teatral em parceria com as discussões enfrentadas pela academia. No entanto, mesmo frente a essa importante iniciativa dos organizadores do HTB, publicações nesse vetor da via teatral em Brasília ainda são limitadas.

Por isso, quem deseja pesquisar sobre essa temática deve ampliar os ângulos de busca desse assunto, explorar acervos por variadas direções para assim aumentar as possibilidades de encontro, senão dos próprios registros, pelo menos de seus indícios. Sob essa perspectiva, pesquisei além dos acervos particulares de cada entrevistado (quando este/a possuía esse tipo de material em casa e/ou

---

<sup>70</sup> O resultado dessa busca de 2003 foi publicado graças ao gentil convite dos organizadores da obra: Cf. CARRIJO, E. Teatro de Brasília: uma história documentada? In VILLAR, Fernando P. & CARVALHO, Eliezer F (orgs). **Histórias do Teatro Brasiliense**. Brasília: Artes Cênicas IdA/UnB, 2004, p. 57-69.

<sup>71</sup> Como nos casos do Cedoc/ UnB e do Banco de Textos do Instituto de Artes (IdA), da UnB. Em que respectivamente o primeiro ainda precisa tratar a documentação (do Instituto de Artes) lá armazenada e o segundo não possui nenhum outro material, que auxiliasse neste trabalho, além do HTB e de uma fita VHS, já mencionada em meu artigo (Cf. CARRIJO, E., 2004, p. 65).

permitia esse acesso<sup>72</sup>), os outros espaços apresentados nos tópicos anteriores e esses expostos a seguir:

#### **IV.5.1) Bancos de dados**

Consultei vários bancos de dados virtuais ligados as questões culturais em geral - desde páginas oficiais do governo federal e local, de Organismos Não-Governamentais (ONGs) brasileiros e de apoiadores e/ou financiadores de projetos nessa direção, como o Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Há vários conteúdos interessantes no que diz respeito a produções e projetos que envolvem as artes cênicas e a sociedade em geral, mas não encontrei nada específico no que diz respeito às atividades teatrais desenvolvidas na cidade de Brasília. Por isso, parti para os bancos de teses/ dissertações e pesquisas financiados por órgãos de fomento à pesquisa, em especial, os dois mais conhecidos: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

##### **IV.5.1a) CNPq**

Encontrei o nome do Prof<sup>o</sup> Dr. Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz seguido de seu trabalho de orientação de Iniciação Científica/ PIBIC-UnB, com Eliezer Faleiros de Carvalho. Tendo nos resultados de orientação a publicação do livro já mencionado e dois seminários abertos, que reuniram boa parte da classe artística (e demais apreciadores e/ou colaboradores da área cênica) da cidade, ao redor de questões que abordam o interesse daqueles/as que desenvolvem e/ou desejam compreender melhor esse fazer teatral no Planalto Central.

Outro nome é do Prof<sup>o</sup> Dr. João Gabriel Lima Cruz Teixeira, do Departamento de Sociologia, da UnB, cujos projetos desenvolvidos com seus/suas alunos/as entrecruzam teorias sociológicas e práticas teatrais<sup>73</sup>.

##### **IV.5.1b) CAPES**

Há a Dissertação de Jorge das Graças Veloso (2000)<sup>74</sup>. Sendo artista e professor em Brasília, segundo o resumo no Banco, aproveitou sua experiência adquirida na Cia dos Homens e analisou o

---

<sup>72</sup> Detalhei essa perspectiva de acervo de cada um/a dos/as entrevistados/as, enquanto apresentei o perfil de cada um/a, em outro capítulo.

<sup>73</sup> Teixeira é conhecido por seus trabalhos com teatro nas aulas de sociologia. Suas oficinas e reflexões sobre isso são enfocadas em alguns artigos assinados por ele e por algumas fitas de vídeo no CPCE da UnB. O teor desses registros englobam suas experiências e podem ser vistos como vestígios sobre a produção cênica na cidade. Alguns desses textos estão na referência bibliográfica deste.

<sup>74</sup> Na época desse levantamento, Veloso estava finalizando uma pesquisa para seu doutoramento, na UFBA, sob a mesma orientação. Para quem tem interesse nesse viés de investigação, vale a pena verificar se já houve a defesa final do trabalho, assim como a produção de artigos de outros/as possíveis autores/as, nessa direção.

espetáculo “Benedito”, sob a perspectiva do teatro gestual. Assim, por ter a experiência desse grupo que atua na cidade, de certa forma, registra um cotidiano e um saber cênico produzido em Brasília.

#### IV.5.2 – Bibliotecas

Em Brasília caminhei por todas as bibliotecas que apresentassem em seus acervos, perfis variados e setor dedicado às artes cênicas e representatividade de atuação na cidade. Sendo então escolhidas:

- Biblioteca Demonstrativa (EQS 506/ 507 Asa Sul);
- Biblioteca Pública de Brasília (EQS 512/ 513 – Asa Sul);
- Biblioteca da Câmara dos Deputados e Senado (ambas na Esplanada dos Ministérios – Congresso Nacional);
- Biblioteca Odilon Azevedo (na Faculdade Dulcina de Moraes – Asa Sul)
- Biblioteca Central (BCE, no campus da UnB – Asa Norte).

No que diz respeito às três primeiras, encontrei somente o livro HTB; Na biblioteca Odilon Azevedo, além dessa referida obra há ainda alguns volumes da biografia de Dulcina de Moraes (VIOTTI, 2000), cujo conteúdo, em várias partes, contempla o cenário artístico em Brasília.

##### IV.5.2a) BCE

A Biblioteca Central, merece um tópico a parte porque encontrei vários estudos que apresentam Brasília e suas produções culturais de maneiras especiais, que mesmo não sendo, em geral, específicas sobre a temática em questão, suas abordagens e/ou propostas acabam por contribuir com o processo de busca e análise do assunto.

Além do livro HTB, há duas outras obras essenciais para quem deseja estudar teatro em Brasília: “A Educação pela arte” e “Cabeças” (1989). A obra de Maria Duarte (1983) acaba por abordar os anos de 1960 a 1980 do teatro em Brasília, mesmo não sendo esse seu foco central e sim todas as artes em geral, já que tem como objetivo central perceber o processo educacional das artes na cidade, colhendo para isso mais de 115 entrevistas com personagens que constituíram essas vertentes no período estudado. Já “Cabeças” se afirma pela especificidade de um único movimento ocorrido na cidade, que por dez anos desde 1978, teve como base a participação direta das *pessoas comuns* da cidade em produções de teatro, de dança e de música dentre outras expressões artísticas, segundo os autores da obra.

No mais, outras obras passam a ser relevantes dependendo do enfoque desejado para pesquisa. Como a título de *exemplos*<sup>75</sup>, a dissertação da Izabela Brochado (2001) sobre o teatro de mamulengo; o livro de Helena Barcellos (1995) sobre o processo educacional no teatro e demais

---

<sup>75</sup> Essa palavra é usada no sentido de algumas citações, dentre várias outras possíveis de serem encontradas no acervo da BCE. Sendo esses aqui indicados apenas uma possibilidade dentre outras.

trabalhos acadêmicos de alguns professores/as do próprio Departamento de Artes Cênicas, sendo o encontro determinado pelos interesses do/a pesquisador/a.

### IV.5.3 – Acervos de documentos

Além dos acervos particulares dos/as entrevistados/as, do ArPDF e do Cedoc/ CB já apresentados anteriormente, mantive contato com Centro de Documentação e Biblioteca da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE – do Rio de Janeiro e a de Brasília), com o cartório Marcelo Ribas (prédio Venâncio 2000, na Asa Sul) e com o acervo particular do Carlos Augusto P. Silva, mais conhecido como Cacá.

#### IV.5.3a) Funarte

Criada em dezembro de 1975, extinta em março de 1990 para ser transformada e recriada em setembro de 1994, a Fundação Nacional de Artes - Funarte, órgão vinculado ao Ministério da Cultura e sucessor das extintas Fundação do Cinema Brasileiro/FCB e Fundação Nacional de Artes Cênicas/ Fundacen. (...) [O CEDOC] tem como finalidade reunir, organizar, dar acesso e disseminar documentos e informações que apoiem e incentivem a produção artística e cultural e as pesquisas em arte, assim como as atividades desenvolvidas pela própria FUNARTE. O CEDOC é responsável, também, pela guarda e organização de toda a documentação administrativa acumulada pela FUNARTE e pelas instituições que a compuseram ao longo de sua existência. O CEDOC, podemos dizer, é a memória da FUNARTE. O CEDOC é composto basicamente dos acervos das bibliotecas de três fundações de caráter nacional extintas em 1990: a Fundação Nacional de Arte/FUNARTE, a Fundação Nacional de Artes Cênicas/ FUNDACEN e a Fundação do Cinema Brasileiro/FCB. (<http://www.funarte.gov.br/codoi/codoi.htm>)

Em geral, todo meu contato com o Cedoc/ Funarte, no RJ<sup>76</sup>, foi intermediado pela funcionária da Biblioteca Márcia Fonseca e sua assistente Janaína Vainer. Por meio de mensagens eletrônicas, fax e telefonemas esclarecíamos a demanda da vez e os valores e procedimentos que seriam adotados para a realização da tarefa, tendo, ao final, gerado resultados satisfatórios, mesmo diante da dificuldade de se fazer uma pesquisa à distancia, em que se deixa de avaliar pessoalmente o material do acervo. Sobre a temática “teatro em Brasília” de um modo geral, as pesquisadoras não localizaram, mas quando afinamos as buscas para FETADIF e Anuários de Teatro o resultado mudou, pois, elas tinham no acervo além de várias cópias de recortes do jornal Correio Braziliense (que por sua vez eu também possuía), a relação dos Anuários e três documentos valiosos:

- \* um relatório completo sobre o I Seminário de Teatro do Distrito Federal, realizado em agosto de 1976, pela FETADIF, sob a promoção da SOBREART e os apoios da FCDF e da Aliança Francesa;
- \* uma carta de convocação de assembléia assinada pelo secretário da FETADIF, Sérgio Vianna, em julho de 1977;
- \* um exemplar do boletim informativo, de número 2, criado pela FETADIF, que circulava entre todas as pessoas envolvidas com teatro em todo o DF. A presença das cidades, as reclamações, as opiniões, as idéias, as formas de se expressarem e tudo mais podem ser notadas nesse documento. Cujo expediente apresenta dados

<sup>76</sup> Endereço: Rua São José 50, 2º andar - Centro - Rio de Janeiro/ RJ.

da produção e os nomes das pessoas envolvidas: Boletim, No. 2, outubro - 1977; Coordenador responsável: Jesuíno Feitosa; Redação: Sérgio Vianna; Diagramação e capa: Cláudio Maya; produção: FEDADIF – UNIMO/ SESC; Ilustrações: Jegef, Cláudio Maya, Josefah Galli Bibiena; Colaboradores: Chico Expedito, Carlos Ietti; Lúcia Torres; Eurípedes Cardoso, Márcio Vieites, Marivaldo de Barros; Chico Moorbeck; Ana Valim; Jesuíno Feitosa e Sérgio Vianna.

Após preencher as fichas de controle para acesso, recebi uma cópia de cada um desses documentos, o que acabou por colaborar com minhas análises sobre o trabalho realizado pela FETADIF, na década de 1970.

A Funarte, em Brasília<sup>77</sup>, atua muito mais na área de realizações artísticas e não dispõe de uma acervo do porte da sua sede no RJ. Entretanto, nem por isso deixou de colaborar com o processo de busca. Afinal, foi graças à funcionária Iorrane que localizei aquele que foi o último presidente da FETADIF na década de 1980, Carlos Augusto Pereira Silva, mais conhecido como Cacá e a autora do único livro que aborda as realizações das Federações e Confederações do movimento do Teatro Amador no Brasil (1974 – 1986), Maria Helena Künnner (KÜNNER, 1987). Pessoas essas que desde o primeiro momento fizeram-se acessíveis e não se importaram em compartilhar todas as informações e/ou documentos necessários à realização deste trabalho.

#### **IV.5.3b) Cartório Marcelo Ribas**

Para este trabalho precisei acessar esse cartório por causa dos documentos referentes à FETADIF, da década de 1980. Estando disponível nesse espaço um total de onze documentos sobre a Federação dentre os quais estão ata de Fundação, atas de reunião, atas de eleição de diretoria e aprovação do seu estatuto, é possível acessá-los desde que se pague uma considerável quantia<sup>78</sup> ao cartório. Sendo assim, fotocopiei toda essa documentação e as dupliquei para doar aos acervos do Cedoc/CB e do ArPDF, com o intuito de que futuros pesquisadores tenham acesso gratuito a essa papelada, facilitando assim o acesso e a disseminação de informações sobre essa Federação tão mencionada durante as entrevistas.

#### **IV.5.3c) Acervo particular do Cacá**

Consultar a parte dedicada à FETADIF, no Capítulo V e/ou acessar o áudio da entrevista, no CD-ROM anexado.

<sup>77</sup> Eixo Monumental Setor de Divulgação Cultural Lote 2 - Brasília/ DF.

<sup>78</sup> Todo esse lote está arquivado em cópia de microfilme sob o registro de número 2994.

#### **IV.6 – Fragmentos da castanha V** **Considerando o estilhaçar da castanha**

Devo confessar que em comparação ao meu mencionado processo de busca, realizado em 2003, o resultado geral atualmente é mais satisfatório para quem deseja realizar pesquisa nessa área cênica em Brasília. Apesar de ainda considerar que de um modo amplo, esse resultado de fontes disponíveis para pesquisas, de publicações na área e de espaços públicos que disponibilizem esse tipo de informação para consulta ainda seja restrito, se pensarmos no potencial que inspira uma jovem cidade de 46 anos diante de suas memórias e histórias.

Numa atitude de inverter as evidências, como sugeriu Foucault (1999, p. 51), creio que essa pouca quantidade de publicação em torno dessa temática em questão, indica as relações estabelecidas entre as pessoas que se envolvem com o teatro nessa cidade. Entretanto, compreender o porquê dessa pouca produção de registro, dessa falta de políticas públicas que se proponham a preservar e estimular as memórias dos fazeres e dos saberes das pessoas que se dedicam à essa área, é o ponto em questão. Não acredito que a resposta à essa inquietação seja singular e/ou fácil. Ao contrário.

As evidências das dificuldades de se produzir conhecimento no Brasil, são constantemente discutidas nos meios acadêmicos e na mídia em geral, mas mesmo frente a essa situação geral, cabe não perder de vista a necessidade de se modificar esse quadro que particularmente classifico como restrito. Cabe enfrentar de frente essa tarefa - que é de muitas pessoas – de estilhaçar os fragmentos da castanha/ disseminar e compartilhar conteúdos e instalar pluralidades de análises sobre o fazer teatral na capital da República, ampliar perspectivas de abordagens, questionamentos, respostas, contextos de tratamento, proporcionando assim canais que possibilitem fortalecimento dos processos criativos dos espetáculos, amadurecimento das relações entre as pessoas envolvidas que desejam discutir as qualidades de suas realizações, os fundamentos de suas propostas, seus valores éticos e princípios de ofício dentre outros pontos que pouco a pouco tecem as histórias dessa cidade, pelo viés teatral.

Como defende Benjamin, é necessário voltar a contar histórias entre as pessoas e assim voltarmos a pensar sobre nossos fazeres e saberes do cotidiano, pois,

contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. (BENJAMIN, 1994, p. 205).

## Capítulo V

### *Escavando e recordando narrativas*

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois, “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como o bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente. (BENJAMIN, 1995, p. 239-240).

As palavras de Benjamin, além de inspirar o título deste capítulo, apresentam uma das linhas que tece e perpassa este trabalho: a memória como um solo produtivo e ativo<sup>79</sup>, que se convida à escavação por parte daqueles/as que fazem uso da indispensável enxada cautelosa para tatear imagens (sejam orais, visuais e/ou textuais). Imagens, essas - constituídas em histórias perpassadas de culturas e experiências, como percebidas por Thompson (1981, p.189) - que estão correlacionadas à afetividade e valores construídos no cotidiano e inseridas numa cultura entendida como “sistemas de significados criados historicamente”, como propõe Geertz (1989, p.37). Benjamin (1995), assim, reforça que a memória seja percebida como um espaço de pesquisa tão fértil e plural quanto a História e não como seu meio e/ou instrumento – enxada - de realização, evidenciando que no solo histórico<sup>80</sup> e no solo de memória muita terra ainda precisa ser tocada e revelada e que muitos outros pedaços já aplainados pedem aprofundamentos.

A enxada cautelosa a qual se refere Benjamin (1995) é por mim compreendida como o instrumento/ meio usado para se aproximar dessas imagens no solo da memória. Enxada que, transportada à realidade deste trabalho, seria representada pelos métodos de história oral e pelas teorias da história cultural utilizadas para interpretar as narrativas das imagens orais presentes nas entrevistas e, igualmente, das imagens visuais e escritas localizadas nos acervos pesquisados.

<sup>79</sup> Palavras em alusão a proposta de memória exposta em SAMUEL, Raphael. Teatros de memória. [Trad. Maria Therezinha J. Ribeiro & Vera Helena P. Maluf] In: **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo: (14) , p. 44, fev. 1997.

<sup>80</sup> “Solo histórico” é um imagem/termo muito recorrente nas falas da professora Tereza Negrão de Mello.

Importante ressaltar que, quando uso o termo teoria, não o utilizo na acepção de que lhe dá a vulgarização do conceito, correlacionado na maioria das vezes em abstrações densas e herméticas para a compreensão de muitos. A teoria a qual me refiro pode ser explicada por meio das considerações de Antognazzi:

A teoria não é dogma, é guia para a ação; (...) a teoria não é a história mesma; é ferramenta para conhecer, não é o conhecimento. A teoria não é um espartilho a estreitar a atividade do cientista; ao contrário, dá instrumentos para abrir, para olhar; não põe valas, abre comportas; uma teoria não é uma receita, é um olhar coerente (...) – sempre como instrumento, não como fim; é uma arquitetura (também na arquitetura de um edifício há movimentos e tensões dos materiais que a compõem) não são partes soltas, nem sequer juntadas em justaposição. (ANTOGNAZZI, 2004, p. 42).

Métodos e teorias foram explicitados nos capítulos anteriores, não como informações reduzidas a aspectos técnicos de um trabalho acadêmico, mas para indicar por meio de quais posturas filosóficas estou embasada, nesse meu processo de interpretação de alguns dos sentidos que atravessam os fazeres teatrais em Brasília, entre os anos de 1970 e 1990. Sentidos, esses, que se encontram no terreno no qual é conservado o dito “velho”, mostrando que a “história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras” (BENJAMIN, 1994, p. 229).

Ao ler “Escavando e recordando”, de Benjamin, lembrei-me de “A história sem fim”, de Michael Ende (1993). Trata-se da cena em que o menino-herói, Bastian Balthasar Bux, ao se ver perdido no mundo de Fantasia e precisando chegar à “Fonte das águas da vida”, encontra a “Mina das Imagens”. Ali, numa espécie de planície coberta de neve, trabalhava o mineiro cego Yor. Nessa Mina, existiam milhares de imagens espalhadas, todas dentro de delicadas placas de mica e, segundo Yor, aquelas imagens seriam os sonhos esquecidos do mundo dos homens:

Depois de ter sido sonhado, um sonho não pode desaparecer. Mas quando o homem que o sonhou o esquece, para onde vai? Vem para cá, para junto de nós, em Fantasia, e fica enterrado nas profundezas da terra. É ali que estão os sonhos esquecidos, em camadas muito finas, dispostas umas sobre as outras. Quanto mais fundo se cava, mais espessas são essas camadas. Todo reino de Fantasia assenta-se sobre alicerces de sonhos esquecidos. (ENDE, 1993, p. 369)

Por meio de sua sensibilidade literária, Ende reflete sobre a memória por meio da Mina das Imagens. Uma obra que merece uma leitura atenta por parte de qualquer estudioso de imagem e de memória, pois são inúmeros os elementos que incitam reflexões sobre a temática, como o fato do guardião da mina, Yor, ser cego. No entanto, para não desviar do foco central, não me alongarei na análise da interessante obra de Ende. Concentrarei-me, assim, na relação entre as imagens benjaminianas e as imagens de sonhos perdidos de Ende, que não são necessariamente as mesmas, mas revelam-se constituintes de sentidos das histórias daqueles/as que cavam a terra e assim

conseguem desvelar parte de seus mistérios e/ou de ressignificá-los. E ao buscar as imagens que davam sentidos ao tema deste estudo - folheando as páginas amareladas dos jornais, ouvindo as entrevistas gravadas, lendo livros, documentos de cartório, cartazes, programas, panfletos e fotografias de espetáculos teatrais encenados nessa cidade -, me senti como Bastian, quando esse escavava sua imagem de sonho. E dentre as várias imagens que encontrei nas camadas de exploração, muitas recompensaram o processo de escavação, tal qual torsos na galeria do colecionar, como sugeriu Benjamin.

No desejo de compartilhar algumas dessas imagens escavadas nas memórias dos/as narradores/as entrevistados/as e em outras fontes de acervo, faço deste capítulo uma exposição de imagens que constituem esforços de pessoas que constituíram o cotidiano do fazer cênico em Brasília, entre os anos 1970 e 1990. A intenção principal desta narrativa é possibilitar um encontro em que algumas das pessoas constituintes desse período estivessem presentes ao mesmo tempo, independente se seus relatos apareçam na oralidade, na escrita e/ou na visualidade. Por isso, este capítulo está dividido em cinco outras partes: 1) Escavando contexto (1970/1990); 2) Recordando a FETADIF; 3) Numa parte dos solos: os cursos de Artes Cênicas na capital; 4) Encontrando imagens amadoras profissionais e profissionais amadoras e 5) Analisando imagens encontradas nesses solos de memórias e histórias.

## **V. 1 – Escavando contexto (1970/1990)**

Faz-se interessante lembrar que os vinte anos existentes entre 1970 e 1990, no Brasil, são marcados por transformações que vão além dos desdobramentos políticos e/ou econômicos provenientes de uma redemocratização que ascende ao período da ditadura. Até mesmo porque é discutível saber quando se deixou um regime para adentrar outro, apesar dos compêndios, em geral, ensinarem que a abertura política, supostamente iniciada em 1984, se deu com a eleição indireta de Tancredo Neves para o cargo de presidente do país, sucedido por José Sarney devido à sua morte. Uma transição que Elio Gaspari, jornalista, contesta:

no dia 31 de dezembro de 1978 o Jornal do Brasil chegou às bancas com a seguinte manchete: “Regime do AI-5 acaba à meia-noite de hoje”. Informava que a partir daquela hora terminava o mais longo período ditatorial da História do país. Os cidadãos readquiriam o direito do hábeas corpus, o Congresso e o Judiciário voltavam a ser poderes independentes e estavam revogadas as penas de morte e banimento. Nenhum outro jornal publicou esta informação. Aquilo que poderia parecer exclusiva era coisa banal. Assim como o novo ano de 1979 tinha hora certa para começar, desde outubro, com a aproximação de uma emenda constitucional, o Ato Institucional nº 5, baixado na noite de 13 de dezembro de 1968, tinha data certa para morrer. A ditadura ia acabar, mas ninguém estava mais prestando atenção nisso. Essa foi a principal característica do desmanche do regime ditatorial iniciado em abril de 1964. Ele foi desmontado aos poucos, com tamanha precisão

que até hoje não se pode dizer quando acabou. Talvez o certo seja dizer que não foi desmontado. Foi camaleonicamente transformado. A transformação foi chamada de “lenta, gradativa e segura distensão” pelo seu executor, o general Ernesto Geisel. (GASPARI, 2000, p. 12).

Sem discutir a polissemia de democracia e de ditadura e/ou sob qual perspectiva pode-se considerar essas datas como representativas de regimes de lideranças, vale observar que, nesse comentário, Gaspari evidencia uma estratégia de atuação militar, em um determinado período, que com o passar do tempo se fragmentou e se apresentou camaleonicamente transformado em democracia, desde os meados de 1980 até os dias de hoje. Tese colaborada pelo historiador Paschoarelli, em que afirma:

O “novo” regime, além de incorporar lideranças do período anterior, como José Sarney, presencia a continuidade da centralização do mercado jornalístico nas mãos de empresas como as Organizações Globo e o Grupo Folha, que apoiaram a ditadura nos anos 60/70, em troca de incentivos financeiros; participaram da campanha pelas eleições diretas como maneira de conquistar credibilidade pública; e, depois de 1984, mantiveram suas filiações políticas anteriores, como ficou explícito na intervenção da Rede Globo de Televisão nos rumos da eleição presidencial de 1989. (PASCHOARELLI, 2004, p. 313).

As colocações de Gaspari e de Paschoarelli apontam tensões que vão desde estratégias camaleônicas adotadas pelos militares para não perderem influências políticas, até o papel da imprensa que se alinhava a essa vertente de atuação, com os inevitáveis desdobramentos desse fato sobre a opinião pública. Situações que não podem ser ignoradas neste trabalho, cujo contexto e período estudados delineiam-se ao redor dessas questões e no qual grande parte das fontes escritas aqui citadas foi retirada do jornal *Correio Braziliense*. Periódico criado pelo Diários Associados - hoje, Grupo Associados -, de Assis Chateaubriand, cujo conteúdo publicado entre os anos 70/80, de uma maneira geral, se distanciava de qualquer aprofundamento e/ou questionamento das posições políticas e acontecimentos vigentes na época. Um traço igualmente percebido nas reportagens de cultura<sup>81</sup>, que não se ampliam pelas dimensões dessas análises e cobram, do/a pesquisador/a, um constante entrecruzamento dos seus conteúdos com outras fontes interpretativas desse período.

Deve-se lembrar, contudo, para evitar generalizações, que ao mesmo tempo em que vários periódicos se enquadravam à lógica do mercado e das parcerias políticas de lideranças, outras publicações surgiram indo de encontro a essa vertente comum. Títulos como *O Pasquim*, *Opinião*, *Movimento* e outros formaram um ciclo,

chamado por Bernardo Kucink de *imprensa alternativa*. Este autor (...) afirma em sua tese defendida no início dos anos 90, que este ciclo compreendeu mais de 150 títulos durante o período 1964-81, muitos dos quais não ultrapassaram o terceiro número, e outros, o primeiro ano. (PASCHOARELLI, 2004, p. 315).

<sup>81</sup> Essa seção de Cultura, entre 1970/1990, recebe várias denominações despadronizadas, sendo “Caderno Dois” num mês, “Segundo Caderno” em outro e, até mesmo “Variedades”, noutros dias.

Em meio a essas tensões políticas e informativas, outras transformações sociais ocorriam nessa época, fazendo com que se questionasse, segundo Khüner, sobre

a saída, onde está a saída? Parece ter sido também a pergunta de que partiria a geração anos 70, que viria a ser denominada a “geração da ruptura”. “Depois de 68 ficamos entre o rock e a granada, metade entrou para a luta armada, a outra metade para o *desbunde*”, diria Glauber Rocha, estreitando em divisão clara as pouco nítidas e múltiplas formas nascente de expressão e de contestação ao regime, e alinhando-se de certo modo, aos que falariam na década apenas em termos de “sexo, drogas e *rockn’roll*”. Na realidade, refletindo a perplexidade e a busca de saídas do tempo, os anos 70/80 veriam tanto as obras que comporiam as “memórias de exílio”, registrando, na literatura brasileira, a prática do banimento político e o testemunho dos que o viveram, do AI-5 em 68 até a lei da anistia em 1979 – [com] a “poesia marginal”(...). Com o termo *marginal* marcando os que, colocadas ou colocando-se, à *margem* do processo, buscariam uma “saída de emergência para o sufoco político reinante” – inclusive (mesmo que não só) em uma fuga quase instintiva” (Carlos Saldanha) nas drogas, na *curtição*, no sexo. O deslocamento metafórico e o *desbunde* marcariam algumas das tentativas de expressão. O deslocamento metafórico existiria também na música: a censura e a ditadura só se deram conta do que Chico Buarque dizia em “Apesar de você/ amanhã há de ser/ outro dia...”quando o disco esgotou rapidamente sua vendagem. E não tiveram como proibir que se cantasse “Pai, afasta de mim este cálice” – afinal, frase bíblica célebre, mesmo que *cálice*, ouvido e devidamente inflexionado, se confundisse com *cale-se* imposto pela Censura... Entre as expressões do *desbunde* estariam os *happenings* – rito teatral “em que se organizava coletivamente uma resposta individualista à alienação social” (KHUNER, 2001, p. 111-112, itálicos da autora).

A denominação de “geração de rupturas” também precisa ser repensada sob o ponto de vista da pluralidade abarcada nessa única denominação. Afinal, o fato de ser jovem nesse (e em qualquer outro) período e/ou por ser artistas não necessariamente deveria implicar na generalista classificação de geração de ruptura (em que sentido? rompendo o quê? quem compõe essa geração?), frente a um sistema em que torturas, desaparecimentos de pessoas e censuras constituíram-se como referências fortes de sua experiência. O historiador Marco Silva, por meio de alguns quadrinhos desenhados por Henfil, questiona e analisa significados envolvidos na perspectiva dos jovens serem vistos como ousados no período ditatorial, sendo que, muitas vezes, seus discursos e chavões de ordem repetiam “senilidade política”:

a fila dos seis jovens manifestantes [descrevendo aqui o quadrinho de Henfil] inclui rapazes com longos cabelos e barbas, moças usando cabelos afro ou longos e cacheados, vestindo batas floridas, todos esguios ou com uma leve gordura jovial, um contexto de contracultura, manifestação estudantil, hippies, evocação dos grandes movimentos de jovens nos fins dos anos '60 (maio de '68, em Paris, Berkely, Praga, etc.). Condensam, portanto, uma radical esperança no porvir, aparente avesso daqueles seres tão congelados e assexuados da seqüência narrativa anterior. (...) No quadro seguinte, os quatro velhos ex-jovens repetem, palavra por palavra, o discurso que acabara de ser pronunciado (...). Nesse trecho da história, a vitalidade dos jovens, a partir da fala, revela-se senilidade política, de cunho

autoritário. (...) Evidenciavam um tom imperativo dos jovens, sua dificuldade para conviverem com vozes externas ao grupo<sup>82</sup>. (SILVA, 1998, p. 79-80).

Essas questões das representações que envolvem a juventude são constantemente debatidas por várias áreas do conhecimento.

Sendo interessante lembrar que nem velhos são somente nostálgicos e desejosos de conformismo, como os jovens não são apenas rebeldes, desejosos de ruptura; Porque história não é só uma coisa ou outra. No entanto, evidencio esse ponto, neste momento, por dois motivos: primeiro, porque os textos que abordam esse contexto de época tocam nessa vertente com constância, fazendo-me notar a relevância desse aspecto, sobretudo para um tópico que se propõe a apresentar um panorama dos anos 70 e 80. Segundo, porque com exceção de B. de Paiva e de Dulcina de Moraes, os/as demais narradores/as entrevistados para este trabalho, eram jovens que faziam parte dessa assim chamada ‘geração de ruptura’, que bebiam em discursos de transformação revolucionária, lutas estudantis e demais elementos da contracultura, que constituíam seus modos de pensar e agir. Característica que fica ainda mais explícita quando os inserimos no âmbito teatral, cujo conteúdo da arte engajada era evidenciado nesse tempo e, de certa forma, notável em algumas nergas do conteúdo gravado nas entrevistas (conferir áudio no CD anexado). O discurso do engajamento político nas artes é observado por Patriota, no sentido de que:

O processo de redemocratização, iniciado em meados de 1979, ao propiciar o paulatino retorno das liberdades democráticas, possibilitou, em termos teatrais, que as gavetas da censura fossem abertas e as peças proibidas encenadas. Dessa feita, com o restabelecimento do Estado de Direito, quais as bandeiras que deveriam ser novamente levantadas? A Resistência Democrática cumprira seu papel e, nesse novo quadro político-cultural, as críticas ao *teatro engajado* começaram a se intensificar. Pouco a pouco, decretou-se a *morte das ideologias*, e a retomada, para muitos, do princípio da *arte pela arte*. Paulatinamente, houve a substituição de um princípio pelo outro. De um lado, estavam os que se intitularam em “sintonia” com seu tempo. De outro, aqueles que passaram a ser vistos como “ultrapassados”, pois nada mais tinham a dizer ou a contribuir, tanto estética, quanto politicamente. Na ânsia de inaugurar um novo tempo, foi necessário reinterpretar a própria história recente e, nessas circunstâncias, dramaturgos como Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, entre outros, haviam cumprido seu papel. Seus trabalhos, por estarem excessivamente comprometidos com a luta política das décadas anteriores, não eram adequados aos novos tempos, nos quais deveriam ser recuperadas as possibilidades “universais” da dramaturgia brasileira, a fim de restabelecer o diálogo com as tendências internacionais. (PATRIOTA, 2004)

Embora parte dos argumentos expostos acima tome, hoje, múltiplas direções, a questão do engajamento político da arte ainda tem relevância e está presente e desdobrado em muitas discussões da área teatral, fazendo-nos perceber que o binômio teatro / política às vezes atua em

---

<sup>82</sup> Ao longo desse trecho montado, por duas vezes o autor puxou nota de rodapé para comentar suas falas e assim indicar outras bibliografias dentre as quais estão autores como Olgária Matos, Heloisa Buarque de Holanda e Daniel Cohn-Bendit, valendo assim conferir as notas inclusas nesse texto.

detrimento das questões estéticas que envolvem uma criação cênica. Sem querer me alongar nessa direção – o que demandaria esclarecer a polissemia de política e suas possíveis articulações nesse ambiente –, preciso esclarecer, ainda à luz das análises de Patriota, que cada espetáculo realizado dialoga com um tempo e um espaço específico, tanto no campo de sua criação, quanto em sua recepção e fruição, o que necessariamente cria referências de historicidades, cobrando de quem analisa esse conjunto um exercício de contextualização histórica, cultural e estética da proposta apresentada.

Se o final dos anos 70 propôs o abandono de antigos hábitos e um convite para inovações, aberturas e modernidade, o alvo não foi alcançado, segundo algumas avaliações ao final dos anos 80. Nelas, é sinalizado que poucas “novidades” eram percebidas depois de seus dez anos transcorridos, como mostra a reportagem a seguir:

Nem Irã e Iraque brigam mais. (...) Da coleção de novos termos que surgiram nos últimos anos – *rap*, *house*, *gótico*, *acid*, *regressive*, *hip hop*, *dark* – pouca coisa sobrevive à virada da década. Se alguma certeza se pode ter, é o domínio completo da música pela indústria e mesmo as minúsculas gravadoras surgidas nos anos 70 incorporaram métodos de massificação. (...) A década de recordes que acaba agora deve ser superada. Michael Jackson, Madonna, Prince, George Michael e Julio Iglesias (alçado à categoria de maior vendedor de discos de todos os tempos) devem continuar dando as cartas e diminuindo o espaço para as surpresas. (...) Os roqueiros brasileiros não têm mais cara de bandido e não assustam ninguém. Pouca gente fica pra valer: Paralamas e sua mistura rítmica, Titãs, Lobão, Legião Urbana e, provavelmente, Engenheiros do Hawaii. É o que sobrou da peneira dos anos 80, uma década que viu o rock se transformar em negócio no Brasil, quando centenas de grupos chegaram a ser lançados e o primeiro grande sucesso, já foi enterrado com o fim da Blitz. (...) A única fábrica brasileira de CDs, Microservice, entra na década com capacidade de produção dobrada, passando a produzir 12 milhões de discos por ano, antecipando em três anos a meta inicial da fábrica. No exterior, começarão a ser lançados os primeiros discos exclusivamente em CD, o que já é uma prática no Japão (...). No Brasil isso ainda deve demorar pelo menos mais uma década, segundo as previsões mais otimistas, para que o vinil seja definitivamente abandonado, virando peça de colecionador. (PESTANA, 1989, itálicos do autor).

Outras reportagens confirmam a de Pestana, como a de Angélica Lima, que analisa o movimento teatral ao longo dos anos de 1980 pela mesma vertente. Para ela,

o teatro dos anos 80 foi uma arte cozinhada em banho-maria. No tempero, Gerald Thomas, o eterno Antunes e o besteirol. A década de 80, peneirando fino, foi de Gerald Thomas. Cenicamente resultou uma interpretação do figurino de gosto multinacional, a marcação *cool*, a produção *high tech*, o bom tom cultural. (...) [Já] Zé Celso Martinez Correa, por exemplo, sempre o considerou um conservador, “usado pela mídia para fazer a paródia do teatro da impotência”. O Brasil da linguagem elaboradamente nacional, pesquisada por companhias dos anos 60 como Oficina e Arena, sumia sintomaticamente dos palcos. A melhor exceção ficava com a continuidade coerente, inquietante e inovadora do trabalho de Antunes Filho e seu Centro de Pesquisa Teatral. (...) No outro extremo firmava-se como criação dos anos 80 o besteirol, herança recriada do antigo espírito do teatro de revista, atualizado como temática para os dias de hoje. Miguel Falabella, Vicente Pereira e Mauro Rasi foram os autores que se destacam no gênero, mas que também

“sabidamente escaparam desta”, como frisa Hamilton Vaz Pereira, criador do Asdrúbal Trouxe o Trombone. (...) De resto, paira ameaçadoramente a crise da dramaturgia nacional, para não dizer do teatro brasileiro como um todo, que não conseguiu captar o clima e os conflitos da Nova República. (LIMA, 1989, capa).

Uma das narradoras entrevistadas para neste trabalho, a atriz Iara Pietricovsky, enfatiza algumas dessas considerações expostas até agora, e também propõe novos ângulos de interpretação sobre esses vinte anos (70/90), sobretudo em relação ao processo realizado em Brasília:

os anos 70 são anos de plena ditadura, tempo também em que as utopias de pensamento transformador eram muito fortes, a gente achava que podia mudar o mundo, a gente achava que o teatro era de fato um instrumento de mudança do mundo. Hoje eu já acho isso menos... (...) Mas, nessa época, a gente tinha essa convicção muito forte... Foi um tempo de crescimento também no mundo quanto às idéias, por meio dos movimentos sociais e do acesso a novos direitos. Você tinha o movimento das mulheres, você tinha o movimento hippie, você tinha movimento de homossexuais, você tinha movimentos importantes ascendendo na luta por reconhecimento e na ascensão aos direitos. Isso refletia muito o desejo dessa juventude que vinha formada na luta política dos anos 60... A gente tinha que encontrar algum caminho, algum canal forte de expressão e de luta contra. A gente tinha que lutar contra, isso era muito forte. E Brasília viveu isso de um jeito muito forte. (...) Por um lado isso explica essa enormidade de grupos acontecendo na cidade, todo mundo sendo vinculado a alguma coisa, todo mundo tinha que fazer algo e todo mundo tinha que ter seu grupo... Por outro lado, tinha uma política geral e local, na local, tinham homens inteligentes na Secretaria de Cultura na época, um deles foi o Murtinho, o outro deles foi o seu Ruy Pereira, que deu muito espaço, abriu espaço pra que as coisas acontecessem. Então a gente tinha a fome e o espaço pra realização das nossas fomes todas. (...) Isso foi por volta de 78, 79 e 80, quando Brasília, era uma terra que pulsava grupos de teatro. Tinha a CONFENATA, com mais de 70 grupos de teatro inseridos no processo. É, os anos 70, em Brasília foram anos muito ricos de quantidade. Reforço a palavra quantidade, porque qualidade é uma coisa mais relativa, no entanto, houve uma tomada de consciência geral, em que teatro era a maneira da gente encontrar expressão no meio daquela ditadura militar, era uma espécie de canal pra gente, era o teatro. (...) Tem uma coisa para mim que é muito forte: eu acho que existia uma semente de um teatro de Brasília nos anos 70 e essa semente se perdeu. (...) Era um teatro não só da transformação, mas era um teatro engajado e com proposta coletiva, com proposta de intervir na vida das pessoas, de questionar a vida delas, de olhar, de trabalhar sobre aquilo que parece estabelecido, daquilo que parece consagrado. (...) Os anos 80 são anos de recrudescimento da ditadura (...), aquelas pessoas que estavam produzindo começaram a não ter respaldo, nem na política local, nem do sistema de beneficiamento, no sentido de ocupar os espaços, de ter projetos aprovados e essas coisas... Tem um desencantamento geral com a situação do mundo... Com o endividamento do Brasil, a gente começa a entrar na década perdida, dos anos 80. (...) É interessante porque é o ano onde expedem a necessidade de você redemocratizar... Só que essa redemocratização não expira esse movimento brasileiro ou esse daqui de Brasília a lutar por essa abertura, não reflete no teatro. O teatro em especial se desfaz, se desconecta, as pessoas vão embora, aquelas pessoas que eram um elemento chave como Humberto Pedrancini sai um tempo da cidade, Hugo Rodas vai embora (...), o Grupo Pitu, do qual eu era do grupo, se desfaz. Todo mundo vai embora, uns vão pra Portugal, outros pra São Paulo, outros pro Rio de Janeiro... Enfim, eu lembro assim que foi um arraso. Por outro lado, você tem o trabalho da Dulcina, existindo dentre outras coisas, sendo construídas. (...) Eu me lembro que eu dava aula na Faculdade Dulcina, eu dei aula lá um tempo, 81 ou 82... e eu me lembro que o Fernando e o Adriano estavam

começando com essa coisa de produzir teatro, sem nem serem conhecidos como diretores, eles estavam assim iniciando. Eram artistas plásticos e faziam produção. (...) já no início dos anos 90, eu e Guilherme Reis fomos fazer uma ONG (...) e propomos fazer o NAC – Núcleo de Arte e Cultura, que começa basicamente com uma idéia minha e do Guilherme... A Maria Carmem se associa a essa idéia e hoje ela é o NAC e eu e o Guilherme saímos de lá... Enfim, a gente montou o NAC e o Marbo tem como representação da Universidade do Pará, a casinha do G51 [W3 sul, que não existe mais hoje], um espaço múltiplo onde começamos a trabalhar, mas que também sai para fazer outros projetos. (IARA PIETRICOVSKY, 2005, entrevista).

Outro entrevistado, o ator e diretor B. de Paiva, continua nessa linha de interpretação sobre o que foi realizado, em Brasília, nesse mesmo contexto aqui analisado:

Convém nunca a gente esquecer que o Ministério da Cultura só surgiria em 1985 pra 1986. Que era José Aparecido e depois o Celso Furtado. Então, o período todinho de regime autoritário, como se diz, fazia com que a gente conseguisse recursos pelo Serviço Nacional de Teatro. (...) Eu me lembro quando nós aproveitamos o espaço do teatro da FUNARTE, a Casa do Teatro Amador. Algo representativo da época porque o movimento do Teatro Amador, em Brasília é, talvez, um dos grandes fúculos da resistência política, quando o sistema autoritário se instalava no país. Afinal, quantos e quantos espetáculos esses amadores não fizeram e movimentaram aqui, nessa cidade? (...) Quando vim morar em Brasília eu comecei a ver coisas que ninguém se lembra em Brasília: Havia um camarada chamado Dirceu de Matos que foi um dos primeiros elementos a fazer teatro no Distrito federal. Havia um camarada chamado Chico Expedito e um menino chamado Aluisio Batata. (...) Havia uma outra pessoa que você falou ainda há pouco, meu amigo do Grupo Cabeças, o Néio Lúcio, um cara que fez um trabalho fabuloso no DF. Quantas outras figuras não estavam presentes, aqui, no Distrito Federal, nessa época fazendo teatro? Fora a Dulcina que veio para cá no início dos anos 70, iniciando sua escola e sua faculdade, existiram muitas outras. (...) Vamos falar dos dez anos que transcorreram entre os anos 1970 e 1980, porque no último ano desse período, eu já estava morando aqui em Brasília e pude assim conviver com uma coisa impressionante: tinha na cidade uma série de comunidades que se juntavam para fazer teatro... João Antônio e essas outras pessoas que lhe falei antes, eram pessoas da maior competência artística... E a gente com esse trabalho começou a usar espaços que já existiam na cidade, (...) como Martins Penna (...), Escola Parque, aquelas duas salas de espetáculos da 508 - o Galpão e o Galpãozinho - e tudo mais. A gente fazia naqueles espaços atividades impressionantes!!! (...) Chegamos também a fazer teatro na Oficina do Perdiz e coisas e lugares onde o teatro acontecia. (...) É claro também que as pessoas iam ao teatro, assim como num sentido doméstico de ir à uma reunião social. Esse teatro apresentado, é preciso dizer, tinha uma outra configuração, vamos dizer que não era de uma configuração ideológica, mas sim estética que consegui provocar o interesse do espectador. Oras! Eu não te disse que os “Pequenos Burgueses” conseguiu um mês de casa super-lotada e que “As troianas” foi outra temporada fabulosa? Isso só dos espetáculos que eu dirigi, sem contar os dirigidos por outros. Por exemplo, chegou aqui, na cidade, um camarada chamado Pedrancini que criou, também, uma atividade da maior significação para as pessoas do meio teatral. Um outro que chegou - que nós já o perdemos, há alguns anos atrás - e que fazia teatro de rua era um camarada chamado Ary Pararraios. Conheci o Ary em aventuras de outros carnavais no passado, ele era muito amigo do meu irmão e ele praticamente criou uma dinâmica ao teatro de rua em Brasília. Assim como os espetáculos que foram feitos pelo Chico Expedito, pelo Graça Veloso e outros que são nomes da

mais autêntica história do teatro de Brasília. Existem outros nomes, mas a gente tem que buscar com calma para chegar até o fim. (B. DE PAIVA, 2005, entrevista).

No que tange à movimentação de produções, de locais de espetáculos e de nomes de pessoas que realizavam teatro em Brasília entre os anos de 1970/1990, houve uma exposição mais específica no capítulo anterior. No entanto, no que se refere a essa movimentação, sob o ponto de vista do Teatro Amador organizado em Federação, indicadas nas falas de Iara e de B. de Paiva, faz-se necessário um aprofundamento mais cuidadoso, que será realizado no tópico a seguir.

## V. 2- Recordando a FETADIF

Relembrando um trecho da epígrafe de abertura deste capítulo, lemos:

(...) E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como o bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente. (BENJAMIN, 1994).

As palavras de Benjamin vêm ao encontro da proposta deste tópico, a de apresentar as lembranças da existência da FETADIF – Federação do Teatro Amador do Distrito Federal. Muito mais que indicar lugares, pessoas e espetáculos possíveis pela sua existência, esta parte se dedica a perceber cada relato - seja ele exposto em imagens textuais de jornais ou de documentos de cartório, em imagens orais das entrevistas e/ou em imagens visuais guardadas em acervos -, como uma imagem daquele que se lembra, valorizando assim a experiência em seus parâmetros de historicidade e indicando alguns dos achados guardados nesse solo da memória e da história.

Antes de mostrar as imagens da FETADIF, desejo registrar o quanto esse assunto ainda merece ser explorado em Brasília, dada a raridade de registros pontuais a seu respeito em contraposição à sua grande relevância no fazer teatral na cidade. Na verdade, a autora Maria Helena Kühner estenderia minha afirmação sobre o Teatro Amador para o Brasil, pois em seu livro, dedicado à temática, ela afirma que

(...) *Fazer teatro ou é um ato de amor, ou não é nada.* Estas palavras de Luisa Barreto Leite são parte de um artigo seu publicado no Boletim Informativo n.6 do INACEN, sobre “Os Festivais de Paschoal”. Mais do que definir o que é realmente um *amador* de teatro, ela faz *suas* palavras que poderiam ser também de outros que, ora afastados, um dia estudaram, escreveram, representaram, dirigiam, criaram cenários, figurinos, iluminaram, debateram, divulgaram, ergueram cenários, varreram chão, espanaram cadeiras, costuram trajes e... ufa! Puseram em cena suas

obras. Sem dúvidas seria muito importante que não ficassem esquecidos. (KUHNER, 1987, p. 11, itálicos da autora).

Embalada por essas idéias, Kühner, em 1987, publicou um livro em que mapeava o funcionamento do Teatro Amador, em âmbito nacional, de 1974 a 1986, como organização instituída, apresentando, assim, sua mudança de FENATA (Federação Nacional do Teatro Amador) para CONFENATA (Confederação Nacional do Teatro Amador). Ao longo da obra, são apresentados estatutos, representantes, filiados, propostas, eventos, mostras, seminários, espetáculos, lutas e demais elementos que constituíram a existência da Confederação no período estudado – lembrando que essa organização amadora existe até hoje<sup>83</sup> e que Brasília, até onde se sabe, não participa mais dela. Resultando em uma obra importante para quem deseja compreender parte da trajetória desses grupos amadores do Brasil, sobretudo em Brasília.

### V. 2.1) Mostrando imagens escavadas...

FETADIF, isso mesmo, FE-TA-DIF. Significa Federação de Teatro Amador do Distrito Federal. Essa FETADIF era muito organizada, estruturada e funcionava dentro de uma sala na Fundação Cultural, tendo em si todos os grupos amadores dessa cidade. Nessa época, aqui, em Brasília, pode-se dizer que em teatro todos eram amadores, porque o único profissional da área com carteira de profissional era o Gê Martú – e, talvez, a ex-mulher dele, Gisele Lemper, também, se não estou enganado. Eram os únicos que tinham carteira atestando que eram profissionais, mas independente disso trabalhavam com todo mundo. Ele tinha carteira porque tinha vindo do Rio e era registrado por lá. Eu também tinha esse documento de artista que era tirada na Polícia Federal, porque nessa época se tirava a carteirinha de ator da Polícia Federal... Quem era da FETADIF? Bem, muita gente... Você tinha um rapaz chamado Bené 70, Bené era um produtor que fazia figuração e era muito engraçado; você tinha Gê Martú; você tinha Chico Expedito; você tinha Tomás - Tomás hoje trabalha na TV, acho que na TV jurídica ou algum canal do judiciário, não sei ao certo e ele era de Sobradinho; você tinha Márcio Vieids, que era do Gama; você tinha Humberto e Murilo; você tinha um cara chamado Geraldo Torres e um outro Geraldo que era do grupo Corte e você tinha mais gente... Nossa era muita gente! (...) Esses nomes todos estavam ligados a FETADIF, que (...) tinha um presidente e tinha uma diretoria. E essa diretoria, geralmente, era ocupada por um representante de um dos grupos da cidade. Tinha uma divisão e tinha uma verba, saiam até editais com verba para isso. Por ter esse incentivo, acabávamos tendo discussões “acaloradíssimas”, lá no Teatro Galpão. (...) Engraçado que era ditadura, depois é que eu me toquei disso e digo: “Gente, olha só... Fazíamos aqueles debates todos e nunca aconteceu nenhum ato de repressão”. Lógico... Porque, para mim, eles davam apoio para manter a situação, isso era uma jogada de controle. (JESUS VIVAS, 2005).

<sup>83</sup> Em janeiro/ 2006, consegui informações mais atuais da CONFENATA graças ao endereço eletrônico: [confenata@yahoo.com.br](mailto:confenata@yahoo.com.br), indicado por Cacá. Os desdobramentos desse contato, proporcionados pela Regina, vice-presidente da CONFENATA, renderam-me outras conexões, como a do Acre, por meio do *site* da Federação de Teatro Amador do Acre, [www.fetac-acre.com](http://www.fetac-acre.com), cujo grupo existe desde 1975 e com a Associação Cultural de Rondônia, O Imaginário, por meio do *site* [www.oimaginario.cjb.net](http://www.oimaginario.cjb.net), em que Chicão Santos, um dos dirigentes do Imaginário, adiantou-me que estava em conjunto com outros dirigentes elaborando um projeto de memória para contar a história do teatro em Rondônia. Todos os envolvidos nas trocas de mensagens mostraram-se o tempo todo prestativos e atenciosos.

A produção da cidade nesse período de 1970, mais próximo a 1974, eu acho, foi do grande “boom”, até os anos 80 e oitenta e poucos... Mas sem conseguir chegar até 1990. Tínhamos uma produção muito boa do teatro e dos grupos. Existia a FETADIF que reunia não sei quantos grupos, em torno de mais de 30 grupos de teatro - tanto Sobradinho, como Planaltina, Sobradinho, Gama, Taguatinga e outros. Existia uma troca de grupos, de trabalho e de coisas muito interessantes, um intercâmbio entre a gente que hoje é pouco quando comparamos, hoje as cidades estão mais isoladas. Naquela época era muito junto e a gente se juntava graças a FETADIF, fazendo uma produção grande. Lógico que eu não deixava o Ministério pra fazer só teatro, nossos ensaios sempre eram a noite, varavam a noite e com isso era o seguinte: quando eu estava numa peça a Gisele [Lemper, ex-esposa] não estava nessa, quando ela estava numa outra, eu não estava, em função de termos que cuidar da Luciana, nossa filha. A gente procurava manter esse cuidado de não misturar as produções. (GÊ MARTÚ, 2005).

Criou-se depois uma Federação do Teatro Amador do Distrito Federal, a famosa FETADIF em que chegou a ter 60 grupos inscritos. Começou uma efervescência nessa cidade, um agito, uma coisa muito interessante. Interessante ao ponto de até ser visceral, bastante rica... Especial. (...) Nessas épocas, os nomes dos grupos mais freqüentes eram: Grupo Farsa - foi um dos que eu criei na época; Grupo Katársis, do Chico Expedito; Grupo Córte ou Corte, não lembro, do Ricardo Torres; Tinha o Grupo Caverna e o grupo do Bené 70... Como era mesmo o nome dele? Ele fez muita peças e na minha opinião, foi um dos ais bem sucedido grupo da época, que enchia os teatros de pessoas e essas coisas. A Dona Irene que faz suas peças psicografadas - ela já fazia teatro naquela época, fazia antes da gente. Havia o Antônio de Carlos. (...) João Antônio era outro que volta e meia estava vinculado a vários trabalhos; a Iara Pietricovsky, já estava; a Lais Aderne, foi uma grande pessoa que através do trabalho que ela fez no colégio Pré-Universitário provocou e despertou vocações, por meio do trabalho de educação artística que ela fazia - dali saíram músicos, gente de teatro e etc. O Dimer foi professor de lá, aliás, o Dimer ainda é uma pessoa atuante aqui. O Viana também, nessa mesma época, tinha o Dácio Lima; o Décio Caldeira; o B. de Paiva que veio depois - na verdade, uns anos depois mas já tinha uma atuação anterior a essa sua chegada. Tinha a Tina - eu não me lembro o nome da Tina. A Marisa - ela é outra que ainda volta e meia ta fazendo teatro. A Marisa Carvalho, lá no Perdiz. Quem mais? A Tânia Botelho, a Dina Brandão que é poeta. (...) A Fernandinha que tem as filhas fazendo teatro, as filhas que ela teve com o Ary Pará-raios, que são a Maira e a Tiana. O Tetê Catalão... Eu também gostava muito desse menino Elcione, era meu amigo querido e morreu. O Mauro, gente boa demais, Mauro Lúcio. O Zeca que foi embora. A Genilda que não faz mais teatro. Eu sempre defendi isso: existem melhores atrizes do que melhores atores. Mas as mulheres são mais sazonais no teatro... Talvez porque o marido implica, não sei o motivo, mas noto assim. (...) Estudar história do teatro, dessa cidade, é necessariamente ter que passar por Bené 70! Bené 70 foi o grande produtor dessa cidade, no ano 70. Pelo menos durante uns quatro anos. (...) Eu acho que não se pode ficar sem falar em Gê Martú. Não se pode ficar sem falar em Lauro Nascimento, que fez muitas peças com muita gente. Eu acho que uma pessoa que teve uma atividade muito grande, aqui, foi o Nielson Menão. Acho que era preciso ter contato com Ricardo Torres, que mora no Rio, hoje. Eu acho que tinha que ter contato com Tina. (...) Eu acho que é impossível não falar de João Antônio, de Iara, de Guilherme Reis. Sem falar nessas que ainda estão presentes, Hugo Rodas que, pra mim, é um dos grandes diretores desse país, ou até um dos grandes diretores do mundo, não tenho dúvida disso. Ele e eu temos visões de mundo diferentes, mas não posso negar que ele é um talento, temos na verdade é discussões de espírito, de homens de intelecto e tenho um profundo respeito por

ele. Acho que os irmãos Guimarães, fazem um trabalho interessante... Eu gosto muito daqueles que sabem quem são e o que querem fazer do teatro, como é o caso dos Os melhores do Mundo. Eles dizem: “- Nós somos só isso! Nós queremos é brincar e pronto!” E eu compreendo isso. Zé Regino também é uma pessoa de muita importância pro teatro em Brasília... Enfim, difícil lembrar de todos. (PEDRANCINI, 2005).

FENATA porque era só federação. Aí criamos as Federações Estaduais, acabei visitando o Brasil inteiro criando essas Federações Estaduais, assim como criamos a nossa daqui, a FETADIF, que é a Federação do Teatro Amador do Distrito Federal. Logo, o conjunto dessas Federações criaram a que era FENATA e passou depois a chamar CONFENATA, que tinha como objetivo organizar o movimento amador. O movimento amador era extremamente importante no país inteiro. Talvez até mais importante do que o teatro profissional, que era muito pequeno. O teatro feito fora do eixo Rio-São Paulo era do teatro amador e no melhor sentido dessa palavra amador. Eu me lembro de uma entrevista que dei nessa época em que eu dizia que amador era porque amamos. Uma ação de quem ama o teatro, por isso amador. Mas qualidade tem de todo tipo. Temos coisas extremamente bem feitas com gente que tá iniciando. E também ao contrário. (...) O teatro amador também tinha essa grande coisa de criar público e de criar artistas. Eu e a minha geração toda aprendemos teatro fazendo teatro. Nós não tínhamos escolas, era fazendo e vendo teatro. Eu também vi muito teatro. O meu aprendizado foi na ação. E teatro amador é extremamente importante. Então, esse movimento aqui era um movimento também muito grande pra uma cidade tão jovem. Você tinha uma quantidade imensa de grupos atuantes. (...) A FETADIF tinha o controle de mais ou menos os grupos que existiam na época, além do nome de quem participava. (...) Eram quase 40, eram mais de trinta e tantos grupos amadores, nessa época, na FETADIF. (...) Bem, perto dos 60 anos a gente fica saudosista... Eu não sei se é saudosismo ou se realmente era muito melhor nessa época. Tanto pra formação das pessoas em Brasília, quanto pelo público e os artistas... Sei que nós tínhamos uma programação extraordinária. (...) Não tínhamos grandes projetos, não tínhamos Fundos de Apoio e etc., mas conseguíamos fazer as coisas assim mesmo... Impressionante! (...) E todo mundo colaborava, todo mundo fazia... Éramos todos uma equipe. (JOÃO ANTONIO, 2005).

Uma época fascinante! (...) Foi uma época de contestação muito boa. Muito boa. Porque não tem nada melhor que aquilo de você saber contra quem você tem que ir. Quando o seu inimigo está definido as coisas são muito mais fáceis... (...) Fazíamos um teatro marcante nesse tempo atrás, sim. Por isso me chamavam para trabalhar em todos os lados. (...) Fazíamos um teatro coreografado. (...) Que era um teatro físico mesmo. É um teatro em que a gente trabalhava de todos os modos. Era um teatro circense, era um teatro como o A Menina dos Olhos, por exemplo. Diferente! (HUGO RODAS, 2005).

Quanta movimentação, quanta gente, quanta criação e tudo mais sob um mesmo nome, FETADIF... Onde encontrar registros sobre esse assunto?

A FETADIF tinha, nesse período, mapeado todos esses grupos daqui da cidade. (...) Agora, infelizmente, esse material ficou em lugar desapropriado, porque ficou um tempo no subsolo na antiga Casa do Teatro Amador e lá quando chovia, inundava. Numa dessas inundações muita coisa se perdeu. É... Outra parte desse material depois foi pro Garagem e ficou lá um tempo também, mas depois

desapareceu. E eu não sei mais do material da FETADIF. Isso é uma perda muito grande! (JOÃO ANTÔNIO, 2005)

A FETADIF não existe mais. E não deve ter registro nenhum dela. Se a FETADIF existisse de fato, você deveria encontrar todo esse material da história do teatro em Brasília sem que houvesse esse procedimento todo de entrevistar tanta gente. Estaria tudo lá! (JESUS VIVAS, 2005).

No capítulo anterior adiantei a importância de Cacá nesse processo de compreensão da trajetória da FETADIF, visto que uma parte muito pequena do acervo da Federação se encontra guardada em sua casa, pelo menos a que diz respeito à fase da década de 1980. Mas afinal, quem é Cacá e como essa documentação foi parar em sua casa? Em entrevista gravada em 23 de abril de 2006<sup>84</sup>, na casa dele, em Águas Claras-Taguatinga/ DF, ele mesmo respondeu a essa questão:

Meu nome é Carlos Augusto Pereira da Silva. Meus amigos me chamam de Cacá e eu gosto. Eu nasci em Itapirapuã, uma cidade perto do Goiás Velho. Vim para Brasília com um ano de idade, em janeiro de 1960. Morei na Vila Planalto/DF e depois dos três anos de idade mudei-me para Taguatinga/DF, onde vivi até meus 23 anos. Depois morei no Plano Piloto por proximidade com locais de estudo e trabalho, mas mantive atividades culturais e políticas em Taguatinga, para onde voltei em 2002 e onde vivo até hoje. (...) Meu pai chamava-se Augusto Pereira da Silva. Morreu em 1962, quando então saímos da Vila Planalto e viemos para Taguatinga. Minha mãe chama-se Maria Madalena da Silva e ainda é viva. Trabalhava na alfaiataria com meu pai, porque é costureira. Na verdade, tanto a família de meu pai quanto a de minha mãe era de alfaiates e costureiras. Assim, quando eu fiz 9 anos, também comecei a ajudar na alfaiataria do meu tio, fazendo pequenas coisas até aprender a costurar calças, de tanto olhar as pessoas fazendo aquilo. (...) Quando morei no Plano, eu passava os finais de semana em Taguatinga, porque meu grupo de teatro era lá e as reuniões do partido também eram em lá. Logo, faço parte dessa cidade. Foi estudando em Taguatinga que passei a fazer teatro com uma amiga, interpretando nossas próprias poesias. Eu tinha uns 17 anos e minha amiga, Eliana Araújo, tinha uns 16 anos. Fizemos uma peça para a Feira de Artes e Ciências de Brasília e ganhamos o 1º prêmio. O Lauro Nascimento – não sei se você pôde entrevistar ele – fazia parte da banca julgadora, ele era presidente da Federação de Teatro Amador, nessa época. Acabou sendo uma pessoa que incentivou muito a gente, nos procurando depois do espetáculo para cumprimentar e incentivar nosso trabalho. A parte curiosa é que éramos dois adolescentes fazendo teatro com um texto escrito por nós mesmos, num contexto de ditadura, em 1976. A Censura cortou trechos de nossa peça. Então, fizemos o ensaio geral para os censores respeitando o corte para obter a liberação. Depois, desde a primeira apresentação na Feira de Artes, fizemos o texto integral sem nos preocuparmos com repressão. Até torcíamos para sermos presos, pois achávamos que daria mídia para o espetáculo. (...) Eu e a Lia ficamos muito animados com aquilo e continuei fazendo poesia. (...) Recentemente, em 2003, publiquei um livro, o “Fadas Guerreiras” e, há sete anos, declamo poesias em escolas e em atividades políticas ou culturais como o sarau da “Tribo das Artes”, grupo que também ajudei a formar, em 2000. (...) De 83 a 87, fiz parte do grupo “Retalhos”, aqui em Taguatinga. Um grupo referencial aqui na cidade, do qual fizeram parte o Zé

<sup>84</sup> Cheguei ao Cacá por meio da Iorrane, FUNARTE/ DF, em janeiro de 2006, conforme explicado em outro capítulo. No entanto, somente em abril consegui gravar nossa entrevista, fato que me impossibilitou de transcrever suas falas, devido o prazo final para concluir este trabalho. Por isso, no CD-ROM anexado há somente o áudio do encontro.

Regino, o Chico Simões, o Miquéias Paz, o Nilson Rodrigues e outros artistas conhecidos na cidade. (...) Participamos, em 1984, do Festival da FETADIF e ficamos em terceiro lugar, num evento em que B. de Paiva dirigia dois espetáculos e outros artistas apresentaram coisas boas. Por exemplo, Vidas Erradas, do Fernando Villar, apresentou uma das coisas mais interessantes que já assisti e ficou em segundo lugar; o Miquéias ficou em primeiro lugar, acho que foi ele. (...) Bem, sou pai do Vitor Barbosa da Silva que nasceu em 1981 e fez agora 25 anos. (...) Sou formado em Sociologia, pela UnB. (...) Sou, atualmente, servidor público no TCDF. (CACÁ, 2006, entrevista).

Com relação à trajetória da FETADIF, Cacá nos revela:

A FETADIF teve duas fases: uma com o Chico Expedito e o Lauro Nascimento, ambos como presidente, mas não sei muito sobre quando e outras coisas dessa época. Mas depois ela deixou de existir. Em 1983/1984 organizamos essa segunda etapa da Federação local, na qual fiz parte mais diretamente dela. (...) Quando rearticulamos essa Federação o Chico Simões foi o presidente; depois fui eu por dois mandatos seguidos; depois de mim, foi o Chico Morbeck (um diretor teatral que atuava na Ceilândia, no Sesi de lá, e com vários outros artistas). Depois do Morbeck, foi o Heron Santiago (que já faleceu) e depois dele não sei mais se houve articulação interna, ela foi deixando de existir. (...) Mas acho que ninguém deu baixa na papelada do cartório. (...) Para fazer parte da FETADIF bastava o grupo ser registrado e se ele assim não fosse, nós o ajudávamos e orientávamos para se regularizar, para que pudessem participar dos editais e dos patrocínios gerais. Mas se ele, porventura, também não quisesse ser registrado, nós respeitávamos isso e o aceitávamos do mesmo jeito. Ninguém pagava nada, na verdade, em geral, ninguém tinha condição de pagar. (CACÁ, 2006).

Sobre a documentação da FETADIF e os motivos que o levaram a guardar parte desse acervo em sua casa, Cacá esclarece:

Porque a FETADIF foi registrada nessa segunda fase dela, lá no Cartório do Venâncio 2000. Nisso, ficou parecendo que ela foi fundada naquele dia, porque não escrevemos na Ata nada que fizesse referencia à sua primeira fase de existência. Na época, procuramos a documentação da primeira fase da FETADIF, para colocar tudo junto, mas não achamos nada! (...) Nos reuníamos na Associação e Arte aqui de Taguatinga, depois num salão de festas de um cara da Asa Sul, Marcos Antunes - se não me engano era esse o nome todo dele. (...) Em 1985 ou 1987, não me lembro ao certo, nós alugamos uma sala lá no CONIC, no Venâncio Terceiro, para funcionar a sede da CONFENATA, assim a FETADIF passou para lá, nessa sala, também. Depois, com o surgimento da então Casa do Teatro Amador (em abril de 1991), mudamos para lá para deixarmos de pagar aluguel e economizarmos o pouco dinheiro que tínhamos - nessa época eu era presidente da CONFENATA, na verdade, desde 89 à abril de 1991 eu fui presidente da Confederação. (...) Nessa mudança levamos a mesa, as cadeiras e os dois armários de aço que tínhamos, cada um com quatro gavetas para pastas suspensas, sendo um da Confederação e outro da FETADIF. Neles guardávamos tudo o que tínhamos de papéis, atas, reuniões, nomes dos grupos, cartazes, programação de evento, boletim/ jornal informativo e tudo mais de memória. (...) Depois da morte do Eron, voltei para a UnB para terminar meu curso e me afastei de tudo, numa mesma época em que também houve uma desarticulação total do movimento, houve um abandono por parte de todas as pessoas. Assim, o espaço era público, era da Fundação Cultural e com o passar do tempo, ninguém dos funcionários do governo seria, de certa forma, obrigado a saber de quem eram aquelas coisas de mesa e de arquivos ali abandonados. (...) Um belo dia, precisei de uns documentos e fui

visitar lá para conseguir o que desejava. Quando cheguei, vi que não tinha mais a documentação da nossa organização. Perguntei onde estavam os papéis e foram me levar lá. Estava tudo num armário embutido, no alojamento da Casa do Teatro Amador, num lugar onde respinga quando chove, entrava vento e poeira o tempo todo e assim tudo estava apodrecendo no canto, armário de madeira, com papel e tudo mais apodrecendo... (...) Em 1995, voltei lá e vi que estava do mesmo jeito, abandonado. Assim, avisei que pegaria aquele material para mim, o pessoal já me conhecia e ninguém se opôs. Logo, peguei a maior parte da documentação da Confederação (veio pouca coisa da FETADIF, na verdade só o que era correlacionado da Confederação com a FETADIF veio junto, ou seja, pouca coisa dela), coloquei no porta-malas do meu carro e trouxe para casa. O que coube no porta-malas eu trouxe, o que não deu, ficou lá no tal armário. Na verdade, aquilo ficou muito tempo no próprio porta-malas e eu andando com o carro, ficou lá até eu vender o carro, quando então tive que encontrar um canto na minha casa que coubesse aquilo tudo e assim está até hoje, no canto da minha casa. (...) Anos depois, quando a Casa do Teatro Amador virou Plínio Marcos, o Ministério da Cultura passou a ser responsável pelo espaço e fez uma reforma por lá e como os armários estavam todos apodrecidos em um canto, junto com a papelada toda, é bem possível que na reforma eles tenham ido para o lixo, junto com a madeira velha dos armários embutidos. (CACÁ, 2006).

A partir dessas considerações expostas por Cacá e pelos documentos que encontrei no seu acervo, no cartório e nas reportagens do Correio Braziliense, consegui montar o que poderia ser chamada de trajetória da FETADIF, em suas duas fases, em 1970 e em 1980. No trabalho de escavar esse solo, encontrei imagens especiais e surpreendentes. Dentre essas destaco o fato de todos/as os/as narradores/as entrevistados/as associarem a direção da primeira fase da FETADIF somente a Chico Expedito ou a Lauro Nascimento, ainda que Bené 70 (Manuel Benevides Filho) também tivesse participado desse processo. Além disso, revela-se a ausência de qualquer referência a Heliane Nascimento, que inaugurou a presidência dessa Federação em 5 de janeiro de 1976, segundo revelam algumas das significativas imagens escavadas:

A Federação Nacional do Teatro Amador 7ª. Região é a responsável pelo grande movimento teatral que se tem visto no Distrito Federal nos últimos meses. (...) Os trabalhos da FENATA em Brasília tiveram início no dia 14 de abril deste ano, com os espetáculos das segundas-feiras na sala Martins Pena. Sob a coordenação da Federação aconteceram 17 estréias com uma assistência de mais de 4.500 espectadores. Do Carrossel da Cultura que percorreu nove cidades-satélites, foram feitos 68 espetáculos por oito grupos, com uma assistência superior a 60 mil pessoas. Hoje trinta grupos são ligados à FENATA, sendo que 14 são legalmente inscritos. (FENATA realiza primeira Mostra do Teatro Amador, 1975, p. 28).

O teatro amador, em termos nacionais, passou a ser coordenado pela Federação Nacional do Teatro Amador, fundada em três de novembro de 1974, tendo atualmente como diretores Jota D'Angelo, presidente (Minas Gerais) Neuza Casagrande, secretária (Paraná) e João Antonio de Lima Esteves, tesoureiro (Brasília). Como consequência natural da instalação da FENATA devem surgir as Federações nos Estados, Territórios e Distrito Federal, de modo a estruturar, em termos associativos, o movimento amadorista nacional de teatro. Daí, ter sido criada, em Brasília, a FETADIF (Federação do Teatro Amador do Distrito

Federal). **Foi fundada em cinco de janeiro deste ano**, por assembléia, que reuniu representantes de 15 grupos amadores brasilienses. **A primeira diretoria eleita, e já empossada, tem como presidente a atriz Heliane Nascimento**; como secretário Lauro Nascimento e, tesoureiro, Manuel Benevides Filho. Os planos da FETADIF para 76 são o tema da conversa de Heliane e Lauro Nascimento com o redator desta coluna. Para Heliane e Lauro Nascimento, por sinal marido e mulher, participantes do mesmo grupo (Teatro Ariano Suassuna) a FETADIF tem como meta principal coordenar as atividades do teatro amador, visando estabilizar a vida dos diferentes grupos que venham, por caminhos diferentes, dar a Brasília uma vida teatral própria. Perto de 30 grupos, incluindo os de universitários, tem atuação mais ou menos regular, à espera de sua oportunidade. A FETADIF, ainda em fase de registro, deverá ter sua existência previamente regularizada muito em breve, passando, a seguir, a atuar junto aos poderes públicos e ao Serviço Nacional de Teatro, em favor do amadorismo em Brasília. Essa atuação há de resultar no carreamento de verbas e auxílios aos diferentes grupos, dando-lhes possibilidades de consolidação. Heliane diz que a primeira meta da Federação, independente de seu registro definitivo, será a aglutinação da unanimidade dos grupos teatrais, tanto no Plano Piloto, como nas cidades satélites. Meta imediata: retomada do teatro das segundas-feiras, cuja experiência do ano passado deixou um saldo bastante positivo. O teatro das segundas será reiniciado em março, com apresentações tanto no Martins Pena, como no Galpão. Pelo menos, assim será, até o fechamento do primeiro, em julho próximo. Heliane e Lauro Nascimento são entusiastas do teatro e a eles se deve uma série de iniciativas vitoriosas na capital da República. Juntamente com Manuel Benevides Filho, pretendem manter a diretoria da FETADIF em constante atividade, organizando a programação para os diferentes grupo, que vão participar do Teatro das segundas-feiras e do Carrossel de Cultura, cuja experiência, em 75, foi das mais proveitosas. (TEATRO: a Fetadif entra em ação, 1976, p. 3, negritos meus).

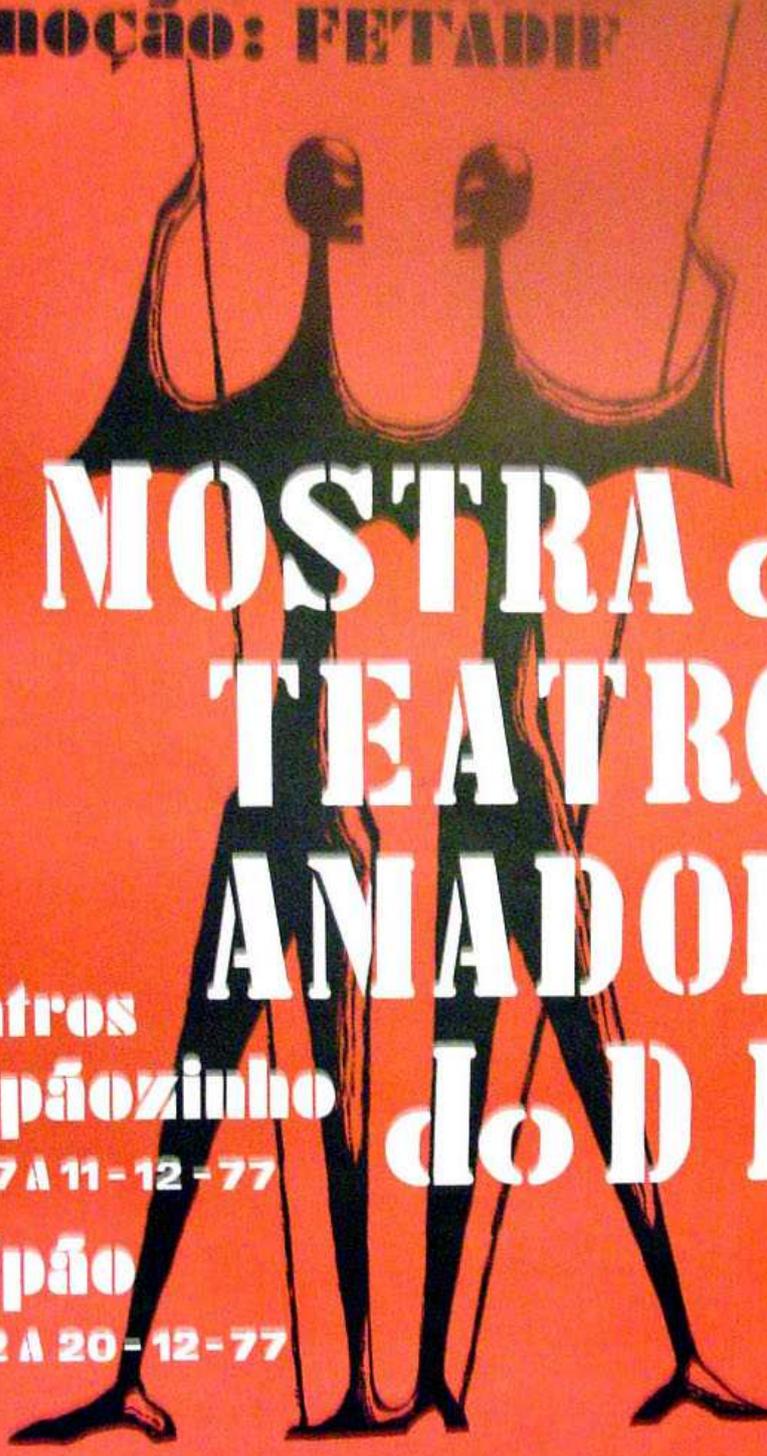
Em relação à data de fundação da FETADIF, também encontrei referência no livro de Kühner. Em uma tabela na qual os Estados do Brasil que possuíam Federações de Teatro Amador ligadas à CONFENATA estavam relacionados numa coluna, seguidos de sua data de criação, o cinco de janeiro de 1976 é confirmado como sendo a oficialização de origem da Federação (KÜHNER, 1987, p. 325). No entanto, a afirmação não é seguida de nenhuma referência documental e/ou bibliográfica que desse maior segurança ao dado, fato que me fez entrar em contato com a autora e lhe perguntar de qual fonte ela teria extraído aquela informação. Assim, por meio de uma conversa telefônica, Kühner<sup>85</sup> contou-me como os documentos de pesquisa chegaram até ela para subsidiar a produção do mencionado livro:

recebi todo o material enviado pelas Federações Regionais dentro de uma caixa de papelão, dessas do tamanho de uma televisão. Consultei e estudei esses documentos, escrevi o livro e devolvi tudo para a CONFENATA, o que tinha referência de publicação anotei, outros que não observei isso, não. Assim, não sei o que aconteceu com esses documentos consultados depois. Porém a CONFENATA ainda existe no Brasil e talvez saiba responder onde essa caixa e/ou o conteúdo dela está. Não sei mais quem está no comando dessa Confederação, há uns anos atrás era o Didha Pereira, de Pernambuco, se não estou enganada... Quem sabe falando com ele você encontre ainda alguma documentação? (KUHNER, 2006).

---

<sup>85</sup> Em 12 de janeiro de 2006.

**PROMOÇÃO: FETADIE**



**I MOSTRA de  
TEATRO  
AMADOR  
do DF**

**Teatros  
galpãozinho  
DE 07 A 11-12-77**

**galpão  
DE 12 A 20-12-77**

**PATROCÍNIO: MEC FUNART SNT FCDF SBSC**

ARQUIVO PÚBLICO DO DF

FCDF A.B.1.D Nº 87

CONTEÚDO: CARTAZ (I MOSTRA DO TEATRO  
AMADOR DO DF)

DATA: 1977

REPRODUÇÃO

Fiz contato tanto com Didha Pereira quanto com a atual vice-presidente da CONFENATA, Regina, mas nenhum deles soube me informar o possível paradeiro dessa documentação, haja vista que cada presidente que assume a Confederação monta, ao seu modo, seus registros e controles, sem receber aqueles outros documentos gerados nas gestões passadas. Para completar a situação de ausência de estrutura geral para com o fluxo de registros, ainda há o fato de que cada presidência eleita pertence a um Estado diferente da vez anterior, dificultando o agrupamento dessa documentação toda. Nesse sentido, cinco de janeiro de 1976 fica validada para FETADIF, segundo o livro de Kühner e a reportagem citada, aguardando futuras pesquisas que encontrem, quem sabe, outras indicações. Assim sendo, siga adiante com a trajetória percorrida pela tal Federação:

Durante a última assembléia da Federação do Teatro Amador do Distrito Federal, presidida por Heliane Nascimento, ficou claro que os poucos grupos que estão batalhando permanecem interessados em manter o mesmo movimento do ano passado. Lauro Nascimento, casado com Heliane e Diretor do grupo Ariano Suassuna, crê que os principais problemas dessa decadência sejam a ausência de um número suficiente de atores e técnicos e a descontinuidade dos grupos. Do interesse despertado no início para a participação em cursos promovidos, a participação foi mínima nos últimos cursos da FETADIF. Laís Aderne comenta ter se assustado com a passividade dos grupos quando da vinda de José Renato, que trabalhou no teatro Arena de São Paulo e deu um curso sobre direção teatral. “Não se tirou dele tudo o que ele tinha a ensinar, foi lamentável, pois só intercâmbio é que pode gerar um trabalho produtivo. Sinto que há essa necessidade permutação e doação de idéias entre as que fazem teatro em Brasília, só assim pode-se sobreviver e atura de maneira saudável. É o mesmo que afirma Heliane Nascimento quando diz que a Fetadif não é a Diretoria, “ela é constituída pelos grupos que a ela estão filiados. Os grupos estão isolados, sem assumir o movimento em sua totalidade”. (...) Uma experiência de significado e rico aproveitamento é a que desenvolve a Cerrado Produções Artísticas e seu líder Zecabruxo. Com uma infra-estrutura profissional, o Cerrado está mais ligado ao teatro infantil. “O público tem ido e será nossa platéia adulta mais tarde”, diz Zecabruxo. Produtor de “O Beijo no Asfalto”. (TEATRO Amador: “Essa vontade de ser ator acaba me matando!”. 1976, capa).

Sábado e domingo, realizou-se no auditório a Aliança Francesa, com apoio da Fundação Cultural, SOBREART e o interesse da classe teatral de Brasília. O I Seminário de Teatro do Distrito Federal, além de contar com a presença estimulante do Embaixador Wladimir Murtinho e da presença retardada do Serviço Nacional do Teatro, representado por Roberto de Cleto. No sábado pela manhã, os grupos dividiram os aspectos referentes a cada um dos temas (...). É claro que a situação não deixou de envolver as discussões pessoais, as intrigas disfarçadas e outras coisas mais que imperam no meio dos que trabalham no teatro brasileiro. Mas foi bom que esses casos se deparassem de frente e algum grito pudesse sair. As condenações serviram para levar as pessoas a um raciocínio coerente, na medida em que exigiam um resultado justo para todos. O mais interessante aconteceu: uma conscientização de que há uma classe teatral em Brasília, tanto da parte de amadores e profissionais (infelizmente existe a dicotomia). O grupo que estuda o Teatro nas Cidades-Satélites removeu-se durante dois meses pelas cidades, procurando um levantamento de grupos locais de trabalho, vantagens e desvantagens. O grupo de Teatro Amador reivindicou maior apoio ao movimento de Brasília. (SEMINÁRIO DE TEATRO DO DISTRITO FEDERAL, 1976, p.2).

Desse encontro de dois dias resultou um relatório contendo 52 páginas. Nesse, é possível conhecer tanto os nomes dos quase cem participantes do evento, como os temas nele discutidos, tais como “teatro nas cidades-satélites”, “teatro amador”, “teatro profissional”, “grupo de dramaturgia” e “teatro na escola, teatro infantil e de bonecos”. O próprio documento afirma:

Durante dois meses as pessoas ligadas ao teatro no Distrito Federal se movimentaram no sentido de um levantamento crítico de nossa realidade teatral, através de análise dos recursos financeiros e humanos e das disponibilidades a serem incorporadas à atividade. Isto constitui o cerne do I Seminário de Teatro do Distrito Federal, consubstanciado em proposições que, sobretudo, revelam a inquietação criadora, a vontade de realizar um teatro de bom nível e a confiança nas potencialidades de Brasília. (...) A crença no teatro como veículo de cultura que enriquece e valoriza o homem foi a motivação primeira para todo o esforço empreendido. A este esforço somaram-se o apoio da SOBREART, da Fundação Cultural e da Aliança Francesa, através do professor Michael Hospital que tornaram possível esse Seminário. Destacou-se, particularmente, o trabalho desenvolvido pela professora Laís Aderne, presidente da SOBREART, seção de Brasília. (SEMINÁRIO DE TEATRO DO DISTRITO FEDERAL, 1976, p. 2).

Essas informações fizeram-me perceber o quanto algumas das discussões hoje debatidas na área cênica em Brasília<sup>86</sup> são recorrentes há anos, como confirmam os fragmentos de matérias abaixo:

Quem se mete a fazer teatro ou se manifestar de qualquer forma artística aqui em Brasília, como em qualquer lugar brasileiro, vai se deparar e enfrentar vários problemas e o maior número de formas de resolver e de não resolver esses problemas. (...) Aqui, em Brasília, estamos precisando desta explosão, senão nós os artistas é que explodiremos. Basta de: rotina/ conforto/ burocracia/ fingir-de-arte-regras-velhas/ etc. Precisamos de: arte/ inteligência/ sensibilidade/ consciência/ liberdade/ novidade/ novas-regras/etc. Nosso objetivo, então, não pode ser apenas montar uma peça com os 6 amigos que se dispõem - mas sim - nosso objetivo se confunde com essa confusão que encontramos, descobrimos, descrevemos e estamos propondo discuti-la melhor. (...) Queremos criar e ajudar a criar um novo ambiente para nossa arte que não cabe no velho ambiente teatral de Brasília (...). A produção do texto é nossa, mas a leitura é vossa... Escreva também alguma coisa (ou se manifeste da forma que queira) e faça chegar até nós as suas contribuições. Foi para dialogar que tomamos esta iniciativa. Apareça nas reuniões, ensaios e diga o que pensa. Use qualquer forma ao seu alcance para fazer sua opinião chegar até nós. Discuta conosco. (PONTES, 1977, capa).

Este segundo número do Boletim traz duas conquistas do Movimento de Teatro Amador das Cidades Satélites. A primeira é a passagem do Boletim para as mãos do próprio pessoal do Movimento. Isto porque a coordenação da edição ficou a cargo de Jesuíno Feitosa (JEGOF), Diretor da Cia. De Teatro Grutta II (Gama) e quase todas as matérias passaram a ser dos grupos de teatro. O Boletim começa assim a dar os primeiros passos para se tornar um jornal de divulgação e discussão

<sup>86</sup> Há, atualmente, um grupo de discussão virtual chamado “Fórum de teatro de Brasília”, do qual faço parte. Esse espaço se propõe a dialogar sobre qualquer tema que seus participantes listados (em geral, artistas e pesquisadores/as da área) julguem importantes para o fazer teatral na capital.

do Movimento. No entanto, ele ainda está longe de ser este jornal. Ainda falta que todos se conscientizem de sua importância e de sua necessidade, como um veículo de ligação dos grupos, de informação e troca de idéias. Menos da metade dos grupos enviou matérias para serem publicadas e muitos ainda não sabem o que pode ou deve ser publicado. Resposta: TUDO. A experiência do grupo, as perspectivas, as críticas e sugestões a este trabalho, as análises dos cursos que estão sendo dados, etc. Tudo que for considerado importante para os grupos. Sem censuras, o que por si só já é uma rara vantagem. A segunda conquista que traz este Boletim é a própria evolução do Movimento nestes quatro meses de trabalho, a partir de 28 de junho, quando fizemos a primeira reunião geral. De lá para cá muita coisa aconteceu e muita coisa deixou de acontecer. Assim, foram dados cinco cursos de Iniciação Teatral pelo pessoal da FETADIF (...); a FETADIF assinou para os grupos as revistas da SBAT e Caderno de Teatro do SNT (Cujos últimos números ainda não saíram); já foram conseguidas três salas para encontro dos grupos nos CDS do Guará, Gama e Ceilândia. À parte disto, os contatos e os encontros continuam sendo feitos e, o que é mais importante, as experiências continuam se acumulando. (FEITOSA; VIANNA, 1977, destaques do documento).

É interessante acrescentar que nesse mesmo boletim é possível encontrar um histórico de cinco grupos - Teatro do Povo, Teatro Função, Teatro Ediari, Teatro Sérgio Cardoso, Teatro em Brazlândia - que atuavam no DF, textos de autorias diversas em que seus/suas autores/as se propõem a analisar, questionar e/ou sugerir a respeito das produções em geral, além de saber quais cursos aconteciam nessa época, quais livros eram propostos para leitura e o calendário de reuniões dos eventos:

**Chico Expedito**, ator, diretor, **Presidente** da Federação de Teatro Amador do Distrito Federal – FETADIF, responsável pela direção de “Eles não usam black-tie”, que a Cia. Teatro Grutta apresentará, a partir do próximo dia 24, a propósito desse seu trabalho (...), atendendo a uma sugestão, pedido, quase imposição deste colunista e de muita gente que por antecipação deseja saber o que esperar dessa montagem de “Black-Tie”. (GUEDES MORAIS, 1978, p. 4, negritos meus).

**Bené Setenta**, **Presidente** da FETADIF, exultante, informa que o Dr. Ruy Pereira já confirmado no cargo de Diretor Executivo da Fundação Cultural (...), em reunião realizada ontem, dia 26, entregou o Teatro Galpão à Presidência da Federação de Teatro Amador do DF. A partir de junho próximo, a programação do Galpão será de responsabilidade da FETADIF. A manutenção de teatro, seus funcionários e tudo mais necessário para o funcionamento continuará sendo feita pela Fundação, que prometeu reformar (mais uma vez) e equipar as instalações, antes de junho. (...) A FETADIF que não possui patrimônio, qualquer renda própria, aproveitando essa nova disposição da FCDF, esse novo comportamento do seu Diretor-Executivo (...) Rui Pereira, em tempo de abertura, solicitou que, além do teatro, sejam concedidos ajudas de montagem para os grupos locais que se apresentarem no Galpão. (GUEDES DE MORAIS, 1979, negritos meus)<sup>87</sup>.

Questões cruciais do movimento de teatro de Brasília foram discutidas neste final de semana passada, por vários grupos de representação durante o 1º. Congresso de

<sup>87</sup> Essa questão do Teatro Galpão ser ou não cedido à FETADIF continua em discussão em outras reportagens. No entanto, ao final, a Federação não assume a cessão de direito desse espaço. Quem quiser saber mais a respeito, ver: Cf. Teatro Galpão: Fetadif não aceita proposta da FCDF. **Correio Braziliense**, 4 ago. 1979, Caderno Variedades, p. 18.

Teatro do Distrito Federal. A frequência foi mínima, uma média de quarenta pessoas, mas chegou-se a uma unanimidade: a formação de uma comissão que leve à frente alguns propósitos do Congresso. Reunidos no Sesc, diretores e atores debateram temas como “a realidade do movimento teatral em Brasília e suas vinculações com o momento político; os problemas específicos da atividade teatral nas cidades-satélites; os estímulos possíveis para o futuro do teatro no Distrito Federal e a questão da representação de classe”. Para Dácio Lima, diretor do grupo Máscaras (...), é de estranhar a ausência de grupos importantes nos debates do Congresso. “Essas pessoas estão se negando a uma aproximação. Parece ser uma questão de vaidade. São pessoas que estão minimizando quem es’ta começando. Mas achamos que o teatro está exigindo uma participação mais conseqüente”. (...) Quem não foi ao Congresso é porque está a fim de trabalhar isolado. Esse problema é muito pessoal. Nós vamos nos fortalecer juntos, lutar juntos. Quem quiser ficar só, tudo bem. A comissão que vai continuar promovendo debates e reuniões é formada por Graça Veloso (Grupo Katarsis), Pedro Lacerda (Função), Dácio Lima (Máscaras), Gabriel (Carroças), Herculano (Pitu) e Mariza Perroni (Teatro Beco). O primeiro passo: legalizar a situação profissional de todos os interessados que tiverem condições. (...) “Não foi um fracasso”, repetem seus organizadores. O documento que resultou do encontro [1º Congresso de Teatro do Distrito Federal], eles afirmam, é uma proposta de elucidar de vez a questão do movimento teatral em Brasília. Para torná-lo mais dinâmico e participante. A seguir, a íntegra [aqui só haverá trechos] do documento final: Com relação à estrutura interna dos grupos representados no Congresso, constatou-se a quase não existência de um teatro amador ou profissional em termos absolutos. As duas tendências predominantes são as dos grupos que procuram conviver com a estrutura jurídica amadora e a dos que procuram romper com tal estrutura, em busca de uma auto-sustentação através do trabalho na própria área teatral. Nesse sentido registrou-se, inclusive, a existência de pequenas empresas já formadas, de caráter profissional. Preocupados com o nível de qualidade dos trabalhos habitualmente exibidos, os participantes do Congresso levantaram diversas razões para os problemas nessa área, tais como: a falta de preparação dos atores e diretores, as deficiências de nível técnico, a falta de ousadia na criação teatral e a pouca disponibilidade de tempo para maior dedicação à atividade de teatro<sup>88</sup>. (CONGRESSO DE TEATRO, 1979, p.52).

A FETADIF atuava muito, mas depois foi acabando, os grupos foram se dissolvendo, em 70. Quando você fizer essa pesquisa, verá que são poucos os que restaram. De pessoas, diria que foi o Hugo Rodas, o João Antônio, o Guilherme Reis, o Dimmer Monteiro, o Chico Santana e quem mais eu poderia falar? Os Irmãos Guimarães já surgem mais atualmente com uma outra linguagem e um novo brilho de trabalho. (...) Hoje eu acho que tá calmo o movimento teatral. Mas ele tá bom, mais consciente e com qualidade. Não que a gente não tivesse qualidade naquele tempo, mas a quantidade se destacava, tendo em seu meio algumas peças boas e outras não tão boas. Era muita, muita e muita a quantidade de trabalho... Daquele jeito da gente ensaiar durante três meses, pra apresentar em um final de semana, acabar e pegar outra. Hoje, tudo está mais assentado. (GÊ MARTÚ, 2005).

Quando a FETADIF deixou de existir? Eu não sei... Eu acho que ela existe oficialmente ainda. Mas na prática foi acabando quando o movimento, com aqueles

<sup>88</sup> O documento é longo e encontra-se na íntegra nessa reportagem e apesar de muito interessante, por abordar assuntos que até hoje ainda são discutidos pelas pessoas envolvidas com a área teatral, limitei os trechos somente em relação a parte de amadores e profissionais. Contudo, quem desejar ler sobre as condições precárias na produção de espetáculos, público, papel da imprensa e teatro, comunicação, críticas e sugestões sobre as relações do movimento teatral na cidade, vale a pena acessar essa reportagem na íntegra.

atores que eram os amadores, que eram os pioneiros, foram assim estudando e se formando em atores profissionais... Nisso, deixaram de ser amadores. Além disso, a política sindical começou a exercer pesado - coisa que não devia, porque ela deveria existir, mas sem interferir na produção, mas acabou por interferir muito. Além disso, houve muita briga de ego... Quando eu voltei de Salvador, já tinha saído da Fundação, eu não ouvia mais falar na FETADIF. (JESUS VIVAS, 2005).

Parece mentira, mas... Vocês sabiam que já houve 72 grupos de teatro atuando simultaneamente no Distrito Federal? Grupos amadores. Sem contar os poucos “profissionais” (na verdade, semiprofissionais) que já tentavam subsistir nos então apertados palcos candangos. 72 grupos, mais de 300 atores, na maioria das cidades-satélites – um movimento invejável que integrou todo o Distrito Federal em direção a um objetivo básico: o de fazer teatro. E isso não se deu há muito tempo. De 1975 a 79, a FETADIF (...) foi a entidade responsável pelo mais forte movimento cultural organizado em toda a história de Brasília – e o único integrado a periferia. Com uma política quase que totalmente voltada para as cidades-satélites, montou núcleos de atividades (“filiais”) em cada uma delas, aglutinando os grupos locais. (...) Com o crescimento da Federação e dos próprios grupos, já interessados em se lançarem de vez rumo a um profissionalismo na época quase suicida, o fim se aproximou rapidamente: já em 78, já se previa o final, com sucesso de espetáculos como “Eles não usam black-tie”, dirigido pelo próprio Chico Expedito, ou A Guerra Mais ou Menos Santa, sob a direção de Dácio Lima. Em uma reunião histórica, em 79, foi levantada a questão básica – essa incongruência entre a vontade da classe e os estatutos da entidade. Os grupos do plano abriram mão da FETADIF, abandonaram o barco. A turma das satélites reagiu seguindo um raciocínio estranho: “Se o pessoal do Plano não quer mais ser amador, nós também não. Se a Fetadif não é mais entidade boa para os grupos do Plano, também não é ideal para as satélites”. O cenógrafo e diretor Jegof se lembra: “Não dava mais, estava tudo deturpado. Foi quando lançamos a proposta de “congelar” a Federação, que deveria renascer pelas bases”. Sem associados dispostos a continuarem lutando por ela, a FETADIF esvaziou, sem ter sido dissolvida. Com ela o movimento teatral de Brasília, ou melhor, de todo o Distrito Federal. Ficaram alguns símbolos da luta e ecos das vitórias. Pouca coisa. De 82 para cá, e depois de um vazio de dois anos, profissionais e amadores do Plano e da periferia, tentam reconstruir o teatro brasiliense. Mas está difícil, apesar da nova FETADIF, que surge por iniciativa de artistas de Taguatinga. Há seqüelas. Além disso, essa “nova” Federação, seguindo um raciocínio da mesma forma estranho, combate o passado: “Antes a FETADIF era inteiramente voltada para o Plano. Desta vez, será das cidades-satélites”, desejam seus organizadores. Um erro histórico e de estratégia. Bem grave do que o ato de “congelar” a entidade que, apesar dos erros (‘talvez tenhamos sido paternalistas demais’, sugere Expedito), nunca poderá sofrer injustiças desse porte. Os acertos e conquistas forma infinitamente maiores. No entanto, já esquecidos. (GUERRA, 1984, p.15).

#### *Ata de Fundação*

A 24 de novembro de 1984. Aos vinte e quatro dias do mês de novembro de hum mil novecentos e oitenta e quatro, à novecentos e treze sul – SESC, na cidade de Brasília, Distrito Federal, estando reunidos os delegados do grupos de Teatro Amador do Distrito Federal, decidiu-se fundar, digo, convocados pela Diretoria provisória da Federação de Teatro Amador do Distrito Federal, doravante denominada, também, FETADIF, com finalidade de realizar o seu I Congresso, eleger a Diretoria e aprovar Estatutos (...). Presidente: Francisco Simões de Oliveira Neto; 1º. Secretário: Daniel Pedro; 2º. Secretário: Nivaldo Ramos de Freitas; Tesoureiro: Carlos Augusto Pereira da Silva; Diretor de Programação:

Walder Beduíno de Jesus. (ATA DA FUNDAÇÃO. Eleição da Diretoria e Aprovação dos Estatutos da Federação de Teatro Amador do Distrito Federal – FETADIF. 1º. Ofício. Registro Civil das P. Jurídicas. Arquivada cópia em microfilme sob No. 2994).

Assim, se colarmos em uma tabela os nomes de quem estava à frente da FETADIF em cada período / ano de sua existência, segundo os relatos acima, o resultado é:

<b>Relação da presidência da FETADIF</b>	
<b>Ano</b>	<b>Presidente (Nome/ apelido como era conhecido)</b>
1976	Heliane Nascimento
1977	Chico Expedito
1978	Bené 70
1979	* (Federação enfraquece e desarticula-se)
1980 - 1984	* (Federação parada)
1984	Chico Simões
1985	Cacá
1986	Cacá
1987	Chico Moorbeck
1988	Heron Santiago
1989	Não se tem mais notícias a partir desse ano. <small>Tudo indica que novamente a Federação desarticula-se e desaparece - apesar dos papéis no cartório não conterem baixa.</small>

Desses treze anos existentes entre 1976 e 1989, nove indicam prováveis organizações administrativas mais efetivas, cujos resultados eram notados pelos grupos envolvidos com a FETADIF e pela sociedade em geral, por meio de espetáculos realizados, mostras, festivais, seminários, palestras e cursos propostos, dentre outros que buscavam articular as pessoas da área. Pessoas essas que, segundo o trecho da reportagem assinada por Kido Guerra (1984, p. 15)), representavam, na FETADIF, “72 grupos, mais de 300 atores, na maioria das cidades-satélites (...). De 1975 a 79”. Difícil descobrir se eram realmente 72 grupos e quais eram eles, haja vista que na conversa que tive com Chico Expedito, em maio deste ano, ele mesmo não soube confirmar esse dado. No entanto, juntando os nomes citados nas entrevistas, nos anuários de teatro e nas reportagens da década de 1970, consegui mapear 65 grupos diferentes<sup>89</sup>, o que demonstra uma proximidade considerável de informações tão difíceis de serem localizadas. Certamente, tal relação está incompleta e somente com outras pesquisas, ou com entrevistas com pessoas que conheciam esse fazer da época, é que pouco a pouco nos aproximaremos da real representatividade numérica.

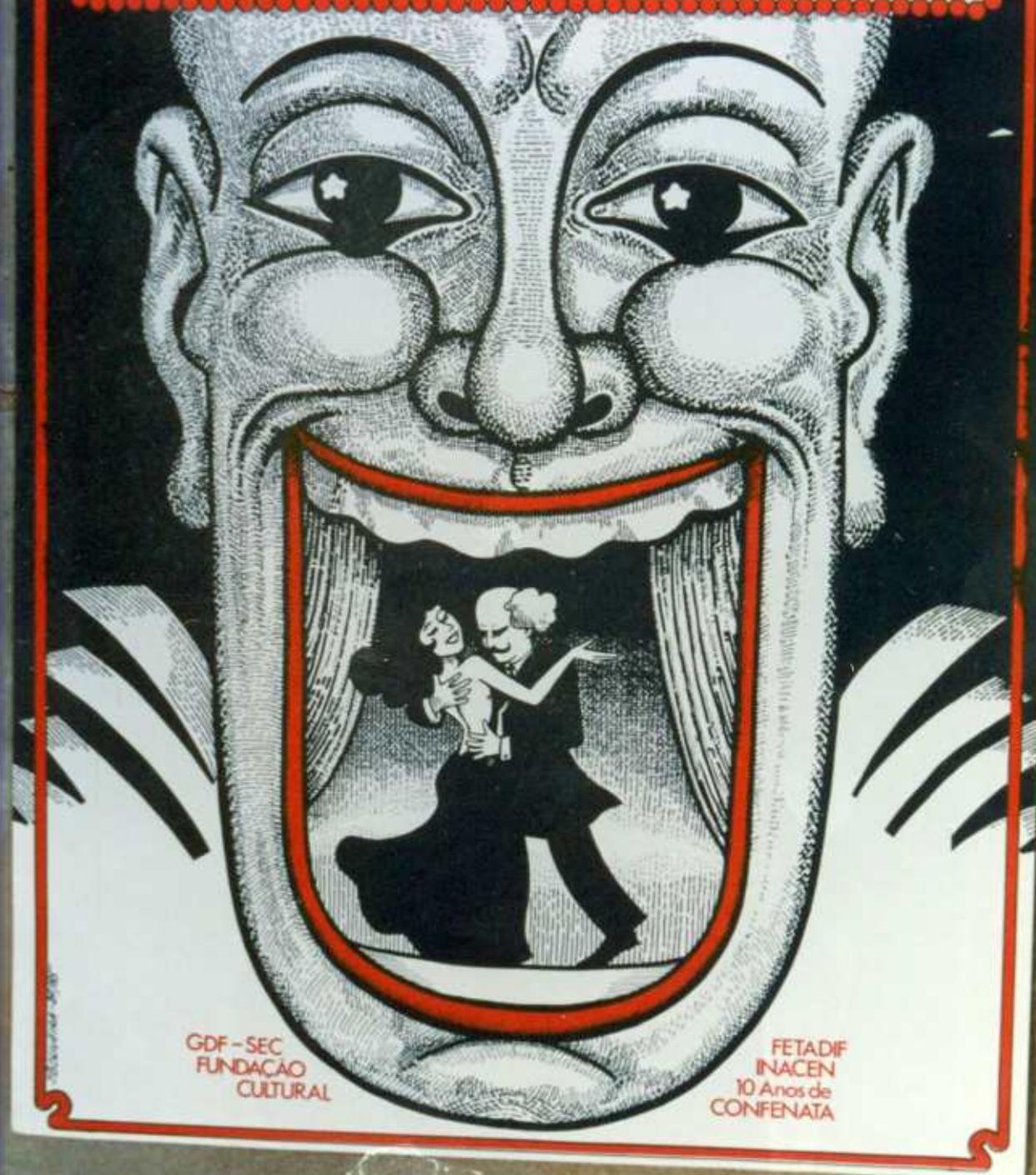
<sup>89</sup> Ver lista em anexo.

# FESTIVAL DE TEATRO AMADOR DO DF

(IV MOSTRA)

06 a 22 de setembro de 1985

TEATRO GALPÃO  
20h - sáb. e dom. 16 e 20h



GDF - SEC  
FUNDAÇÃO  
CULTURAL

FETADIF  
INACEN  
10 Anos de  
CONFENATA

ARQUIVO PÚBLICO DO DF

FCDF A.B.1.D Nº 197

CONTEÚDO: CARTAZ (FESTIVAL DE TEATRO AMADOR DO DF)

DATA: 1985

REPRODUÇÃO

### V. 3- Numa parte dos solos Os cursos de Artes Cênicas na capital

Em meio aos discursos sobre o teatro amador e o profissional, surgem os cursos de nível superior em Artes Cênicas em alguns Estados, entre eles Brasília, com a Faculdade Dulcina de Moraes e a Universidade de Brasília.

#### V.3.1) Faculdade Dulcina de Moraes

Em 1976, o jornal Correio Braziliense anunciava:

A Faculdade de Teatro [Dulcina de Moraes] administrará cinco cursos, como Educação Artística, Artes Plásticas, Artes Cênicas, Música e Teorias e Fundamentos. Quanto aos professores, podemos adiantar alguns nomes como Ziembinsky, Gianni Ratto, Sérgio Viotti, Fernando Pamplona, Campelo Neto, Paulo José, Ian Michalski e Eleazar de Carvalho, para Artes Cênicas. A coordenação dos cursos será entregue a personalidades como Dulcina de Moraes (Artes Cênicas), Lúcia Valentim (Artes Plásticas), Aparecida Tavares (Música), Olinda Lobo (Teorias e Fundamentos). (CORREIO BRAZILIENSE, 1976).

No entanto, segundo informa a própria secretaria da Faculdade Dulcina de Moraes (FADM), somente no primeiro semestre de 1981 é que ela veio a ter aulas regulares. Ou seja, cinco anos distanciam a informação do jornal da prática efetiva desse sonho tão buscado por Dulcina, desde a sua chegada a Brasília. Em seu quadro de professores, encontramos os seguintes nomes: Dulcina de Moraes, Paulo Cesar Soares Grillo, Maria Aparecida Pristo Tavares, Ana Maria Martins Castro, Emilio Cesar de Carvalho, Ana Maria Lopes Carvalho, Marie Therese Odette Ernest Dias, Marco Antonio Pereira, Neusa Pinho França de Almeida, Hermelindo Castelo Branco, Marieddy Costa Rosseto, Aêdda Moreira de Azevedo e Joel Bello Soares. Informações completadas por João Antonio durante nossa entrevista:

Com a entrada da Faculdade Dulcina - eu fui o primeiro chefe de departamento de lá. Peguei o finalzinho da primeira turma da Françoise Fourton e fiquei ali ainda um período. Depois me dediquei mais a Ensaio... E depois fui chamado pra UnB onde não tinha, até então, Departamento de Artes Cênicas que eu, também, tive a honra de fundar. Então eu tive na gênese dessas escolas. No início dos anos 80. (JOÃO ANTÔNIO, 2005).

Mesmo tendo iniciado suas aulas regulares apenas em 1981, a secretaria assegura que em 1982 já se formavam os primeiros 32 estudantes dessa Faculdade, informação que Viotti contradiz, quando esse afirma:

Um dos sonhos de Dulcina, trabalhar junto com os alunos, iria ser realidade, que os alunos do 5º semestre de bacharelado entravam na fase profissional do curso e começavam a preparar *Bodas de sangue*, de Garcia Lorca. Quando estivemos juntos, em março de 83, ela me mostrou o local onde seria guardado e conservado

o guarda-roupa das futuras montagens. Havia apenas alguns poucos figurinos. Da montagem original da peça. Dulcina disse que planejava fazer este Lorca porque era só recriar os cenários, que eram simples (e, por tanto, baratos). Eles foram feitos por Sergio Mendonça e Edna Resende, com supervisão de Reinaldo Ferraz, Nilson Pena, cenógrafo e figurinista, que foi a Brasília para a execução e pintura dos cenários. No elenco? Alunos da FBT, com a exceção de Dulcina, que faria a Mãe, Leda Resende Dantas, a Sogra, e B. de Paiva, como o Pai.

A estréia foi dia 15 de julho. A primeira turma de Bacharelado em Artes Cênicas, no seu 5º semestre, deveria ter duas matérias com Dulcina: direção e interpretação. Era possível fazer com que as matérias fossem voltadas para a realização de um espetáculo. Por que não? E assim foi. Montagem-prova. Referindo-se a ela, Dulcina disse:

*Bodas de sangue* propiciou a formação de técnicos (maquinistas, operadores de luz, cenotécnicos), profissionais praticamente em extinção no Brasil. Não existem mais escolas para preparar estes profissionais. (...) Jardel Miranda, técnico do Teatro Municipal, montou a maquinaria junto com os alunos de cenografia e artes plásticas. Até agora foi difícil e a partir de agora a meta é prosseguir e montar no mínimo um espetáculo por semestre. Os alunos serão dirigidos por mim, B. de Paiva e outros diretores, que pretendo trazer de fora para desenvolver nossas atividades. De *Gota d'água* saíram 16 atores profissionais de Brasília. Quantos sairão de *Bodas de sangue*?

*O melhor dos pecados* marcou a despedida de Dulcina dos palcos profissionais, a última peça em que apareceu no Rio de Janeiro. *Bodas de sangue* foi a última peça em que atuou. A partir dos primeiros anos da década de 1980, Dulcina começou a dar os primeiros sinais do mal que a levaria [à morte]. (VIOTTI, 2000, p. 597-599)

Ainda que existam contradições em algumas informações, como a do ano da formação da primeira turma, a Secretária da FADM também afirma que até os dias de hoje, 376 alunos (entre licenciatura e bacharelado) receberam seus certificados da área das Artes Cênicas. Algo que nem sempre tem sido fácil de se realizar, pois, segundo B. de Paiva (2005), Presidente da FBT, a Faculdade tem passado por sérias situações financeiras - inclusive notícias de jornal<sup>90</sup>. Mas, mesmo com todas as dificuldades, ele não pretende deixar de lutar para manter a instituição funcionando. Isso porque, para ele, esse espaço é de grande importância para Brasília, visto que, “historicamente, há uma coisa que não se pode negar, a maioria dos professores da Universidade de Brasília, hoje, é ex-professor que começou sua vida acadêmica dentro do Dulcina. Além do mais, ela foi a primeira faculdade particular de Artes Cênicas do Brasil”.

### V.3.2) Curso de Artes Cênicas na UnB

Precisei realizar um entrecruzamento geral de várias informações para compreender o percurso do curso de Artes Cênicas, na UnB. Para desenhar essa trajetória, acessei três vias diferentes: 1) informações do Centro de Documentação da universidade (Cedoc/UnB); 2)

<sup>90</sup> Cf CALDAS, Renata. Sonho em crise, Faculdade de teatro criada por Dulcina de Moraes passa por dificuldades financeiras e vê o número de alunos diminuir a cada ano. Jornal **Correio Braziliense**, 14 dez. 2003, Caderno Cultura, capa e p.6.

reportagens do jornal *Correio Braziliense*; 3) trechos da obra de Maria Duarte; 4) dois relatos escritos (um de Laureti L. Marcarin, que se apresenta como sendo a primeira aluna graduada em Artes Cênicas e outro de Hugo Rodas, atual, professor do Departamento) e; 5) as informações oficiais dadas pela Secretaria de Administração Acadêmica (SAA) da UnB. Um caminho que abaixo revelo.

A historiadora Maria Gorete Vulcão, coordenadora de pesquisa do Cedoc/UnB, estudou algumas documentações administrativas da universidade e mapeou de maneira ampla o andamento do curso de Artes Cênicas, na UnB<sup>91</sup>. Em resumo, afirma que em 1962 existia o curso tronco de Arquitetura e Urbanismo que proporcionou o nascimento do Instituto Central de Artes (ICA) e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) – mais tarde Instituto de Artes e Arquitetura (IAA). Em 1970, foram oficializados no IAA os Departamentos de Arquitetura, de Artes Visuais e Cinema e de Música. Em 1988, surgiu o Instituto de Artes (IdA) e, logo em seguida, o Departamento de Artes Cênicas.

Uma reportagem do *Correio Braziliense*, de 1976, nos traz as seguintes informações:

**Teatro e Dança serão os novos cursos da UnB.** O Departamento de Artes da universidade de Brasília, antigo Departamento de Música, integra, juntamente com o Departamento de Comunicação e o Departamento de Letras, o novo Instituto de Comunicação e Expressão, criado no 1º. Semestre deste ano. Para o professor Moysés Mandel, Chefe do Departamento de Artes, a união dos três cursos – Música, Comunicação e Letras – é fruto da nova orientação da Reitoria no sentido de incentivar as manifestações artístico-culturais. Atualmente dedicando-se à formação de profissionais na área de música, com opção para Canto, Composição, Regência e Instrumento, além da licenciatura em Música, o Departamento pretende, num futuro próximo, abrir seu campo de ação às demais atividades artísticas, como teatro e dança. Além dos 200 alunos com opção profissional na área de música o Departamento é freqüentado por cerca de 70 alunos de outras áreas, sendo a matéria Oficina Básica de Música, sob a orientação do Professor Terraza, uma das mais procuradas por alunos de outros departamentos. (...) O Departamento de Arte da UnB, através de seus professores e alunos, participará da festa de inauguração do novo Auditório da Escola de Música de Brasília, segunda-feira próxima (dia 6). (*CORREIO BRAZILIENSE*, 1976, p.17, grifo da reportagem).

Em 1983, a educadora Maria Duarte escreve:

De acordo com o Plano Orientador da UnB, o ICA teria função fundamental de dar, a toda comunidade universitária e à população de Brasília, a oportunidade de experimentação e de apreciação artística. Implantando em 1962, como parte do curso tronco da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, era coordenado por Alcides Rocha Miranda – uma figura marcante em todos os movimentos culturais de Brasília dos primeiros anos – tendo contado, entre seus professores, com nomes como Athos Bulcão, Alfredo Ceschiatti, Glênio Bianchetti, Cláudio Santoro, José C. Zanini, Paulo Emílio S. Gomes, Rogério Duprat. No ICA funcionava: um ciclo básico, fornecendo os conhecimentos básicos em Cinema e Fotografia, Música,

<sup>91</sup> Estudo ainda não foi publicado.

Expressão e Representação, Teoria e História; e um ciclo profissionalizante, com cursos de Arquitetura, Música, Cinema e Fotografia e Programação Visual. Os Departamentos de Teatro e Dança nunca chegaram a ser implantados, embora Silvia Orthof tenha sido contratada para dar aulas de Teatro chegando a formar um grupo teatral, o TUB. Quase todos os alunos matriculados na UnB passavam pelo ICA, porque havia a exigência curricular de uma “disciplina de integração”, fora do programa do curso regular e a maior parte dos alunos optava por fazer esta disciplina no ICA. Isso possibilitava a integração entre atividades e alunos de diferentes cursos. (DUARTE, 1983, p.74-75).

Mascarin e Rodas, respectivamente, relatam:

Em 1979, eu era aluna do curso de Artes Cênicas. (...) Helena Barcellos entra no cenário de Brasília. Sua forte presença na UnB começa a dar forma ao curso de Artes Cênicas e com ela, minha visão começa a mudar, dando lugar ao lado educacional e à licenciatura, que até agora passava longe de meus planos. Falar em Arte Educação em Brasília é falar em Helena Barcellos. (...) O curso de Artes Cênicas corria o perigo de ser fechado por determinação do reitor da UnB, José Carlos de Almeida Azevedo. Helena Barcellos sabia que eu já estava adiantada no curso, mas algumas disciplinas obrigatórias, para concluir e manter a continuidade do curso de Artes Cênicas eram indispensáveis. Foi quando Helena Barcellos convidou B. de Paiva e Luiz Carlos Ripper, em 1981, para ministrarem as duas disciplinas – Técnica de Teatro Moderno 1 e Cenografia 1. Assim, concluí o curso antes que essa possibilidade, de ser a primeira formada no curso de Artes Cênicas, fosse notada pela Reitoria. No verão de 1982, eu era a primeira aluna a concluir o curso de Artes Cênicas da UnB, garantindo a continuidade do curso. (MASCARIN, 2004, p. 162).

Ahhh, nessa época, na UnB, era Helena Barcellos, o B. de Paiva, o João Antônio, Laís, Ana Vicentine e outros... Bem, (...) eu tinha dado uma oficina e eles me chamaram para entrar como professor visitante da UnB. Eu fui 11 anos professor visitante. Onze anos!!! Vamos conferir, entrei em 89 e dei um curso em 90. Então é isso mesmo, onze anos sendo professor “visitante” (risos). (...) Foi uma visita, longuíssima (risos)!!! (HUGO RODAS, 2005).

A SAA/UnB apresentou-me um conjunto de documentos fotocopiados que, segundo essa secretaria, representam o entendimento da Universidade quanto a trajetória<sup>92</sup> do curso de Artes Cênicas:

*2/setembro/1988*

Um ofício do Departamento de Desenho (OI-DES-030/88), assinado pela então chefe de Departamento, Sra. Maria Machado de Freitas, foi encaminhado ao Decanato de Ensino de Graduação (DEG), apresentando o resultado do colegiado do DES dando como sugestão a criação de novos bacharelados, com suas novas respectivas habilitações: 1) Bacharelado em Desenho Industrial - Habilitação em Programação Visual; 2) Bacharelado em Artes Cênicas - Habilitação em Interpretação Teatral e 3) Bacharelado

<sup>92</sup> Essa pesquisa foi realizada em maio/junho de 2006, por várias pessoas no SAA, mas tendo como responsável oficial Ana Carolina Borges - prestadora da Seção de Diplomas.

em Artes Plásticas - Habilitação em Pintura, Gravura, Escultura, Desenho Artístico e Teoria, História e Crítica de Arte.

**26/setembro/1988**

Uma proposta detalhada do DES, assinada pela profa. Iara L. G. Brasileiro, foi encaminhada ao Conselho Universitário (CONSUNI), sobre os três novos cursos (citados no ofício de 2/set/88). Ao que se refere ao Bacharelado em Artes Cênicas o documento de quatro páginas afirma:

O objetivo deste novo curso será o de formar profissionais que atuem nas áreas de Interpretação Teatral. Direção Teatral e Cenografia. No momento, entretanto, pretende-se implantar apenas a Habilitação em Interpretação Teatral. As outras duas teriam início em 1992 e 1995, respectivamente. (...) O estudante cursará 209 créditos obrigatórios, 8 Módulo Livre e um máximo de 14 optativos. Para oferecer a nova Habilitação – Interpretação Teatral, o Departamento de Desenho conta com 8 docentes da área e uma professora do Instituto de Comunicação que tem se responsabilizado pelas disciplinas de Leitura Dramática e Teoria e História do Teatro. As instalações físicas atuais são precárias – há necessidade de ampliação do espaço. Entretanto, a curto prazo, é possível proceder-se a pequenas reformas no Departamento de Desenho as quais propiciarão a melhoria das salas e a acomodação das aulas até que o novo prédio do Instituto de Artes, já proposto à Administração Central, seja construído...

***Sem data e sem assinatura***

Uma cópia de documento datilografado sem data, sem assinatura e sem título inicial me foi repassado. Nesse documento há os objetivos, justificativa, critérios de resolução, listagem das disciplinas obrigatórias e optativas do curso de Artes Cênicas, seguidos dos recursos materiais necessários para implementá-lo, o corpo docente atual (Educação Artística, habilitação em Artes Cênicas) do curso e a proposta de um organograma de funcionamento desse Departamento de Artes Cênicas. Em relação ao corpo docente, apareciam os seguintes nomes de professores e professoras: João Antonio de Lima Esteves, Ana Maria Vicentini P. Azevedo, Laís Aderne F. Neves, Luiz Carlos Mendonça, Helena Ribeiro S. Barcellos, Sérgio Lima Sampaio e Lucia V. Sander.

**3/outubro/88**

A resolução é aprovada pelo CONSUNI (O16/88), deliberando a criação dos três novos cursos de Bacharelados, com suas respectivas habilitações expostas no OI-DES-030/88, assinada pelo então reitor Cristovam Buarque.

**17/fevereiro/1998**

O parecer (CES 140/98) do Ministério da Educação e do Desporto, Conselho Nacional de Educação, reconhecendo o curso de Artes Cênicas, bacharelado, com habilitação em Interpretação Teatral, ministrado pela UnB, afirmando que:

o curso foi criado pela Resolução do Conselho Universitário da UnB no. 16/89, e seu funcionamento teve início no 1º Semestre de 1989, no turno diurno, com 15 vagas totais semestrais. (...) O perfil acadêmico dos docentes cujos nomes constam

da relação anexa [a qual não tive acesso] é o seguinte: 2 doutores, nas áreas de Teoria da Literatura, História e Filosofia da Educação; 2 doutorandos, em Teatro e Teatro Latino-Americano; 4 Mestres, em Antropologia, Literatura Brasileira, Teoria da Literatura e Theatre Practice; 7 Especialistas, em Língua Teatral; 9 graduados, em Artes Cênicas e 1 professor com título de Notório Saber. (...) A solução definitiva para a questão do espaço físico virá com a conclusão do novo prédio, prevista para o ano de 1999. (...) Levando em consideração a recomendação da SESu/MEC quanto à necessidade de melhor qualificação do corpo docente, sobretudo através da especialização, somos de parecer favorável ao reconhecimento do curso”. Seguido da assinatura do Relator Conselheiro Carlos Alberto Serpa de Oliveira, do presidente e do vice-presidente da Câmara de Educação Superior do Ministério.

### ***Controle de Formatura do (FUB-DAA)***

Duas listas com os nomes dos primeiros formandos em Educação Artísticas, com habilitação em Artes Cênicas (licenciatura), mostram que no primeiro semestre de 1980, consta somente um nome, Valdir Jagmin e no segundo semestre de 1980, consta o nome de cinco alunos: Martin E. Vragg, Maria Eliene M. Costa, Ana Lucia P. de S. Brasil, Nanci M. Ferreira e Nelza M. Rizzo Silva. Assim, segundo essa área de controle de diplomas, a universidade já expediu desde o primeiro semestre de 1980, até o segundo semestre de 2005, 634<sup>93</sup> diplomas para a área de Artes Cênicas.

Percebemos, nesse entrecruzar de dados, que nem sempre as datas coincidem entre si. Tal nos revela que, muitas vezes, os relatos orais têm suas referências em afetividades e situações determinadas e que os documentos escritos, sobretudo os de âmbito administrativo, são perpassados por burocracias e trâmites que podem, por vezes, gerar lacunas entre esses períodos. Cabe atentar que não pretendo enveredar pelas discussões sobre qual é a informação verdadeira, mas antes indicar as tensões de interpretação de uma trajetória. Também é importante enfatizar que ainda há muito outros pontos a serem verificados e estudados no que tange a trajetória de curso da UnB. Neste tópico, busco somente proporcionar um panorama desse processo constitutivo, apontar algumas tensões entre documentos, convergências de relatos e por fim, sugerindo que outras pesquisas venham adensar essa temática contando e analisando suas transformações físicas, perfis e quadros de seus/as professores/as, funcionários/as e estudantes em geral.

---

<sup>93</sup> Sendo que de 1980 a 1988, eram diplomas de Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas e de 1989 até os dias de hoje, o diploma em Artes Cênicas sendo subdividido em licenciatura e em bacharelado na área.

#### V. 4- Encontrando imagens de amadores/as profissionais e de profissionais amadores/as

<b>O que é?</b>	
<b>Amador</b>	<b>Profissional</b>
<p>Um das características que se tornam evidentes a todo e qualquer praticante ou estudioso do teatro amador é a intermitência de seus processos: a rotatividade de grupos, ou de pessoas dentro de um mesmo grupo; a dificuldade nas montagens, que raramente contam com um apoio mais permanente nas montagens, que raramente contam com um apoio mais permanente, ou não-episódico, de algum órgão ou instituição; o autodidatismo nas técnicas e linguagem; a impossibilidade de manter um público, ou criar o hábito de freqüentar ao teatro, com um teatro que não pode ser permanente ou sequer freqüente; tudo, enfim, trabalha contar as possibilidades de um trabalho contínuo, tranqüilo e seguro. (KÜHNER, 1987, p.7).</p>	<p>Segundo a Lei que dispõe sobre a regulamentação das profissões de artistas e de técnico em espetáculos de diversões, nº 6.533, de 24/05/1978, Art. 2º (...) é considerado:</p> <p>I - Artista, o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza, para efeito de exibição ou divulgação pública, através de meios de comunicação de massa ou em locais onde se realizam espetáculos de diversão pública;</p> <p>II - Técnico em Espetáculos de Diversões, o profissional que, mesmo em caráter auxiliar, participa, individualmente ou em grupo, de atividade profissional ligada diretamente à elaboração, registro, apresentação ou conservação de programas, espetáculos e produções.</p> <p>Parágrafo único - As denominações e descrições das funções em que se desdobram as atividades de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões constarão do regulamento desta lei.</p> <p>(Disponível no site: <a href="http://www.cultura.gov.br">http://www.cultura.gov.br</a>, acessado em 7/jul/2006).</p>

A discussão entre o que se considera artista amador e profissional é antiga e complexa, pois, geralmente depende dos referenciais usados para se fazer essa distinção. Para muitos, o fio central atravessa a questão da qualidade da produção. Para outros, a sustentação econômica é o cerne, dentre os demais pontos percebidos nas entrevistas e até mesmo nos boletins informativos que circulavam dentro da CONFENATA e da FETADIF - como é o caso do informativo “O Bife”, produzido pela FETADIF, que teve acesso graças ao acervo do Cacá, em que em vários de seus números abordavam esse assunto.

Viotti conta que Dulcina possuía grande ligação com o teatro amador, chegando até mesmo a se auto-considerar uma “amadora profissional” devido ao idealismo da luta que delineia essa expressão – que por sinal embasei-me para intitular este tópico:

No domingo, dia 18 de março, Dulcina promoveu uma reunião de todos os amadores paranaenses na Biblioteca Pública, quando fez uma exposição sobre as finalidades da Associação Brasileira de Teatro organizada no Rio de Janeiro e com Agências em todos os estados. Ela disse:

Há, não só no Rio ou em São Paulo, mas pelo Brasil afora, um entusiasmo tão grande pelo teatro que parece “moda”. Todo mundo quer fazer teatro. Em qualquer pequena cidade encontra-se um conjunto de amadores. Em face deste grande interesse pela arte da ribalta também por parte do público, impõe-se, neste momento, a organização (e com urgência) de uma entidade capaz de coligar todos

aqueles que estiverem, de um modo ou de outro, trabalhando pelo teatro. Apoiados neste fenômeno é que fundamos a ABT (da qual sou presidente), e cuja finalidade principal é orientar principalmente os grupos amadores, dando a estes toda a essência necessária para um perfeito desenvolvimento dos mesmos e divulgar a arte em geral.

O entusiasmo (e o respeito) que Dulcina tinha pelo teatro amador iria fazer com que realizasse, em janeiro de 1957, o 1º festival de Amadores Nacionais.

“Encaro o teatro amador como uma necessidade,” ela afirmou. Trata-se de um trabalho cultural de grande interesse, pois através dele vão cedo preparadas novas platéias. Sempre me coloco ao lado dos amadores. Trabalho lindo, porque movido unicamente pelo ideal. Sempre tiveram minha simpatia e sempre terão o meu apoio. Se não fosse profissional, seria amadora, verdadeiramente. Sou uma amadora profissional porque trabalho também com o mesmo idealismo.

(VIOTTI, 2000, p. 454).

Em nossa entrevista, Cacá afirma:

Em Brasília, havia conflitos e convergências entre o pessoal do grupo amador com o pessoal do grupo profissional. Na verdade, tudo começou em 1978, com a regulamentação da profissão. Na época, quem já produzia teatro, podia comprovar e virava profissional. No nosso movimento, a nossa compreensão era que não existia público para sustentar aquela profissão com suas produções, não dava para se sustentar por meio daquela área, na cidade. Então, continuamos a ser amadores por dois motivos: primeiro, porque achávamos que a profissionalização era uma ilusão e segundo, porque acreditávamos que para nossa liberdade de atuação (fazendo toda e qualquer peça) não poderíamos depender disso e de algum patrocínio dado a profissional, queríamos ter nossa sobrevivência e fazer teatro para ajudar, tirando até, se possível, do dinheiro da sobrevivência para atuar (...). Então, depois da regulamentação vieram os sindicatos da área de diversão e desde quando surgiu já veio organizado por pessoas que não tinham um pingão de preocupação com o fazer teatral, em que o objetivo deles era ficar com o imposto sindical, sem nunca fazerem contrapartida com esse imposto para a produção da cidade. Ou seja, todos que fazem teatro na cidade, que são atuantes, têm conflitos com esse sindicato e não conseguem tirar de lá esse grupo burocrático que domina, eles sempre se utilizaram de maneiras pouco transparentes (...). Bem, com a ilusão da profissionalização intensificou-se o estigma da palavra amador. Para nós, amador, é poder fazer o que quer sem necessariamente depender de financiamento para isso. Entretanto, para muitos, amador é sinônimo de baixa qualidade. Então para fugir dessa associação com o que não é bom, buscou se desvincular do movimento. Embora, nem mesmo eles tivessem essa qualidade toda. O que eles acabavam fazendo, mesmo sem querer, era reforçar o estigma da palavra e não lutar para transformá-la em novas compreensões. Sendo que muitas vezes, os melhores artistas eram dos chamados amadores. (...) Por isso, sempre fui contra da mudança do nome da Casa do Teatro Amador para Plínio Marcos. Porque, embora aquele espaço nunca tenha sido patrimônio físico do movimento, ele é patrimônio de memória de uma história ligada à Confederação, que é Nacional e à história local. Tirar essa referência é usurpar esse direito de memória do patrimônio. Por mim, por respeito a essa história, aquele lugar tinha que voltar a se chamar Casa do Teatro Amador. No entanto, o que noto é que os próprios artistas da cidade, que não querem ter nenhuma conotação com amador, não desejam essa modificação, não querem apresentar num lugar com esse nome, pois, Casa do Amador não seria a casa deles. Quer dizer, para valorizarem seus trabalhos, sacrificam a história dos amadores. Mas na verdade, eles só são profissionais porque fizeram um curso superior, ou porque tem um documento que dizem isso, mas não conseguem se manter por meio daquilo. Quem aqui em Brasília consegue sobreviver só das

produções de teatro? (...) Poucas são essas pessoas... (...) Mas enfim, também havia convergências, pois, em 1986, conseguimos organizar com uma turma de estudantes do DCE da Faculdade Dulcina (eles estavam começando a organizar o DCE deles), palestras com Alcione Araújo e a Maria Helena Kühner; e depois, em 1987, já com o DCE formado, conseguimos organizar no Teatro Aluísio Batata, uma palestra com o Fernando Peixoto. Ou seja, conseguimos nos articular, amador, com o pessoal da Faculdade, uma relação muito boa, com esses alunos que seriam profissionais. Foi tudo muito bom, na época. (...) Também nem sei se a Confederação que existe hoje é feita só por amador e se mantém essas discussões. (CACÁ, 2006).

No que diz respeito à regulamentação da profissão de ator, o Correio Braziliense registrou, em 1978, a seguinte notícia:

Ao assinar o projeto de lei que ontem encaminhou ao Congresso Nacional, regulamentando a profissão de artista, o Presidente Ernesto Geisel disse que sempre manifestou aos seus Ministros a importância dessa medida, não só pela preocupação que tem o seu Governo “com todos aqueles que trabalham”, como também pela categoria profissional a que se refere o projeto. O presidente assinou a Mensagem encaminhando o projeto de lei ao Congresso, em cerimônia realizada na manhã de ontem no Palácio do Planalto, com a presença de quatro Ministros de Estado e de quase duas dezenas de artistas de teatro e novela que vieram a Brasília especialmente para esse encontro com o Presidente da República. (...) Estiveram presentes à solenidade, ainda, Otávio Augusto, Elizabete Pinto, Dina Sfat, Paulo José, Francisco Cuocco, Mauro Mendonça, Wanda Lacerda, Lucélia dos Santos, Jorge Ramos, Sueli França e Fred Vilar do Rio de Janeiro. A veterana Dulcina de Moraes foi uma das primeiras a chegar, e também a primeira a ser cumprimentada por Geisel. De São Paulo, vieram Ruthinéa de Moraes, Iolanda Cardoso, Irene Ravache e Carlos Augusto Strasser. (...) Após definir as atividades dos artistas e técnicos, o projeto enquadra sob o regime da lei, as pessoas físicas que, na condição de empregadores ou agenciadores, participem na realização de espetáculos, programas, produções ou mensagens publicitárias, excluindo os profissionais que prestam serviços às empresas de radiodifusão. (GEISEL garante profissão aos artistas, 1978, p. 6).

No mês seguinte ao da publicação dessa reportagem, a lei que dispõe sobre a regulamentação das profissões de artistas e de técnico em espetáculos de diversões - Lei nº 6.533, de 24/05/1978 - foi aprovada.

Dos/as narradores/as entrevistados/as para este trabalho, todos/as fizeram suas considerações sobre a questão do amador e do profissional. Algumas dessas falas já foram mostradas anteriormente, como as de Iara, Dulcina, B. de Paiva, Jesus Vivas, Pedrancini, Hugo Rodas e Gê Martú. Agora, João Antonio se manifesta:

As dificuldades começaram com a destruição do teatro amador... Os grupos de teatro amador, praticamente, acabaram no país inteiro. (...) As pessoas começaram a se profissionalizar cedo demais. Elas se sentem profissionais ao entrar pra universidade e aí pronto, já são profissionais. Quando fazem seu primeiro espetáculo, pronto já são profissionais. É... A falta do espírito amador complica,

imensamente, a produção. Por um lado, profissionalizar significa melhorar as condições de trabalho - hoje é possível sobreviver de teatro, não em todas as cidades brasileiras, mas é, fato que antes era impossível... Isso, obviamente, melhorou. Mas a falta do começar, a falta do passar por um estágio anterior, que é a do estágio e a do aprendizado, a do estágio do amadorismo e etc. impede, hoje, que se faça uma produção com esse espírito do passado. (...) Isso mudou! (JOÃO ANTONIO, 2005).

Talvez, as respostas para boa parte dessas interrogações estejam no que João Antonio chamou de “espírito do passado”, ou ainda no que Dulcina chamou de “amadorismo profissional”, devido ao forte grau de idealismo mesclado a muito trabalho que essa categoria, para ela, indicava. Mesmo porque, como proposto por Marcos Silva, a relação entre presente e passado deve ser pluralizada:

Falar em presente é enfrentar projetos diferenciados e alternativos na sociedade, em disputa, configurando simultaneamente múltiplas identidades – classes sociais, gêneros, grupos de idade, etnias, correntes partidárias etc. Também é preciso pensar sobre o “passado”, do qual se fala tão desembaraçadamente como sinônimo de qualquer história. Sua exclusiva anterioridade em relação a um hoje engloba riscos semelhantes àqueles apontados sobre o presente: perde-se exatamente seu caráter plural, sua dimensão de fazer, as tensas continuidades e rupturas que ele lança, a partir de múltiplos pontos de sua existência, em direção ao antes e ao depois. (SILVA, 1995, p. 29).

Nisso, a temporalidade deixa de habitar uma possível conceituação vazia e homogeneizante para se mostrar em toda a sua pluralidade. Talvez, o desconhecimento generalizado da trajetória de lutas que permeiam as experiências do teatro amador tenha feito que, pouco a pouco, o peso da chamada profissionalização ficasse evidenciado. Não que essa tensão entre amador e profissional não existisse antes da regularização da profissão e/ou antes dos surgimentos dos cursos superiores dessa área, mas dadas as considerações dos relatos, e frente o enfraquecimento do movimento amador, revela-se o quanto esse ‘espírito do passado’, percebido como fazer / acontecer / transformar com idealismo, precisa ser evidenciado nos dias de hoje e discutido com todos/as (profissionais ou não) do campo cênico. Movimento que possibilitará percebermos, entre o antes e o depois - ou entre o hoje e ontem – quais, dentre as múltiplas continuidades e rupturas de significados, podem ser confrontados e / ou (re)configurados no contínuo fazer e aprender teatro.

## **V. 5- Analisando as imagens encontradas nesses solos de memória e história**

Ao longo deste capítulo, nomes e ações que envolvem o fazer teatral em Brasília foram citados e algumas das decisões, dúvidas, opiniões, desistências, lutas, continuidades e rupturas que envolvem essa *práxis* foram apresentadas por meio de imagens (orais, textuais e visuais) encontradas nos solos das memórias e da história. A relação dos sujeitos e das realizações da FETADIF, dos cursos superiores de Artes Cênicas e das tensões entre o amador e o profissional

inseridos no contexto dos anos 1970/1990, não tem o intuito de criar uma teoria dos motivos que levaram um fato e não outro a acontecerem de certa maneira. Desejo, antes de mais nada, perceber claramente quem fez, seus objetivos - e subjetividades - que acabaram por relacionar e constituir histórias de um tempo e de um espaço.

O conteúdo trazido pelas imagens encontradas nesses solos, mostrou-me que, no geral, se fazia teatro por opção pessoal, mas com justificativas coletivas. Frases como “porque éramos jovens”, “porque queríamos mudar a situação política”, “porque a Fundação Cultural nos incentivava”, “porque as pessoas se juntavam com facilidade para montar grupos” (sejam amadores ou profissionais), “porque desejávamos que a sociedade repensasse seus valores”, foram recorrentes. Ao buscar apreender os sentidos revelados nessas palavras, percebemos um nível de responsabilidade contido no fazer histórico e o que fazer da história. Afirmo isso não porque creio que assim fosse pensado de forma elaborada, conscientemente e da mesma forma por todos/as, mas, antes disso, porque tal característica indica uma certa constância, interessante de ser analisada, como sugere Mariângela Lima ao estudar grupos teatrais dos anos de 1970:

Observando com atenção as declarações programáticas dos grupos de teatro que se organizaram nos últimos dez anos, é fácil encontrar muitos pontos em comuns. O desejo de ser coletivo, de produzir uma arte que não seja apenas individual, nasce de uma oposição explícita da história do país a esse modo de convivência e trabalho. Antes de corresponder a um ideário artístico, o grupo responde a uma desarticulação real da sociedade, prevista inclusive no modo de produção predominante nessa sociedade. Se os homens de teatro se agrupam é porque há um inimigo externo que obriga a invenção de estratégias de associação. Está certo que o teatro é uma obra coletiva. Só isso bastaria para justificar a formação de um grupo que produz uma única obra. Mas há outro fator a ser considerado. Repetidamente a história mostra que o modo de produção de uma arte adapta-se, por tortuosos caminhos, ao modo de produção predominante na sociedade em que essa arte é produzida. (LIMA, 2005, p. 236).

Se, por um lado, essas observações me fizeram perceber que a FETADIF está inserida num movimento comum a outros lugares fora de Brasília, por outro, de certa forma, restringiram a um fator externo o motivo pelo qual esses grupos teatrais se organizavam facilmente – o que para mim é um argumento frágil, haja vista a complexidade da realidade que sugere outros elementos em comum a esse.

No entanto, as conclusões de Lima são confirmadas por algumas opiniões relatadas nas entrevistas, sobretudo as de B. de Paiva e de João Antonio. Esse afirma que:

Vale não esquecer que grande parte dessa história do teatro de Brasília foi durante o golpe militar... Nisso, não vai aqui, absolutamente, nenhum elogio à ditadura - que eu a abomino, total e absolutamente! Não desejo, nunca mais, viver um período como esse de censura e de ditadura. Absolutamente. Mas não posso negar

que esse foi o período que vivemos aqui, nos anos de 70 e de 80 os períodos mais ricos da produção local, sem sombra de dúvida, inclusive é o período mais criativo da produção nacional, também. Quer dizer, nós tínhamos um inimigo comum, tínhamos que ser extremamente criativos pra fazer nosso discurso, tínhamos que driblar a censura e isso nos dava um incentivo, talvez, pra criar. Grande parte da produção da dramaturgia brasileira de coisas excelentes são, também, desse período da ditadura. É... Bem, acho que não necessitamos disso para ser criativos, não! Acho que houve foi uma coincidência de período. Mas sendo coincidência ou não, também tinha a queda, do sistema financeiro - o dinheiro pra área de artes sempre é o último a chegar, até hoje, é o último a chegar aos locais onde deveria chegar logo. É... Acho que esse período conturbado da entrada da democracia ainda “ajudado” mais tarde com a era Collor acabou por destruir as coisas que aos poucos estavam se organizando. Perdemos nosso inimigo comum, perdemos a nossa estrutura oficial que nos dava apoio... O teatro amador foi se desorganizando e tivemos um período longo de falta de rumo. Que eu acho que a gente vem retomando, agora, porque parece que as produções brasileiras todas estão cada vez mais com um nível melhor. (JOÃO ANTÔNIO, 2005)

Ao meu ver, compreender o motivo pelo qual muitos avaliam que o fazer teatral em Brasília teve um maior impulso no período da ditadura merece mais estudos, antes de se afirmar que formar grupos, nessa época, era um ato comum no meio teatral, devido à existência do considerado ‘inimigo externo’. Ainda que acredite que isso deva ser considerado, não creio que se possa deixar de pensar nas seguintes questões: a área teatral precisaria dessa situação de ditadura para ser estimulada a formar grupo e/ou espetáculos? As disparidades de violação de direitos humanos, de milhões de pessoas relegadas à miséria de fome e de educação, de corrupções constantes da máquina pública, dentre outros elementos que permeiam a atual situação brasileira, não seriam elementos suficientes para também serem considerados inimigos externos e, assim, estimularem o mesmo espírito de produção e de constituição de grupos? Além disso, não seria essa atitude de investimento educacional e cultural uma das partes do projeto de nacionalização dos militares? Enfim, que essas e outras dúvidas gerem também novas pesquisas.

Esse quesito quantidade de produção no fazer teatral da capital foi cuidadosamente enfatizado pelos/as narradores/as, sem com isso indicar necessariamente a qualidade dessas realizações, visto que avaliar espetáculos cênicos apresenta-se um exercício polivalente, no sentido de levar em consideração inúmeros elementos, tais como interpretação, direção, cenário, iluminação, sonoplastia e maquiagem, dentre outras formas e conteúdos. Mas, em geral, a relação estabelecida, pelas fontes orais, entre a grande produção e o discurso do engajamento político-social, me sinalizou para um outro ângulo possível de análise. Nesse, percebo que o teatro transformador, engajado, desejado, pregado e/ou lutado explicitado pelos/as narradores/as alcançou sua finalidade, pois foi capaz de modificar, antes de qualquer outro ponto externo, suas próprias realidades, em suas posições frente à vida e a sociedade como um todo.

A modificação causada pelo teatro, senão na sociedade da época, pelo menos, naqueles/as que com ele tiveram contato, corrobora minha crença de que o teatro é, sim, um canal poderoso de

comunicação, de expressão, de articulação e de transformação, tanto para quem o realiza quanto para quem o prestigia. Estabelece, assim, um caminho de diálogo entre as pessoas, os dramas e prazeres que compõem suas vidas. Por isso, todas essas efetivações, conquistas e perdas provocadas pelas pessoas que se envolveram com o fazer teatral, formam um conjunto de esforços respeitáveis enquanto trajetória histórica, imagem esta que precisa ser mais adensada nesses solos de memórias e de histórias.

## *Considerações finais*

Benjamin (1994, p.225) sugere ao/a historiador/a que sua tarefa seja realizada num eterno “escovar a contrapelo”. Interpreto essa sugestão como sendo um exercício para que se olhe por dentro da trama histórica, considerando nuances e detalhes muitas vezes desprezados pela vista rápida e desatenta de muitos/as pesquisadores/as.

Este *(A)bordar memórias, tecer histórias...* é o resultado de uma tentativa em realizar minha tarefa de historiadora dentro dessa perspectiva a contrapelo, ao que diz respeito aos fazeres teatrais em Brasília, entre os anos de 1970 e 1990. Por meio da metodologia da história oral, intercambiei memórias relatadas por Dulcina de Moraes, Geraldo Martuchelli, Hugo Rodas, Humberto Pedrancini, Iara Pietricovsky, Jesus Vivas, João Antônio e José Maria B. de Paiva, com narrativas de outras fontes textuais e visuais guardadas em acervos, em consonância às análises de história e de cultura.

Apreendi no desenrolar desta pesquisa em relação aos fazeres teatrais nessa cidade, que nem há somente vontade e ação de ruptura por meio do teatro, mas que há, também, continuidade ao longo desses anos de 1970 e 1990, aqui analisados. Como também notei que nos projetos de cidade e de teatro de cada um/a dos/as entrevistados/as, os fazeres cênicos são transmitidos como legados por diversos canais de comunicação entre gerações em Brasília, que permeiam desde seus trabalhos na área (atuando, educando, dirigindo, maquiando e outros), até projetos de escritas dessas memórias/experiências sendo assim sujeitos atuantes nesse processo histórico. Numa relação entre passado-presente que se intercambia em ressignificação.

Isso porque esses/as narradores/as, hoje, acima dos cinquenta anos, com exceção de Dulcina de Moraes que já faleceu, não representam, aos meus olhos, pessoas nostálgicas de um tempo considerado como o mais efervescente em produções teatrais em Brasília (entre meados das duas décadas em questão). Como, também, não percebo que essas pessoas quando mais jovens, eram apenas artistas rebeldes desejosos de ruptura; Isso porque, para mim, história não é só uma coisa ou só outra.

Os motivos que levam a essa consideração dos meados de 1970 e 1980, serem efervescentes em Brasília são muitos. Seja graças às lutas de trajetórias pessoais dessas pessoas mencionadas e/ou seja graças a organização e a proposta de todos/as artistas que atuavam nesses fazeres cênicos, dessa cidade, por meio da Federação do Teatro Amador do DF (FETADIF) - que por mais de dez anos, ao todo (tendo fases em alta e outras supostamente paradas, como analiso no capítulo cinco), acabou por existir, se articular e movimentar a área teatral, tentando fazer acontecer diversos planos de abrangências sociais e, paulatinamente, tentando gerenciar divergências de idéias e de desejos por parte daqueles/as que a compunham, sobretudo num contexto que cambiava entre ditadura e democracia.

Tensões e complexidades existentes nesses fazeres teatrais em Brasília, também foram reveladas, por meio do debate em se tentar dividir amadores de profissionais porque, depois de 1978, entrou em vigor no Brasil a lei que dispõe sobre a regulamentação das profissões de artistas e de técnico em espetáculos (Nº 6.533, de 24/05/1978); ou porque, em Brasília, depois de 1980, os cursos superiores em Artes Cênicas (Faculdade Dulcina e UnB) se tornaram caminhos de contato mais evidentes para aqueles/as que desejavam (e/ou ainda desejam) trabalhar nessa área; ou até mesmo por causa de qualidades diferenciadas nas produções cênicas, embora nem sempre os critérios de julgamento sejam muito esclarecidos.

As narrativas dessas fontes (orais, textuais e visuais) consultadas por mim não se limitaram, em minha interpretação, a apresentar alguma trajetória de história para os fazeres teatrais em Brasília. Elas foram mais longe e construíram sonhos acerca de prazeres e de sofrimentos que delineiam esses fazeres cênicos; elas criaram projetos para essa cidade, redesenharam e movimentaram seu mapa com suas realizações e ampliaram seus horizontes de atuação – seja focando uma suposta quantidade significativa de produções em um tempo; ou uma qualidade de elaborações em um outro.

Porque independente de quantidade e/ou de qualidade de produções teatrais em Brasília, o que mais foi destacado nos relatos é a importância de se ter gana, vontade, comprometimento, disciplina e desejo por parte de quem deseja levar adiante esse cotidiano do mundo teatral. Para eles/as esses elementos servem para qualquer tempo (seja 1970/1980 ou os dias atuais), e devem, em conjunto, formar o fio condutor desses fazeres teatrais e não uma busca desmedida pela fama gratuita muito divulgada pela televisão. Esses relatos de memórias e demais documentos, mostraram-me o quanto esses fazeres teatrais realizados não só em espetáculos, mas também no cotidiano de preparação e de dedicação à essa área, postulam sensibilidades, entrecruzam sonhos, desejos, realidades e constroem intrincadas relações entre a *Brasília real* e a *Brasília imaginada*, em alusão às palavras de Silva (2005, p.157), ao analisar a cidade do Rio de Janeiro por meio das músicas de Noel Rosa e Chico Buarque<sup>94</sup>.

Compreender por dentro dessas harmonias e tensões acima narradas, fizeram-me notar o quanto o campo dos fazeres teatrais em Brasília é amplo em estudo e carente de adensamento de análises. Essa consideração enfatiza ainda mais uma inquietação que há muito tenho frente às publicações que se dispõem a escrever sobre a história do teatro no Brasil, mas focando somente nas realizações das capitais do Rio de Janeiro e de São Paulo. Ao terminar minhas leituras dessas obras, pergunto-me: onde estão as demais produções teatrais de outros lugares deste país? Essa

---

<sup>94</sup> A frase original de Silva é: “...relações entre a *cidade real* e a *cidade imaginada*, cujo potencial metonímico [dos sentidos do Rio de Janeiro, nos textos musicados de Rosa e de Buarque] implica uma outra relação: o país real e o país sonhado”. Itálicos da autora. Cf. SILVA, Patrícia N. **Enredos cariocas em palavras cantadas**: a cidade do Rio de Janeiro do séc. XX nas representações de Noel Rosa e Chico Buarque. Brasília: Programa de Pós-Graduação em História, UnB, 2005. Dissertação orientada pela Profa. Dra. Maria Tereza F. Negrão de Mello.

inquietação aumenta ainda mais quando trago essa pergunta para o espaço de Brasília. Isso porque penso: sendo Brasília tombada pela Unesco como *Patrimônio Mundial*, desde dezembro de 1987, por seu significado na área da arquitetura, poderia também ser considerada, nesse grau de destaque, pelo viés de suas produções teatrais?

Durante as entrevistas, comentava, por vezes essas questões com os/as narradores/as. As respostas deles/as eram variadas, mas no entanto, em geral, diziam que embora Brasília tenha uma riqueza significativa de percurso teatral que necessita ser notada, inserida e interpretada como também parte da história teatral no Brasil (além do Rio e São Paulo), ela, Brasília, ainda não possui uma singularidade na área teatral que a torne digna desse tombamento conquistado por sua arquitetura. Contudo, nem por isso, ela deva ser desconsiderada e/ou deslegitimada de sua importância enquanto luta diária, como explica as falas de Hugo Rodas (2005), “não, não. Precisamos ter a humildade de não querer se comparar à grandeza da obra de Niemeyer. Entretanto, mais importante que isso é preciso dizer que aqui, em Brasília, se faz teatro. Isso é muito mais importante”.

Dentro dessa crença de ser importante fazer teatro nessa cidade, há as palavras de Iara Pietricovsky. Em nosso encontro, enquanto gravávamos nossa conversa, num dado instante ela avaliou a produção teatral nessa cidade e enfatizou o quanto, para ela, ainda inexistem, em Brasília, políticas públicas consistentes para essa área, diálogo entre os/as próprios/as artistas para discutir e criar projetos em comum que favoreçam amadurecimento para as pessoas envolvidas, inclusive seu público. Nesse momento, perguntei: Então Iara, por que fazer teatro numa cidade cujo contexto para atuação pouco ajuda? E ela respondeu-me:

Por que eu ainda faço teatro aqui, em Brasília? Bem, para responder isso, preciso saber se você assistiu a um filme chamado “Fahrenheit 451”<sup>95</sup>, que tinha um grupinho de pessoas que ficavam lá na floresta decorando livros? O filme é antigo e conta uma história que se passa em um tempo moderno, tipo 2020, ou 2100, ou sei lá quando. Mas isso não importa agora. O que importa é que, nessa tal época, as pessoas não liam mais, os livros não eram mais necessários e quando eles existiam eram confiscados ou denunciados. (...) A vida das pessoas que tinham televisão era controlada por toda uma tecnologia e tudo mais, embora existisse, nesse meio, gente que resistia. Num certo dia, um dos bombeiros queima uma pilha de livros que havia sido descoberta e denunciada, fazendo com que o dono dessa pilha fosse torturado porque guardava livros em casa. Em meio a esse processo de queima e tortura, o bombeiro rouba um livro, leva-o para casa, lê e se deslumbra. Numa outra parte do filme ele (...) vai atrás para descobrir onde é que ainda se preservava livros e acha tudo guardado numa floresta e ainda mais, descobre que ali havia várias pessoas e sendo, cada uma, um livro. Porque cada pessoa decorava um livro, porque não podia levá-lo para cidade ou para sua casa. Então, a única maneira de se ter o livro era lendo-o, decorando-o, tornando-se livro, para assim ficarem repetindo sua história e não perderem a memória, não perderem a memória do livro

<sup>95</sup> Filme lançado em 1966, na Inglaterra. Cf. TRUFFAUT, François (direção). **Fahrenheit 451**, Inglaterra, 1966, roteiro: Jean-Louis Richard e François Truffaut, baseado em livro de Ray Bradbury.

e não perderem a memória daquela história. (...) O filme termina com esse bombeiro se envolvendo com essa comunidade da floresta. Ele larga o mundo dele e muda-se para essa comunidade. A cena final do filme é um cara morrendo, lendo um livro - eu não me lembro o nome do livro que esse personagem lia (...), sei que ele foi, assim como outros, a vida dele toda, um dos livros, acho que ele era “O Noite e Dia”, da Virginia Woof, mas não tenho certeza -. Bem, esse cara velhinho está com a neta ao lado, ele morrendo e dizendo as últimas palavras do livro, passando para sua neta e a neta decorando as últimas frases daquele livro.

Claro que isso é uma metáfora. Ao meu ver, metáfora de resistência. Então, agora, respondendo à pergunta, eu acho que continuar afirmando a importância do teatro de Brasília, de ser atriz de Brasília, de estar em Brasília, de ser minha terra, de dizer de onde eu falo e tudo mais, significa acreditar na possibilidade que há, desse teatro ainda continuar a existir, nesse teatro e com essa juventude – em grande parte equivocada na ideia de achar que a Rede Globo é o patamar da carreira. Mas eu creio, também, que há (...) outros grupos jovens, com outras mentalidades que estão se constituindo e que poderão ser os portadores dessa possibilidade. Bem, isso do ponto de vista da juventude, porque eu também me acho portadora dessa possibilidade enquanto eu estiver viva. Porque enquanto eu tiver viva, eu vou dizer: “eu sou Iara Pietricovsky, sou atriz de teatro de Brasília”, porque é isso que eu sou. Eu não sou nem mais do que isso, nem menos que isso. Eu sou essa pessoa forjada nesta cidade. Eu vou morrer sendo essa cidade. Essa cidade já está dentro de mim. Por mais que eu vá pra Genebra ou para qualquer outro lugar que eu for, essa cidade é a minha. (...) Bem, se você pegar uma atriz de São Paulo e uma atriz do Rio, talvez, você veja que nenhuma delas precisam dizer isso... Mas eu vejo a minha necessidade de me afirmar como atriz de Brasília, isso é demonstrativo que eu ainda não tenho essa singularidade, mas que eu estou querendo construir essa identidade, essa singularidade. São Paulo não precisa dessa afirmação, porque ela é sua própria identidade. (IARA, 2005).

Essas falas de Iara remetem às várias possibilidades interpretativas que envolvem categorias de sentidos para *cidade*, *identidade*, dentre outras que foram analisadas ao longo desta dissertação. No entanto, destaquei essas falas para esta parte dedicada às minhas considerações transitoriamente finais, porque acredito que elas consigam resumir e amarrar três outros pontos discutidos ao longo dos cinco capítulos apresentados, a relevância e a dinâmica de *memória*, de *história* e de *legado*.

O filme de Truffaut, contado por Iara, entrecruzado à proposta dela de se fazer teatro em Brasília, consubstanciam ainda mais minha defesa de que pessoas envolvidas com a área teatral em Brasília, precisam registrar e publicar suas memórias; precisam criar espaços públicos que proporcionem acesso aos registros dessas memórias; precisam organizar encontros (como na floresta de Truffaut) que proporcionem diálogo sobre os elementos que compõem esses fazeres; precisam criar espaços (além dos palcos) que proporcionem transmitirem seus legados em diálogo direto de várias gerações; precisam, por fim, como defende Benjamin (1994, p. 205), contar histórias entre si e muitas vezes, porque “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história”.

Nesse exercício de narrar, de ouvir, de fazer teatro, de falar daquilo que se faz, potencializa-se a possibilidade de se perceber não só uma história de sentido fixo, mas sim várias de compreensões diversas, cria-se uma relação passado-presente dinâmica que valoriza experiências vividas sem estabelecer dicotomias entre *novo* e *velho* e proporciona outros elementos de percepção desses fazeres teatrais. Porque nesse exercício, que é proposto para muitos e por muito tempo, há um relacionar-se com a categoria *tempo*, observando que “a fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente” (GAGNEBIN, 2004, p.91).

Acredito que em meio a essa *práxis* desse exercício citado acima, estimularemos não só pesquisadores/as da área de história, mas de qualquer outra área de conhecimento, a lançar olhares que notem essa trama dos fazeres teatrais em Brasília a contrapelo, ressignificando suas compreensões, seja num recorte temporal de 1970, 1980 e/ou dentro de qualquer outro tempo. Assim, dentro dessas perspectivas, encerro este *(A)bordar memórias, tecer histórias...*, tal qual fecha-se as cortinas de um palco ao final de um espetáculo, torcendo para que, em breve, outros trabalhos-interpretações venham se apresentar e assim abrir novamente essas cortinas.

## *Referências Bibliográficas*

ALBERTI, Verena. **Implantação de pesquisas de história oral**. Rio de Janeiro, 1988. Texto no acervo do NECOIM da UnB.

ANDRADE, Mário de. **A lição do guru**: cartas a Guilherme Figueiredo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. p. 163.

ANTOGNAZZI, Irma A. Necessidade do enfoque historiográfico para explicar os processos sociais do presente. Trad. Vera Lúcia Vieira. São Paulo, **Projeto História**: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n. 29, tomo I, p. 42, dez. 2004.

ANTUNES, Gabriela Borges. **O poder político no Distrito Federal**: a trajetória de Joaquim Roriz. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, 2004. Orientadora: Profª. Dra. Maria Francisca P. Coelho.

ANUÁRIO BRASILEIRO DE ARTES CÊNICAS. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ FUNDACEN, 1981.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ FUNDACEN, 1982.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ SNT/ DAC/ FUNARTE, 1976.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ SNT/ DAC/ FUNARTE, 1977.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ SNT/ DAC/ FUNARTE, 1978.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ SNT/ DAC/ FUNARTE, 1979.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ SNT/ DAC/ FUNARTE, 1980.

ARAÚJO, Celso. O teatro morto de Brasília pede um funeral. **Correio Braziliense**, Brasília, 1 jun. 1979. Caderno Variedades, p. 22.

ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL. Disponível em: <<http://www.arpdf.df.gov.br/>>. Acesso em 17 abr. 2006.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ONDONTOLOGIA. Disponível em: <[www.abo-df.org.br](http://www.abo-df.org.br)>. Acesso em: 17 jun. 2006.

B. DE PAIVA. **Cantochão para uma esperança de morada**. Ceará: UFCE, [19--]. Teatro Universitário. Projeto Mambembão/ SEAC – SNT – MEC.

\_\_\_\_\_. **Palavras e Coisas**. [S.l : s.n], 1956.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

- \_\_\_\_\_. **O Direito de sonhar**. Trad. José Américo M. Pessanha et al. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BAFFI, Maria Adélia Teixeira. Projeto pedagógico: um estudo introdutório. In: BELLO, José Luiz Paiva. **Pedagogia em foco**. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://www.pedagogiaemfoco.pro.br/gppp03.htm>. Acesso em: 19 mar. 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 2. ed. São Paulo: Edusp; Brasília: Hucitec, 1993.
- BARCELLOS, Helena. **Além do círculo de giz**: drama - educação. Brasília: Musimed, 1995. Prefácio por Ecilda Ramos de Souza.
- BARROSO, Afonso; PAIVA, B.; PAIVA, Carlos. **ABC**. Rio de Janeiro: Edição GECOM, 1977.
- BARTHES, Roland; MARTY, Eric. Oral/ Escrito. Trad. Teresa Coelho. In: ROMANO, Ruggiero. **Enciclopédia Einaudi**: Oral/ escrito, argumentação. Edição Portuguesa. [Rio de Janeiro] : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. v.11.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Rua de mão única**. [Tradução: Rubens R. T. Filho e José C. M. Barbosa]. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995. v. 2. Obras escolhidas.
- BENVENISTE, E. Vocabulaire des institutions indo-européennes. Citado por HARTOG, François. A testemunha e o historiador. In PESAVENTO, Sandra Jatahy (org). **Fronteiras do Milênio**. Porto Alegre, RS: Ed. UFRGS, 2001.
- BERTAUX, Daniel. **L'approche biographique**: sa validité methodologique, sés potentialités, Cahier Internationaux de Sociologie (CNRS). France: Universitaires de France, 1980. Vol. LXIX.
- BOLLE, Willi. Cultura, patrimônio e preservação. In ARANTES, Antônio Augusto. **Estratégias de construção do patrimônio cultural**: produzindo o passado. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da História em Walter Benjamin. São Paulo-SP: EDUSP, 1994.
- BOLOGNA, Corrado. Voz. Trad. Luiz Fagundes Duarte. In ROMANO, Ruggiero. **Enciclopédia Einaudi**: Oral/ escrito, Argumentação. Edição Portuguesa. [Rio de Janeiro] : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. v.11.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: EdUSP, 1987.
- BOTELHO, Cléria. Memórias compartilhadas: os contadores de história. In: COSTA, Cléria Botelho da.; MAGALHÃES, Nancy Alessio (org.). **Contar história, fazer história**: história cultura e memória. Brasília: Paralelo 15, 2001.
- BRAYNER, Natalia Guerra. **No fluir do Paranoá**: memórias e experiências de mulheres na história de Brasília (1960 – 1990). Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade de Brasília, sob a orientação de Nancy Alessio Magalhães em 2005.
- BRESCIANI, Maria Stella M. Cultura e História: uma aproximação possível In: PAIVA, Márcia de e MOREIRA, Maria Ester (Org.). **Cultura**: substantivo plural: Ciência Política, História, Filosofia, Antropologia, Artes, Literatura. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora 34, 1996.

- BRITO, Eleonora Zicari C. de. O campo historiográfico: entre realismo e as representações. **Universitas**, Brasília, v. 1, n.1, p. 21, 2003. Faculdade de Ciências da Educação – UNICEUB.
- BROCHADO, Izabela Costa. **Distrito Federal: o mamulengo que mora nas cidades - 1990 a 2001**. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Brasília: Universidade de Brasília, 2001. Sob a orientação de Cléria Botelho da Costa.
- BUENO, Francisco S. **Grande Dicionário Etmológico-prosódico da língua portuguesa**. São Paulo: Ed. Lisa/ SA, 1988.
- BÜNDCHEN, Isabel C. F; SIMON, Marina M. **Palco dos sonhos: na companhia de Hugo Rodas**. Brasília: Faculdade de Comunicação, Jornalismo, UnB, 2005. Sob a orientação da profa. Dra. Dácia Ibiapina. Documentário de media-metragem, Mini-DV (35 min ), color.
- BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CACA, Carlos Augusto. **Fadas Guerreiras** (poesias). Brasília: LGE, 2003.
- CADERNO especial comemorativo aos 25 anos de carreira teatral Hugo Rodas. Produção da Companhia dos Sonhos, Arte 21 – Escritório de Arte e Projeto Culturais e TUCAN, 2000.
- CALDAS, Renata. A vida continua. **Correio Braziliense**, Brasília, 22 dez. de 2003.
- \_\_\_\_\_. Sérgio Britto & Gê Martú: atores lembram experiências no palco e personalidades da História do Teatro. **Correio Braziliense**, Brasília 2 de nov. 2003. Caderno Cultura, p. 6.
- CALDEIRA, Teresa. Memória e relato: a escuta do outro. **Revista do Arquivo Municipal: Memória e ação cultural**, São Paulo, n. 200, p. 66-97, 1992. Departamento do Patrimônio Histórico Municipal.
- CALVINO, Ítalo. A memória do mundo. In: **Um general na biblioteca**. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. A palavra escrita e a não escrita. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. (Org). **Usos e busos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.
- \_\_\_\_\_. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.
- CARREIRA, André. Os não-lugares: teatro de rua como resistência. In: **Revista O Teatro Transcende: o diretor – teatro de corpo e alma**, Santa Catarina: 18º. festival universitário de teatro de Blumenau, ano 13, n. 13, 2004.
- CARRIJO, E.; ASANO, S. O acesso à informação em um Centro de Documentação jornalístico: cotidiano e prática. In: Congresso Nacional de Arquivologia, 1., 2004, Brasília. **Os Arquivos no século XXI – políticas e práticas de acesso às informações**. Brasília: Abarq/ UnB, 2004. 1-13 p. 1 CD-ROM.
- CARRIJO, Elizângela. **Analisando discursos e (re)construindo narrativas com o teatro de Brasília: relato pessoal de pesquisa, trabalho de final de curso da disciplina ‘Seminário Cultura e Identidades – suportes teóricos e metodológicos’, ministrada pela Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito, em janeiro de 2005.**
- \_\_\_\_\_. Teatro de Brasília: uma história documentada? In: VILLAR, Fernando P.; CARVALHO, Eliezer F. **Histórias do Teatro Brasileiro**. Brasília: Artes Cênicas IdA/UnB, 2004.
- \_\_\_\_\_. Teatro en Brasília en escena: fragmentos de una historia poco representada (Brasília - 1970/1990). In ENCUESTRO NACIONAL, 7., 2005 Y CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA ORAL DE LA REPUBLICA ARGENTINA, 1., 2005, Bueno Aires. **Identidad, Cultura y Política**. Argentina: Universidad de Buenos Aires & Instituto Histórico, 2005, p.1 – 21. 1 CD-ROM.

- CARVALHO, Eliezer F. **Histórias do Teatro Brasileiro**. Brasília: Artes Cênicas IdA/UnB, 2004.
- CASCO, Ana Carmem Amorim Jará. Reinventando a cidade: um diálogo entre Marco Paulo e o Imperador. In **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, no. 29, Brasília: IPHAN, 2001.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora da UNESP/ Imprensa Oficial do Estado, 1999.
- \_\_\_\_\_. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo, Lisboa: Difel, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII**. Trad. Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- CHAUI, Marilena. Jenea da alma, espelho do mundo, In NOVAES, Adauto (org). **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- CÍCERO, Antônio. **Guardar**, Rio de Janeiro: ed. Record, 1996.
- COCTEAU, Jean. **O Belo Indiferente**, Intérprete Glauce Rocha, Trad., Daniel Rocha, Rio de Janeiro: Tapeçar gravações S/A, 1975. (Suporte LP) – FEFIEG/ MEC – 001.
- CONGRESSO DE TEATRO: poucos compareceram, mas o debate decidiu novidades para 80. **Correio Brasileiro**, Brasília, 20 dez. 1979. Caderno Variedades, p. 52.
- Correio Brasileiro**, 12 de setembro de 2004. Caderno de cultura, capa.
- COSTA, Lúcio. **Relatório do Plano Piloto de Brasília**. Brasília: ArPDF, CODEPLAN, DePHA, 1991.
- DEMARTINI, Zeila de Brito Fabri. Trabalhar com relatos orais vale a pena: reflexões a partir de uma trajetória de pesquisa. Caxambú/MG: 15<sup>a</sup>. **Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação**, 13-17, setembro, 1992. Disponível em: <[www.labgem.org/glossario.html](http://www.labgem.org/glossario.html)> Acesso em: 21 de abr. 2006.
- DUARTE, Maria de Souza. **A Educação pela arte**. Brasília: Thesaurus, 1983.
- DUBY, Georges & LARDREAU, Guy. **Diálogos sobre a Nova História**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- ENDE, Michael. **A história sem fim** São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- EXPEDITO, Chico. O nosso Teatro Garagem: convocação geral. **Correio Brasileiro**, Brasília, 13 set. 1978. Segundo Caderno, p. 3.
- FEITOSA, Jesuíno; VIANNA, Sérgio. Editorial. **Boletim interno da FETADIF**, Brasília, n. 2, 30 out. 1977. Brasília: FEDADIF – UNIMO/ SESC. Acervo Funarte, RJ.
- FENATA realiza primeira Mostra do Teatro Amador. **Correio Brasileiro**, Brasília, 21 set. 1975. Segundo Caderno, p. 28.
- FÉRAL, Josette. La memória en las teorías de la representación: entre lo individual y lo coletivo. In: PELLETTIERI, Osvaldo (org). **Teatro, memória y ficción**. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janáina (org). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FLORES, Laura Gonzáles. **Fotografia y Pintura: ¿dos médios diferentes?** Barcelona: Editora Gustavo Gili, SA, 2005.

FOLHAS das Folhas de Relva". Trad. Geir Campos. Brasiliense, 1983. Disponível em: <<http://www.redutoliterario.hpg.ig.com.br/poesia/walt.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2004.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Rio de Janeiro: Loyola, 1999.

FREITAS, Grace Maria M. de. Texto de apresentação in: SALLES, Evandro; RODAS, Hugo. **TUCAN – Pequena História do Teatro Universitário Candango (Brasília/ 1992 – 1999)**. Brasília: Telecentro-Sul/ UnB, 1999.

FRISH, Michael. A Shared Authority. Citado por BRAYNER, Natalia Guerra. **No fluir do Paranoá: memórias e experiências de mulheres na história de Brasília (1960 – 1990)**, dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade de Brasília, sob a orientação de Nancy Alessio Magalhães, em 2005.

FUNARTE. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/codoi/codoi.htm>>. Acesso em 17 abr. 2006.  
Fundação Brasileira de Teatro. Disponível em: <<http://www.fbt.edu.br/index.htm>> . Acesso em: 27 maio 2006.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. São Paulo: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. Memória, História, Testemunho. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (Org.). **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2004.

GASPARI, Elio. Alice e o Camaleão. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque; VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

GEERTZ, Clifford. O Impacto do Conceito de Cultura sobre o Conceito de Homem. In: **A Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GEISEL garante profissão aos artistas. **Correio Braziliense**, Brasília, 14 abr. 1978. Caderno Nacional, p. 6.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. Trad. Maria Betania Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOMES, Antonio. Cultura: um ministério que chega atrasado. **Correio Braziliense**, Brasília, 17 mar. 1985. Caderno de Cultura, capa.

GUEDES DE MORAIS, Edson. Os melhores de 1978. **Correio Braziliense**, Brasília, 22 dez. 1978. Segundo Caderno, p. 4.

\_\_\_\_\_. Fria quinta do teatro. **Correio Braziliense**, Brasília, 24 abr. 1979. Segundo Caderno, p. 4.

\_\_\_\_\_. Bené Setenta responde à esquerda festiva de Brasília. **Correio Braziliense**, Brasília, 9 nov. 1978. Segundo Caderno, p. 4.

- \_\_\_\_\_. Ruy Pereira, confirmado na Fundação, entrega Galpão à FETADIF. **Correio Braziliense**, Brasília, 28 abr. 1979. Segundo caderno, p. 4.
- \_\_\_\_\_. “Os que usam e os que não usam black-tie. **Correio Braziliense**, Brasília, 3 out. 1978. Segundo Caderno, p. 4.
- \_\_\_\_\_. O nosso setenta, **Correio Braziliense**, Brasília, 7 set. 1977. Segundo Caderno, p.3.
- \_\_\_\_\_. “An inspector call”. **Correio Braziliense**, Brasília, 16 dez. 1978. Segundo Caderno, p. 4.
- \_\_\_\_\_. Aos companheiros inquietos: depoimento de Chico Expedito a propósito da montagem de “Black-Tie”. **Correio Braziliense**, Brasília, 18 out. 1978. Segundo Caderno, p. 4.
- \_\_\_\_\_. Ensaio – Teatro e Dança: uma escola. **Correio Braziliense**, Brasília, 1 set. 1978. Segundo Caderno, p. 4.
- \_\_\_\_\_. Fetadif inaugura sala Martins Penna e uma nova fase do Teatro brasiliense. **Correio Braziliense**, Brasília, 9 mar. 1979. Caderno Dois, capa.
- \_\_\_\_\_. Martins Penna em tempo de espera. **Correio Braziliense**, Brasília, 8 mar. 1979.
- \_\_\_\_\_. Um novo Teatro, o da UPIS: cultura ou fatura? **Correio Braziliense**, Brasília, 16. dez. 1978. Segundo Caderno, p. 4.
- GUERRA, Kido. Chegada aos 50. **Correio Braziliense**, Brasília 28 de nov. de 2004, p. 14-15.
- \_\_\_\_\_. Cultura no Plano e Satélites (VI): Brasília já teve 72 grupos de teatro. **Correio Braziliense**, Brasília, 30 abr. 1984. Caderno Atualidades, p. 15.
- GUIA DOS CURIOSOS. Disponível em: <[www.guiadoscuriosos.com.br](http://www.guiadoscuriosos.com.br)>. Acesso em: 16 maio 2006.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In SILVA, Tomaz Tadeu (org), *Identidade e diferença; a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis/ RJ: Vozes, 2003.
- HARTOG, François. A testemunha e o historiador. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org). **Fronteiras do Milênio**. Porto Alegre, RS: Ed. UFRGS, 2001.
- HENRI, Piéron. **Dicionário de Psicologia**. Trad. Dora de Barros Cullignan. São Paulo: Globo, 1996.
- HOLSTON, James. **Cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. Trad. Marcelo Coelho, São Paulo: Companhia das Letras, 2005 (reimpressão)/ 1993 (1ª. ed).
- HORTAS, Maria de Lourdes. **Fonte de pássaros**. Recife: Cia Pacífica, 1999.
- HUNT, Lynn (org). **A nova história cultural**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- INESC. Disponível em: <<http://www.inesc.org.br/pt/sobre/index.htm>> . Acesso em: 10 abr. 2006.
- INFOBRASÍLIA. Disponível em: <[http://www.infobrasilia.com.br/bsb\\_hlp.htm](http://www.infobrasilia.com.br/bsb_hlp.htm)> . Acesso em: 6 jun. 2006.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Censo Demográfico 2000. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br>>. Acesso em: 28 abr. 2006.

- Intranet dos Associados Centro-Oeste. Disponível em: [www.grupoaconline.net](http://www.grupoaconline.net) . Acesso em: 2 maio 2006. Interno.
- JEAN, Ivonne. Coluna Esquina de Brasília. **Correio Braziliense**, Brasília, 18 jan. 1970.
- JENKINS, Keith. **A História repensada**. Trad. Mário Vilela, São Paulo: Contexto, 2001.
- JODELET, Denise. **As Representações Sociais**. Trad. Lilian Ulup. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- KELLY, Joan. Tuvieron las mujeres Renacimiento? In: AMELANG, J.; NASH, M. (Org). **História y género**: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporânea. Valencia-España: Ed. Alfons El Magnain, 1990.
- KOTHE, Flávio René. **Benjamin & Adorno - Confrontos**. São Paulo: Ática, 1978.
- KÜHNER, Maria Helena. **Teatro Amador**: radiografia de uma realidade (1974-1986). Rio de Janeiro: INACEN/ Ministério da Cultura, 1987.
- KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. **Opinião**: para ter opinião. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- LABGEN Glossário : informação gemológica em português. Disponível em: [www.labgem.org/glossario.html](http://www.labgem.org/glossario.html)> Acesso em: 21 de abr. 2006.
- LEAL, Rosa. Gota D'Água: finalmente o Teatro Dulcina será inaugurado. E por Bibi Ferreira, uma de suas divas. **Correio Braziliense**, Brasília 20 de abril de 1980. Caderno Fim de Semana, p. 3
- LIMA, Angélica Torres. Um teatro decadentemente vivo. **Correio Braziliense**, Brasília, 9 dez. 1989. Caderno Dois, capa.
- LIMA, Mariângela Alves. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto (Org). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano/ ed. Senac Rio, 2005.
- LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Práticas e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.
- LUCINDA, Elisa. Meu exibido amor. **Correio Braziliense**, Brasília, 21 abr. de 2006. Caderno Especial Dez Visões de Brasília.
- LÚCIO, Néio; GUERRA, Kido. **Cabeças**. Brasília: Realização Cabeça, 1989.
- MACHADO, Lia Zanotta. Imagens do espaço: imagens de vida. In: PAVIANI, Aldo (Org). **Brasília, ideologia e realidade**: espaço urbano em questão. São Paulo: Projeto, 1985.
- MAFFESOLI, Michel. **A lógica da dominação**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.
- MAGALHÃES, Nancy Alessio. Narradores: Vozes e poderes de diferentes pensadores. In: MAGALHÃES, Nancy A.; COSTA, Cléria B. **Contar história, fazer história**. Brasília: Paralelo 15, 2002.
- \_\_\_\_\_. Brasília do Brasil: Des-Cobrimentos. **Revista Participação**, Brasília, ano 4, n.6, jun. 2000.

- \_\_\_\_\_. Brasília do Brasil: Des-Cobrimentos. **Revista Participação**, Brasília, ano 4, n.6, p.15, jun. 2000.
- \_\_\_\_\_. Democracia e autoritarismo no Brasil: o governo Castello Branco. No prelo em livro que será lançado neste ano de 2006, sob a organização do Prof. Dr. Marcos A. da Silva, da Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_\_. Narradores: vozes e poderes de diferentes pensadores. In COSTA, Cléria Botelho; MAGALHAES, Nancy Alessio (orgs). **Contar história, fazer História: história, cultura e memória**. Brasília: Paralelo 15, 2001.
- \_\_\_\_\_. Narrativas em vídeo: oral e visual como experiência de configuração de sentidos e temporalidades na História. In: MATSUMOTO, Roberta K; BARBATO, Silviane (Org.). Oralidades e outras linguagens. **Cadernos do CEAM/NECOIM/UnB**, Brasília, ano IV, n. 15, p. 17, dez. 2004.
- \_\_\_\_\_; SINOTTI, Marta Litwinczik (Org.). **Memórias e direitos: moradas e abrigos em Brasília**. Brasília: NECOIM / CEAM / UnB, 2001.
- MAGGIO, Sérgio. Acervo Estilhaçado. **Correio Braziliense**, Brasília, 3 de jul. 2005. Capa do Caderno Cultura.
- \_\_\_\_\_. Campus no Palco. **Correio Braziliense**, Brasília, 7 fev. 2006. Caderno Cultura, p.1.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho**. Bauru-SP: EDUSC, 2002.
- MATOS, Olgária. A narrativa: metáfora e liberdade. In: COSTA, Cléria Botelho da; MAGALHÃES, Nancy Alessio (Org). **Contar história, fazer história: história cultura e memória**. Brasília: Paralelo 15, 2001.
- MAYOL, Pierre. Espaços privados. In: CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano**. 4. ed. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1994. v. 2
- MEDEIROS, Bianca Freire. *You don't have to know the language: Hollywood inventa o Rio de Janeiro*. In : **Cadernos de Antropologia e Imagem**, no.1, 1995, Rio de Janeiro, Eduerj, 1995, p. 107-121.
- MEIRELES, Cecília. **Crônicas de educação (5) - Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, Departamento Nacional do Livro/ MinC, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto R. De Moura, São Paulo: Martins Ponte, 1999.
- MESQUITA, Zilá. Espaço, território e lugar: estas palavras ciganas. **Revista Educação, Subjetividade e Poder**, Porto Alegre, n.5, vol. 5, p. 73, jul. 1998.
- MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência – Brasil os anos de autoritarismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA/ FUNARTE. Anuário do teatro brasileiro. Rio de Janeiro, 1976.
- MORETZSOHN, Carmem. Erradetes, as certinhas de Fernando Villar. **Correio Braziliense**, Brasília, 19 maio 1985. Caderno Atualidades, p. 6.
- MOSCOVICI, Serge. Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história In: JODELET, Denise (org). **As representações Sociais**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.
- MOTA, Marcus. Dramaturgia, colaboração e aprendizagem: um encontro com Hugo Rodas. In: VILLAR, Fernando P. ; CARVALHO, Eliezer F. **Histórias do Teatro Brasileiro**. Brasília: Artes Cênicas IdA/UnB, 2004.

Murtinho: projeto novo para formar um público novo. **Correio Braziliense**, Brasília, 6 mar. 1979. Caderno Dois, capa.

NEGRÃO DE MELLO, Maria T. F. . **O espetáculo dos moradores do símbolo** (a mobilização por “diretas já” da perspectiva de Brasília/ 1984). Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, orientada pela Dra. A. Fernanda Pacca de A. Wright, São Paulo, 1987.

\_\_\_\_\_. Se esta quadra fosse minha In: MEDINA, Cremilda (org). **Narativas a céu aberto**: modos de ver e viver Brasília. Brasília-DF: EDUNB, 1998.

\_\_\_\_\_. Cascariguindum: cotidiano, cidadania e imaginário na obra de Adoniran Barbosa In: MENEZES, Albene M (org). **História em Movimento (temas e perguntas)**. Brasília: Thesaurus, 1997.

NEIVA, Ivany Câmara. **Imaginando a Capital**: cartas a JK. Relatório de Qualificação de Doutorado. Orientado por Cléria Botelho da Costa, no Programa de Pós-Graduação em História, Novembro, 2005.

\_\_\_\_\_. Memórias de uma folia real – arte e vida do saltimbanco Pára-Raios. **Revista Em Tempo de Histórias**, Brasília, n. 8, p. 2, 2004. Programa de Pós-Graduação em História da UnB. (Nicolas Behr, p.46, negrito do autor).

NORA, Pierre; DUBY, Georges; AGULHON, Maurice et ali. **Ensaio de Ego-História**. Rio de Janeiro: Edições 70 LDA, 1989.

NUNES, G.T. Teatro. **Correio Braziliense**, Brasília, 20 set. 1975. Segundo Caderno, p. 2.

NUNES, José Walter. **Patrimônios subterrâneos em Brasília**. São Paulo: Annablume, 2005.

O exercício da liberdade: teatro. **Correio Braziliense**, Brasília, 28 abr. 1985. Caderno Variedades, p.11.

ONDE o brasiliense faz arte. Brasília: Gerência de Divulgação da Secretaria de Estado de Cultura, jul. 2002. Encarte Espaço Cultural 508 Sul.

ORLANDI, P. Eni. **Cidades dos sentidos**. Campinas-SP: Pontes, 2004.

PACHECO, Tânia. O teatro e o poder. In NOVAES, Adauto. **Anos 70**: ainda sob a tempestade - música, literatura, teatro, cinema, televisão. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

PALHANO, Romualdo Rodrigues. **O teatro e sua origem**. Disponível em: <<http://www.unifap.br/palhano/artigos.htm>> . Acesso em: 29 ago. 2004.

PARARRAIOS, Ari. Hoje tem espetáculo? Tem sim, senhor! **Correio Braziliense**, Brasília, 28 set. 1977. Caderno 2, capa.

\_\_\_\_\_. Os Saltimbancos e a volta do Pitú. **Correio Braziliense**, Brasília, 3 dez. 1978. Social, p. 2.

\_\_\_\_\_. Um grupo que não sabe o que quer. **Correio Braziliense**, Brasília, 30 ago. 1977. Caderno 2, capa.

\_\_\_\_\_. Ary Pára-Raios, um esquadrão de vida! Esquadrão da vida – 23 anos fazendo palhaçada. In: VILLAR, Fernando P.; CARVALHO, Eliezer F. **Histórias do teatro brasiliense**. Brasília: Artes Cênicas IdA/UnB, 2004.

\_\_\_\_\_. Balão de Ensaio, o triste fim de uma iniciativa experimental. **Correio Braziliense**, Brasília, 12 jun. 1979. Caderno Variedades, p. 40.

PARIS, Texas. Disponível em: [http://www.wim-wenders.com/movies/movies\\_spec/paristexas/](http://www.wim-wenders.com/movies/movies_spec/paristexas/)

PASCHOARELLI, Leandro. Imprensa e cultura: uma análise de seções e cadernos de cultura da imprensa paulista e carioca (1969-1989). **Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**, n. 29 tomo I, p. 313, dez. 2004.

PATRIOTA, Rosângela. História – Teatro – Política: Vianinha, 30 anos depois. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, n.1, v. 1, I ano I, out./nov./Dez 2004. Disponível em: <[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)> . Acesso em: 11 jul. 2006.

\_\_\_\_\_. O Historiador e o Teatro: texto dramático, espetáculo, recepção. In: PESAVENTO, Sandra J. (Org). **Escrita, linguagem, objetos: leituras de história cultural**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEDRANCINI, Humberto. Comecei a fazer teatro. In VILLAR, Fernando P.; CARVALHO, Eliezer F. **Histórias do Teatro Brasiliense**. Brasília: Artes Cênicas IdA/UnB, 2004.

PEIXOTO, Fernando. **Reflexões sobre o teatro Brasileiro no século XX** – Yan Michalski. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

PESSANHA, J.A.M. Bachelard e Monet: o olho e a mão In: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PESTANA, Paulo. Era do eu sozinho começa em 80. **Correio Braziliense**, Brasília, 2 dez. 1989. Caderno Dois, capa.

PIETRICOVSKY, Iara. **Inter-Redes: um estudo de caso sobre a democracia participativa no Brasil**. Brasília: Instituto de Ciência Política da Universidade de Brasília, 2005. Orientadora Profa. Dra. Lúcia Avelar.

PONTES, Chico. Chamada principal. **Correio Braziliense**, Brasília, 1 mar. 1977. Caderno Dois, capa.

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org). **Usos e abusos da história oral**. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

\_\_\_\_\_. O que faz a história oral diferente. Trad. Maria Therezinha J. Ribeiro. In **Revista Projeto História**, PUC - São Paulo, (14), fev, 1997.

\_\_\_\_\_. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História Oral. **Revista Projeto História**, PUC – São Paulo, (15), abril, 1997.

POSTLEWAIT, Thomas. Historiography and the Theatrical Event: A primer with Twelve Cruxes. In **Theatre Journal**, n.43, The Johns Hopkins University Press, 1991, p. 178.

PROGRAMA da Exposición No. 263, **La Mascara**. FotoGaleria del Complejo Teatral de Buenos Aires, Sep.-Oct., 2005. Director general y artístico Kive Staiff.

QUEIROZ, Maria Isaura Percira de. **Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva**. São Paulo: CERU e FFLCH/ USP, 1983.

QUEIROZ, Rachel de et al. Paschoal Carlos Magno (20/11/1975). In: **Ministério da Educação e Cultura, Fundação Nacional de Arte, Serviço Nacional de Teatro**. Rio de Janeiro, 1977. v. 2. (Coleção Depoimentos).

- QUELEM, Naiobe. Palco Democrático. **Correio Braziliense**, Brasília, 6 mar. 2005, Caderno Cultura, capa.
- QUELEM, Naiobe. De livros e encontros. **Correio Braziliense**, Brasília, 20 agos. de 2006.
- Redemoinho no passado. “**Quadra a Quadra**”, Brasília, ano 1, n.3, p. 8-9, mar. 1992.
- REZENDE, P.P; MARCELO, Carlos. 10 perguntas para Hugo Rodas. **Correio Braziliense**, 17/jun/2006, Caderno Pensar, p.10.
- REZENDE, Pedro Paulo. 10 perguntas para Guilherme Reis, **Correio Braziliense**, Brasília, 23 de set. de 2006, Caderno Pensar, pág.10
- RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1994.
- ROCHA, Irlam. Do Planalto para o “Sul Maravilha”. **Correio Braziliense**, Brasília, 24 abr. 1977. Segundo Caderno, p. 2.
- RODRIGUES, Georgete M. **Ideologia, propaganda e imaginário social na construção de Brasília**, Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília. Brasília: UnB, 1990. Sob a orientação da Profa. Dra. Tereza Cristina kirshner.
- RÓNAI, Paulo. **Dicionário Universal Nova Fronteira de Citações**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ROUANET, S. Paulo; PEIXOTO, N. Brissac. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? **Revista USP**, São Paulo, n. 15, p.5, set./out./nov. 1992. Dossiê Walter Benjamin.
- SAMUEL, Raphael. História local e História oral Trad. Zena Winoma Eisenberg. **Revista Brasileira de História**, São Pulo, v. 9, n. 19, p. 228, set.89/fev.90.
- \_\_\_\_\_. Teatros de memória. [Trad. Maria Therezinha J. Ribeiro e Vera Helena P. Maluf] In: **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, n.14, p. 44, fev. 1997.
- SANTOS, Matilde Demétrio dos. **Ao sol carta é farol**: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas. São Paulo: Annablume, 1998.
- SECRETARIA DE CULTURA DO DISTRITO FEDERAL. Disponível em: <[www.sc.df.gov.br](http://www.sc.df.gov.br)>. Acesso em: 14 jun. 2006.
- SECRETARIA DE CULTURA DO DISTRITO FEDERAL. Mapa Cultural Brasiliense, Informativo, Brasília, n. 22, ago. 2003. Arte de Leo Sodré.
- SEMINÁRIO DE TEATRO. **Correio Braziliense**, Brasília, 24 ago. 1976. Segundo Caderno, p.2.
- SENA, Clovis. Balanço teatral do ano de 1971 em Brasília. **Correio Braziliense**, Brasília, 2 p.2 jan. 1972.
- \_\_\_\_\_. Teatro. **Correio Braziliense**, Brasília, 2 p. 6 fev. 1970.
- SILVA, Marcos Antônio. A construção do saber histórico: historiadores e imagens. **Revista de História**, São Paulo, n. 125-126, ago-dez/91 a jan-jul/92.
- \_\_\_\_\_. **História**: o prazer em ensino e pesquisa. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- \_\_\_\_\_. Machos & Mixos. Henfil e o fim da ditadura militar (Brasil, anos '80). São Paulo, **Revista de História**, n.139, p.79-80, 2º. sem/1998.

SILVA, Patrícia N. **Enredos cariocas em palavras cantadas**: a cidade do Rio de Janeiro do séc. XX nas representações de Noel Rosa e Chico Buarque. Brasília: Programa de Pós-Graduação em História, UnB, 2005. Dissertação orientada pela Profa. Dra. Maria Tereza F. Negrão de Mello.

SINOTI, Marta L. Da gravação à gravação: a entrevista na produção de documentários Historiográficos. In : MAGALHÃES, Nancy Alessio (org). *Tramas, espelhos e poderes na memória*. **Cadernos do CEAM/NECOIM**, Brasília, ano 1, n. 2, p 25-39, 2000.

\_\_\_\_\_. Da gravação à gravação: a entrevista na produção de documentários historiográficos. In MAGALHÃES, Nancy Alessio (org). *Tramas, espelhos e poderes na memória*, Brasília. **Cadernos do CEAM/NECOIM**, Ano 1, no. 2, 2000, p 25-39.

SOBREART/ FCDF/ Aliança Francesa, 1976, p. 2.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOTOMAYOR, Walter. As promessas da Fundação Cultural. **Correio Braziliense**, Brasília, 13 mar. 77.

SOUZA, Ecilda Ramos. **Sangue não é água**, Brasília: Sindical Gráfica Editora LTDA, 1993.

SOUZA, Laura de Mello. Representações e vivências do sagrado. In: **Inferno Atlântico**: demonologia e colonização, séculos XVI-XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SQUARISI, Dad. **Manual de redação e estilo**. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand, 2005.

SWAIN, Tânia Navarro. As teorias da carne: corpos sexuados, identidades nômade. **Revista Eletrônica Labrys, estudos feministas**, n, 1 e 2, julho/dezembro 2002. Disponível em: <<http://www.unb.br/ih/his/gefem>>. Acesso em: 15 nov. 2003.

TEATRO : B. de Paiva no SNT, **Correio Braziliense**, Brasília, 7 jul. 1977.

TEATRO Amador: “Essa vontade de ser ator acaba me matando!”. **Correio Braziliense**, Brasília, 24 jun. 1976. Caderno 2, capa.

TEATRO e dança serão os novos cursos da UnB. **Correio Braziliense**, Brasília, 5 set. 1976, p. 17.

TEATRO INFANTIL: Descobrir um “grande dramaturgo candango”. **Correio Braziliense**, Brasília, 4 set. 1980. Caderno Variedades, p. 23.

TEATRO. **Correio Braziliense**, Brasília, 10 fev. 1976. Segundo caderno, p.3.

TEATRO. **Correio Braziliense**, Brasília, 10 mar. 1976. Segundo caderno.

TEATRO: A Fetadif entra em ação. **Correio Braziliense**, Brasília, 12 fev. 1976. Segundo Caderno, p. 3.

TEATRO: caminho certo. **Correio Braziliense**, Brasília, 14 fev. 1976. Segundo Caderno, p. 2.

TEATRO: Fetadif muda Teatro das Segundas-Feiras. **Correio Braziliense**, Brasília, 13 mar. 1976. Segundo Caderno, p. 2.

TEATRO: formação de atores. **Correio Braziliense**, Brasília, 11 nov. 1972. Segundo caderno.

TEIXEIRA, Ubiratan. **Dicionário de Teatro**. São Luís: Editora Instituto Geia, 2005.

THOMPSON, Edward Palmer. **Miséria da teoria ou um planetário de erros**: uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

TIN, Emerson (org.). *A arte de escrever cartas: anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lipsis*. Campinas- SP: Editora da Unicamp, 2005. Citado por NEIVA, Ivany Câmara. **Imaginando a Capital: cartas a JK**, Relatório de Qualificação de Doutorado, orientado por Cléria Botelho da Costa, no Programa de Pós-Graduação em História, Novembro, 2005.

TRUFFAUT, François (direção). **Fahrenheit 451**, Inglaterra, 1996, roteiro: Jean-Louis Richard e François Truffaut, baseado em livro de Ray Bradbury.

VELOSO, Jorge das Graças. **Benedito e o teatro gestual** – estudo de uma encenação não-verbal baseada em elementos espetaculares do interior do estado de Goiás, Brasília. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, 2000. Sob a orientação de Armindo Jorge de Carvalho Bião.

VENTURA, Ricardo em <http://www.brazilianmusic.com/articles/ventura-ivl.html> acessado em 18 de março de 2006.

VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história**. Trad. Alda Baltar e Maria A Kneipp. Brasília: Ed. UnB, 1992.

VILLAR DE QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro. **Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979-1989)**, tese de Ph.D não publicada, Queen Mary College, University of London, defendida e aprovada em 08.01.2001 – Há no acervo da BCE/ UnB.

\_\_\_\_\_; CARVALHO, Eliezer F. **Histórias do teatro brasileiro**. Brasília: Artes Cênicas Ida/UnB, 2004.

VIOTTI, Sérgio. **Dulcina e o teatro de seu tempo**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

VIVAS, Jesus. **A maquiagem no processo de construção do personagem**. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal de Salvador (UFBA), 2004. Sob orientação do Prof. Dr. Ewald Hackler.

WEBER, Demétrio. *A Cultura improvisada: retratos de resistência*. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 9 dez. 2003. Caderno D3.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: EdUSP, 1994.

WOODWARD, Kathryn, *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In SILVA, Tomaz Tadeu (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis/ RJ: Vozes, 2000.

### **Referências - entrevistas**

DULCINA DE MORAES – Cf. VIOTTI, 2000.

CARLOS AUGUSTO S. PEREIRA (CACA) - Entrevista realizada em 23 de abril de 2006. 1 Mini Disc Digital Áudio (1h22min50s): estéreo. Sony.

GERALDO MARTUCHELLI. Entrevista realizada em 17 de junho de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (2h08min12s): estéreo. Sony.

HUGO RODAS. Entrevista realizada em 26 de maio de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (1h34min25s): estéreo. Sony.

PEDRANCINI, Humberto. Entrevista realizada em 16 de junho de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (1h46min43s): estéreo. Sony.

IARA PIETRICOVSKY. Entrevista realizada em 16 de abril de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (2h07min49s): estéreo. Sony.

JESUS VIVAS. Entrevista realizada em 10 de janeiro de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (2h13min17s): estéreo. Sony.

JOÃO ANTÔNIO. Entrevista realizada em 16 de jun. de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (1h52min56s): estéreo. Sony.

J.M. B. DE PAIVA. Entrevista realizada em 26 de maio de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (2h19min13s): estéreo. Sony.

### ***Referências – imagens***

#### **Capa e contra capa**

Concepção e criação: Elizângela Carrijo

Diagramação e fotografia: Maíra Zannon

Mãos de Carolina Zannon

#### **Paginações – capítulo III**

\* Dulcina de Moraes

Reprodução e fotos dispostas no acervo da Faculdade Dulcina de Moraes, por Marcelo Augusto Santana, em junho de 2006.

\* Geraldo Martuchelli; Hugo Rodas; Humberto Pedrancini; Iara Pietricovsky; Jesus Vivas; João Antônio e B. de Paiva

Concepção: Elizângela Carrijo

Criação: Maíra Zannon e Elizângela Carrijo

Diagramação: Maíra Zannon

Fotografias originais: Marcelo Augusto Santana e acervos pessoais dos/as entrevistados.

#### **Mapas**

Reprodução parcial de: SECRETARIA DE CULTURA DO DISTRITO FEDERAL. Mapa Cultural Brasiliense, Informativo, Brasília, n. 22, ago. 2003. Arte de Leo Sodré.

Transparência: Arte de Maíra Zannon sobre original de Leo Sodré, jul. 2006.

#### **Cartazes**

##### **I Mostra do Teatro Amador do DF**

Acervo do Arquivo Público do DF, reprodução (FCDF, A.B.1.D No. 87), 1977.

##### **Festival de Teatro Amador do DF**

Acervo do Arquivo Público do DF, reprodução (FCDF A.B.1.D No. 197), 1985.

\*\* Todas as imagens foram manipuladas por Maíra Zannon, em originais reproduzidos de acervos particulares de cada um/a dos/as entrevistados/as e/ou tiradas durante os encontros. Todas as fotografias de Marcelo Augusto Santana têm seus direitos cedidos gentilmente pelo autor.

# ANEXOS

*Corpus da pesquisa*

*Roteiro de campo*

*Lista de materiais usados em campo*

*Modelo de cessão de direitos autorais*

*Lista com nomes de grupos de teatro em Brasília, década de 1970*

*CD-ROM com entrevistas (Áudio/MP3 & Transcrição/ PDF)*

## *Corpus da pesquisa*

### **Fontes Centrais**

*Relatos orais gravados em áudio e/ou editados em livro*

*Narradores/as em ordem alfabética:*

DULCINA DE MORAES – Cf. VIOTTI, 2000.

GERALDO MARTUCHELLI. Entrevista realizada em 17 de junho de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (2h08min12s): estéreo. Sony.

HUGO RODAS. Entrevista realizada em 26 de maio de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (1h34min25s): estéreo. Sony.

PEDRANCINI, Humberto. Entrevista realizada em 16 de junho de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (1h46min43s): estéreo. Sony.

IARA PIETRICOVSKY. Entrevista realizada em 16 de abril de 2005. 1 Mini Disk Digital Áudio (2h07min49s): estéreo. Sony.

JESUS VIVAS. Entrevista realizada em 10 de janeiro de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (2h13min17s): estéreo. Sony.

JOÃO ANTÔNIO. Entrevista realizada em 16 de jun. de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (1h52min56s): estéreo. Sony.

J.M. B. DE PAIVA. Entrevista realizada em 26 de maio de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (2h19min13s): estéreo. Sony.

### **Entrecruzadas às**

*Imagens textuais e visuais oriundas de*

- Acervo particular de cada narrador/a

- Acervo de CARLOS AUGUSTO S. PEREIRA (CACA) + Entrevista realizada em 23 de abril de 2006. 1 Mini Disc Digital Áudio (1h22min50s): estéreo. Sony.

- Cartazes de espetáculos do Arquivo Público do DF (ArP-DF)

- Reportagens do Jornal Correio Braziliense<sup>1</sup> (1970-1990), guardadas no Centro de Documentação do jornal (Cedoc/ CB)

- Bibliografia pesquisada. Cf. Referencias bibliográfica.

---

<sup>1</sup> Seleccionei o jornal *Correio Braziliense* por dois motivos: 1) por ter nascido junto com a cidade e circular até hoje, ou seja, por abarcar exatamente o recorte cronológico do meu estudo e; 2) porque alcança um grande público leitor. O *Correio* foi fundado em 21 de abril de 1960 e, atualmente, segundo pesquisa encomendada pelo próprio jornal, é lido por cerca de “780 mil leitores no Distrito Federal [...] 9 em cada 10 leitores de jornal no DF” (Estudos Marplan, 2003, nº XLV, apud *Correio Braziliense*, 15 de novembro de 2003, p. 32-33).



---

## Roteiro das entrevistas

Divisão das perguntas em quatro blocos temáticos/ São modificadas segundo o contexto e o/a narrador/a

### **A pessoa, o teatro e a cidade**

- 1- Como foi sua vida: infância, escola, casa, família...?
- 2- Como foi seu encontro com o mundo teatral? O que você fazia e o que faz atualmente?
- 3- O que significa fazer teatro?
- 4- Por que trabalhar as artes cênicas em Brasília, uma cidade planejada?
- 5- Como foi seu encontro com a cidade? E como é sua atual relação com ela?
- 6- Como é desenvolver seu trabalho na cidade? Quais as facilidades e as dificuldades encontradas para alcançar seus planos na área teatral?
- 7- Como você vê a política cultural de Brasília? Houve/ Há diferença com o seu tempo (se for o caso)?
- 8- Existe alguma experiência de política pública voltada para cultura que você tenha vivido e/ou tenha conhecimento que seja interessante de ser estudada?
- 9- Houve algum tempo interessante/ rico em produção artística na cidade que você queira destacar?
- 10- Houve ao contrário? Ou seja, um tempo difícil para produzir na cidade e que você queira destacar?

### **A pessoa, o teatro e suas relações com outras pessoas**

- 11- Quem são os seus companheiros e companheiras de trabalho?
- 12- (Quando vc começou) Existiam mulheres nessas produções cênicas da cidade? Como era a relação com elas? E hoje?
- 13- Quem são as pessoas mais atuantes nesse ambiente de produção teatral?
- 14- O público:
  - Comente sobre o público de Brasília.
  - Ele é diferente do de outras cidades? Em quê (se for o caso)?
  - Ele se modificou com o tempo?
  - Ele é exigente e/ou generoso com as produções que assiste?

## **A pessoa, a memória e seus registros**

15- Durante o desenvolvimento dos seus projetos teatrais, você possuía a preocupação de registrar (escrever/ fotografar/ filmar/ gravar e etc.) essa trajetória de produção? Você acha isso importante? O que você acha desse processo?

16- Você conhece alguma produção feita sobre a história do teatro da cidade? O que você acha dessa temática? As pessoas, em geral, que lidam com teatro, costumam ler e escrever com constância? E você, em especial, tem esse hábito? Cite algumas obras que você se referêcia com constância e/ou gosta de indicar?

## **Avaliação// Indicação de relevância (subjetivo)// Possibilidade de outr@s narradores/as**

17- Como você avalia a sua produção teatral?

18- Como você avalia a sua colaboração/ contribuição para o desenvolvimento cênico da cidade?

19- Quais nomes você avalia que são importantes para esse desenvolvimento cênico da cidade?

19- Dentre essas pessoas citadas, qual é a que você destaca como a mais importante, a que mais contribuiu para enriquecer essa trajetória da história do teatro da cidade?

20- Você acredita que há alguma característica marcante na produção teatral da cidade? Ela é diferente da de outros lugares (se for o caso)?

21- Como você avalia a qualidade:

- dos atores e atrizes da cidade? Houve/ Há diferença com o seu tempo (se for o caso)?

- dos grupos de teatro da cidade? Houve/ Há diferença com o seu tempo (se for o caso)?

- dos diretores, cenógrafos, iluminadores, maqueadores (e todos os outros elementos que constroem um espetáculo) da cidade? Houve/ Há diferença com o seu tempo (se for o caso)?

- dos produtores? Houve/ Há diferença com o seu tempo (se for o caso)?



*Material usado em campo*

1 CAMARA VIDEO DIGITAL - SONY

Super steady shot digital handycam DCR-VX 2000 NTSC // 3 CCD Progressive scan 48X digital Zoom

(com cabos e bolsa)

1 TRIPÉ para câmara

2 TRIPÉS para tucha

1 MICROFONE DE LAPELA

4 Spots de LÂMPADAS HALÓGENAS XG-L300/500 (220v-240v ~50Hz – 300w/500w - IP54)

1 GRAVADOR MD – SONY (Recording MD walkman MZ R900 MDLP)

(com cabos e bolsa)

1 CAMARA FOTOGRAFICA DIGITAL – SONY ou CANON

2 EXTENSÕES (10m cada)

1 BEJAMIN (T) com 2 tipos de entradas

6 MINI DV – SONY (DVC – Digital Video Casset / mini DV DVM60PRL/ SP60minLP90)

2 MINI DISC – SONY (Digital Audio Mini Disc)

2 CD-R 700MB SONY

2 CD-RW 80min.700MB – MAXELL

(fita crepe, durex, pincel, pilhas, papel, caneta, pincel atômico, caneta retro, roteiro, pasta, mala para transporte)

## CESSÃO GRATUITA DE DIREITOS DE ENTREVISTA EM AUDIO E VÍDEO

Eu, \_\_\_\_\_, CPF nº \_\_\_\_\_, RG nº \_\_\_\_\_, declaro ceder à \_\_\_\_\_, sem quaisquer restrições quanto aos efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais do depoimento de caráter histórico que prestei a o/apesquisador/a \_\_\_\_\_. O depoimento teve uma média de duração de \_\_\_\_\_ e foi gravado no dia \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_, na cidade de \_\_\_\_\_. A/O \_\_\_\_\_ fica conseqüentemente autorizada a utilizar, divulgar e publicar, para fins culturais, o mencionado depoimento no todo ou em parte, editado ou não, bem como permitir a terceiros o acesso ao mesmo para fins idênticos, com a ressalva de preservar a integridade e a indicação da fonte e do autor(a).

*Brasília, DD/MM/AAAA*

Seguido da assinatura do/a narrador/a.

### **Dados do/a narrador**

Nome:

Profissão;

Endereço atual:

Telefone e e-mail atuais:

### **Dados do/a pesquisador/a**

Nome e matrícula:

Profissão:

Curso/ área/ instituição

Orientador/a

Contatos atuais:

### **Equipamento (vídeo e áudio digitais)**

Responsável pela captação de imagem e de som:

## **Alguns dos nomes de grupos de teatro em Brasília Citados em reportagens do Jornal Correio Braziliense – Década de 1970**

1. Grupo Mensagem (10/70)
2. CIEM (10/70)
3. TEB – Teatro Espírita de Brasília
4. Grupo Aliança Francesa
5. Grupo Guará (10/70)
6. Amadores da FCDF (Cenário de Athos Bulcão)
7. Teatro SESI (Jun/71)
8. Grupão Núcleo Bandeirante
9. Grupo Teatro Mandala (estudantes universitários + nível médio)
10. Grupo Teatro Vanguarda
11. Grupo Teatro Universitário
12. Grupo Teatro Sérgio Cardoso (Guará)
13. Grupo Teatro Jovem de Brasília (de Vera Salim de Oliveira)
14. Grupo Teatro Amador de Ginásio da Asa Norte (jan/73)
15. Grupo Teatro Serra Fusca, Setor de Diversão Cultural DF (73)
16. Grupo Brazlândia
17. Grupo Taguatinga
18. Grupo Teatro Cultura do Instituto Cultural de BsB
19. Grupo Teatro Arieno Suassuna (Laura Nascimento – jun/74)
20. Grupo Poliart – estudante universitários / Mônica Bernardes – nov/74)
21. Grupo XPTO – Ary Para Raios – 2/julho/1975)
22. CIA de Teatro Grutta – 17/julho/1975)
23. Grupo Pinta e Borda
24. Grupo Teatro de Bolso de Brasília (Otani de Carlo) Ago/75
25. Grupo Pedra de Teatro (11/75)
26. Grupo Teatral Joi Lobo (Taguatinga) – 5/1/76
27. Grupo Interrogação (Valmir Farias)
28. Grupo Katharsis (14/2/76)
29. Teatro Caverna e Ensino Médio Ave Branca (Taguá/3/76)
30. Teatro da Comunidade (TECO) – 3/76
31. Grupo Teatro São José – 3/76
32. Grupo Transideia (Brazlândia) – maio/76
33. Grupo Farsa (12/6/76)
34. Grupo Chegança (ago/76)
35. Grupo Acrópole (14/12/76)
36. Grupo Coorte (10/11/1976) – Ralph Gehre e Ricardo Torres
37. Teatro do Povo
38. Teatro Ediar
39. Grupo Máscara (Dário Lima) – jan/1977
40. Grupo SESC Anápolis (jan/77)
41. Grupo Oficina do SESI (jan/77)
42. Grupo COEX (mar/77)
43. Grupo Mensagem (mar/77)
44. Grupo Teatro Função – Sobradinho (13/3/77)
45. Grupo Boca de Cena (jul/77)
46. Grupo A Grutta // CIA do Teatro Grutta (ago/77)
47. Grupo Maria Bonita (out/77)
48. O GATA – Grupo de Arte Teatral Amadora (11/77)
49. Grupo de Teatro da UDF (12/77)
50. Grupo Operários do Teatro Amador EUREKA (12/77)
51. Grupo CAFATA (11/77 – 2ª cad/pág.3)
52. Grupo Teatro da UnB (integrado por alunos da univ)
53. Grupo Dramático Recreativo – “Sai da frente que lá vem gente” – Sobradinho (27/4/78)
54. História do Grupo “Sérgio Cardoso” – Paróquia São Paulo Apóstolo / Guará I (21/6/78)
55. Arco-iris (Brazlândia) – Ago/78
56. Grupo As Reticências (Grupo da Aliança Francesa) 9/78
57. Grupo “Gesto” (nov/78)
58. TEMA - Teatro Mito Amador (Dez/78)
59. CIA de Teatro Fênix (Dez/78)
60. Estudante da Cultura Inglesa (Dez/78)
61. Pitú (8/4/79)
62. CARROÇA – Estudantes do Colégio Elefante Branco (jul/79)
63. Asdrúbal Trouxe o Trambone (ago/79)
64. Grupo do Gama (Dez/79)

### **COMO FAZER PARA OUVIR O CD**

- 1- Em qualquer aparelho que leia o formato MP3
- 2- Em seu computador:
  - 2.1- Insira o CD no *drive* de leitura;
  - 2.2- Clique em “Meu computador”;
  - 2.3- Clique na unidade do CD-ROM (geralmente unidade D:);
  - 2.4- Clique no ícone correspondente a entrevista desejada.

### **COMO FAZER PARA LER AS ENTREVISTAS**

- 3- Em qualquer computador leia o formato PDF
- 4- Caso não tenha, fazer o download na máquina. Este *software* é *free* e de fácil acesso na *Net*.

Insira o CD no *drive* de leitura;  
Clique no ícone correspondente a entrevista desejada.

### **IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA**

**Entrevistados/as** em ordem alfabética:

CARLOS AUGUSTO S. PEREIRA (CACA) - Entrevista realizada em 23 de abril de 2006. 1 Mini Disc Digital Áudio (1h22min50s): estéreo. Sony.

GERALDO MARTUCHELLI. Entrevista realizada em 17 de junho de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (2h08min12s): estéreo. Sony.

HUGO RODAS. Entrevista realizada em 26 de maio de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (1h34min25s): estéreo. Sony.

PEDRANCINI, Humberto. Entrevista realizada em 16 de junho de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (1h46min43s): estéreo. Sony.

IARA PIETRICOVSKY. Entrevista realizada em 16 de abril de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (2h07min49s): estéreo. Sony.

JESUS VIVAS. Entrevista realizada em 10 de janeiro de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (2h13min17s): estéreo. Sony.

JOÃO ANTÔNIO. Entrevista realizada em 16 de jun. de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (1h52min56s): estéreo. Sony.

J.M. B. DE PAIVA. Entrevista realizada em 26 de maio de 2005. 1 Mini Disc Digital Áudio (2h19min13s): estéreo. Sony.

### **Pesquisadora/ entrevistadora:**

*Elizângela Carrijo*

### **Captação de som:**

Marcelo Augusto Santana



## DEGRAVAÇÃO DE ENTREVISTA<sup>1</sup>

### José Maria Bezerra Paiva (B. de Paiva)

#### IDENTIFICAÇÃO DAS PESSOAS PRESENTES NO AMBIENTE

**Narrador/ entrevistado:** *José Maria Bezerra Paiva* (Abreviação: **B de P**)

(Diretor de teatro e Diretor da Fundação Brasileira de Teatro (FBT), na Faculdade Dulcina de Moraes).

**Pesquisadora/ entrevistadora:** *Elizângela Carrijo* (Abreviação: **E.C**)

(Pesquisadora; Aluna regular do Programa de Pós-Graduação em História da UnB – nível: mestrado/orientanda da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nancy Alessio Magalhães).

**Captação de imagem e som:** *Marcelo Augusto Santana* (Abreviação: **M.A.S**)

(Ator e iluminador formado pela UnB).

#### DADOS GERAIS

**Local:** residência do entrevistado - BSB

**Data:** 26 de maio de 2005.

**Duração:** 2h 19min. 13seg.

Gravação do áudio em **formato MP3**, suporte **MD** (Mini-Disc).

Degravação: Rosa Varella// Revisão: Elizângela Carrijo

#### RECOMENDAÇÕES QUANTO À LEITURA DESTA TRANSCRIÇÃO:

É possível encontrar nesta dissertação **dois tipos de textualizações** dessa entrevista:

- 1) Com falas mais próximas dos/as próprios/as narradores/as, ou seja, uma **transcrição mais fechada que repete até mesmo o modo fático e corriqueiro da oralidade do cotidiano** que se encontram gravadas em formato word, no CD-ROM anexado, na mesma pasta que apresenta o arquivo em formato MP3 do áudio das entrevistas.
- 2) Com **relatos editados**, onde se modifica expressões, frases e tempos verbais, ou se retira repetições e determinados vícios de linguagem, desde que isso não comprometa e/ou distorça idéias, modo e conteúdo das falas dos/as narradores/as – que podem ser lidos nos próprios perfis de cada entrevistado/a e/ou em trechos expostos ao longo do trabalho escrito.

Com essas diferenciações expostas nas textualizações das entrevistas, cujos limites e complexidades se mostram claramente, sugiro que a pessoa interessada em conhecer outras dimensões dos/as personagens dessa história, **acesse o áudio, acompanhado do texto da degravação e compare com o texto editado nas páginas que compõem este trabalho**. Afinal, uma das intenções de se disseminar o áudio dessas entrevistas é que o/a leitor/a tenha outras possibilidades de leitura e acesso a esse universo oral, geralmente publicado em forma só de transcrição.

#### APRESENTAÇÃO DO TEMPO DE GRAVAÇÃO DO ENCONTRO:

Hora:Minuto:Segundo = 00:00:00 // Contagem apresentada em, aproximadamente, a cada 10 minutos de entrevista.

Marcação de contagem proporcionada pelo software/programa “Sonic Foundry Sound Forge 5.0”.

O símbolo de interrogação entre parêntese anuncia uma dificuldade de compreensão para quem transcreveu o áudio.

---

<sup>1</sup> Ao utilizar alguma parte deste conteúdo, citar todos os dados da fonte (nome completo do/a narrador/a, nome de quem degravou e de quem revisou, data, suporte gravado, dentre outros dados que assim forem necessários para localizar esse documento), conforme disposto na **Lei 9610/98**.

00:00:00

*E.C.: Apresentando... Por favor, B. nos conta um pouco um pouco da tua infância.*

**B. de P.:** Bem...O meu nome é José Maria Bezerra de Paiva. José era nome do meu pai. Maria é o nome da minha mãe, só que a minha mãe se chama Maria José de maneira que meu pai deu a mim o nome dela ao contrário.

E..nasci em Fortaleza, dia 6 de novembro de 1932, to com quase 73 anos e... na verdade tive um acidente de percurso na vida muito jovem, né. Fui atropelado com 6 anos de idade, quebrei a perna em vários cantos e além do mais perdi os dentes todos, né, num desastre. O que me deu um problema muito sério...

Porque com o correr dos anos, mesmo eu sendo de uma família respeitada no Ceará, como intelectual, a família Oliveira Paiva e a família Bezerra de Menezes, eu tive que seguir aquilo que meu pai queria. O meu pai queria que eu fosse ser guarda-livros. Então, queria que eu fosse ser contador. Aí, eu fiz o curso primário. Cheguei até o segundo ano ginásial. Meu pai passou por momentos difíceis de vida para manter os cinco filhos que viriam depois de mim. Até que um dia, eu resolvi fazer no fundo do quintal da minha casa o meu primeiro teatro. Eu me correspondi com um camarada chamado Celso B. de Mill, que foi um grande cineasta americano que criou os grandes épicos. E aí quando eu mandei a carta para ele, ele mandou de presente para mim um retrato e me chamou de Mister B. de Paiva. Porque naquele tempo eu assinava José Maria Bezerra de Paiva. Então com esse negócio de cinema, começou a abrir cinema. Até que um dia eu bati o recorde disso. Até o jornal se falou muito, porque eu consegui assistir num dia seis filmes, né. E como eu não tinha dinheiro para comprar eu ficava flertando com as bilheteiras, até que eu consegui, finalmente, ver seis filmes. Sendo que eu não tinha dinheiro nem pra pagar ônibus.

Tive uma banca de jornal na praça do Ferreiro. Eu vendi, pela primeira vez, eu vendi jornal do Rio de Janeiro que na época era Tribuna da Imprensa, do Carlos Lacerda, em 1946 para 47. Eu tava, com 15 pra 16 anos.

E aí resolvi um dia fazer teatro. E aí veio o grande problema de minha vida: Eu optei pela figura do ponto. Ponto era uma figura que ditava a peça. Então eu consegui um presente maravilhoso na minha vida que foi substituir os meus dentes - que não existiam - pela musculatura labial. E a minha voz se tornou perfeita, até que eu cheguei a ser o primeiro galã de teatro banguela. Foi um sucesso fabuloso (risos). E começamos a fazer o negócio e esse meu vício por teatro foi se transformando numa coisa que foi se envolvendo dentro de mim. Até um dia, foi o primeiro grande problema que eu tive, eu tinha feito duas ou três cirurgias. Até que um dia eu fiz uma carta para um homem chamado Pascoal Carlos Magno. Pascoal Carlos Magno foi o criador do Teatro de Estudante no Brasil. Uma das peças que ele escreveu em 1926, teve sucesso nacional. Foi um escritor brasileiro que foi pessoalmente, amigo do Lawrence Olivier, foi um grande ator, que fez Hamelet, do John (inaudível). E Pascoal terminou como embaixador do Brasil. A importância do Pascoal, e isso me dói muito profundamente no coração, foi Brasília não se lembrar mais de Pascoal. Pascoal foi o homem que tomou conta da área cultural de Juscelino. Foi Pascoal que veio para cá e que, certamente, terá influenciado algumas pessoas. Não custava nada o nome dele ser nome de teatro... Eu mesmo já fiz dois ou três teatros com o nome dele no país inteiro, publiquei na Universidade do Ceará, mais tarde, quando já era gente grande, no trabalho. Então, fui para lá e Pascoal me recebeu na casa dele e eu, sem querer, fui em retribuição ao favor que ele me deu, de arranjar médicos e hospedagem em Fortaleza e no Rio de Janeiro, em 1954. Eu, então, fiquei no Dulce...

(Barulho de algum estouro...)

O que foi isso? Queimou?!

*E.C.: Não sei...*

**B. de P.:** Deve ter queimado algum negócio qualquer, aí.

*E.C. : (Inaudível) Parou tudo.*

**MAS: Parou!**

**B. de P:** É... Parou tudo. Deve ter sido um curto. A carga tá muito pesada, viu! Pega a lanterna aí.

*E.C: Foi a extensão*

**B. de P:** Heim?

**MAS: Queimou a extensão.**

**B. de P:** Será que queimou um...vai dar certo?

*E.C: Queimou um fio aqui..*

**B.de P:** É. A corrente que é muito forte nesse fio, viu?! Não tem outro para tirar uma extensão dali.

**MAS: Pronto, arrumei. Deu tudo certo!**

**B. de P:** Eu fiquei preocupada com esse negócio aí...

*E.C: Vou te libertar agora.... (mexendo no microfone)*

**MAS:** Tudo pronto, vamos voltar.

**B. de P:** Voltando.

(Com os problemas técnicos solucionados, a entrevista continuou...)

**B.de P:** Como eu dizia, eu fui parar no Teatro Dulce, que era a sede do Teatro do Estudante do Brasil. O Teatro do Estudante do Brasil foi praticamente o grande responsável pela modernização da interpretação no Brasil, no qual surgiu grandes atores, entre eles Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Sérgio Brito. Todos surgiram no Teatro dos Estudantes. Mas quando eu cheguei ao Teatro de Estudantes, esse pessoal já era bom, e eu, então, tive oportunidade de conviver com grandes professores de teatro, entre eles uma mulher que tinha sido atriz de Stanislavski e tudo que ela falava eu ficava anotando, viu. Então eu sempre fui doido pra ouvir as pessoas mais... mais passadas, como se diz, para aprender as coisas. Então taí dessa... dessa aventura, um dia, um belo dia, eu... eu já tava com meus vinte e poucos anos...

*E.C: Quem era essa mulher?*

**B.de P:** Heim?

*E.C: Quem era a atriz de Stanislavski?*

**B.de P:** Chamava-se Nina Raneviski. Ela trabalhou com Stanislavski, na Rússia. E veio para o Brasil porque foi perseguida pelo regime. Então ela foi bater na Suíça e o Pascoal, que já era nesse tempo funcionário do Itamaraty, conseguiu transferi-la para o Brasil. Ela faleceu no Brasil, já era idosa, né?! Uma pessoa com quem aprendi muito... Graças a ela eu acho que eu... Graças a ela, que eu aprendi tanto, que eu tirei meu primeiro emprego como ator... Medalha de... melhor ator coadjuvante... Tem uma fotografia ali que eu estou muito honrado porque eu tô ao lado de Cacilda Becker e um bocado de outros atores famosos.

*E.C: Em que ano isso?*

**B.de P:** Isso em 1955... 55... Fim de 55. Então foi essa foi a trajetória, esse foi... foi o caminho que eu percorri para optar pelo teatro, tive uma chateação muito grande porque Pascoal arranhou um dentista para tratamento dos meus dentes, colocou uma ponte, colocou aquele negócio todinho e quando foi um dia o dentista foi lá e:

- "Pascoal você gostou dos dentes do B. ?"

- "É. Agora ele pode ser artista. Porque galã banguela não dá! E quanto é que foi esse trabalho?"

- "Ah, não Pascoal, eu já devo tanto a você... Você já nos ajudou a todos..."

- "Nããããooooo!!!!"

Aí foi a grande tristeza da minha vida. Porque aí o Pascoal foi na parede e tirou um quadro de Pancetti e deu de presente para eu pagar os... Eu nunca pensei....

E.C- Seus dentes são caros, heim?! (Risos)

**B.de P:** Dentes mais caro do mundo.... Hoje deve estar uns setecentos mil reais o Pancetti (risos)... Então nessa... nessa viagem, nessa aventura, fui chegando, até que um dia é... o reitor da Universidade Federal do Ceará, que é o senhor Martins Filho, que é o criador da Universidade, resolveu fazer um curso de teatro por lá. E ao fazer esse curso de teatro lá, ele precisava de um professor. Aí foi ao Rio e perguntou ao diretor do Serviço Nacional de Teatro, Edmundo Muniz se ele conhecia alguém. Aí o Edmundo Muniz disse: “Uai... Tem um cara aí que é da sua terra, que é cearense, que é o B. de Paiva. Leva ele pra lá. E ele é casado com uma bailarina...”. Minha primeira mulher foi uma grande bailarina.

**E.C:** *Como é o nome dela?*

**B.de P:** Tereza Bittencourt. É a mãe dos meus filhos, né. Então o quê que aconteceu com... com... com essa experiência? Eu fui pro Ceará, criei o Curso de Arte Dramática e fui contratado como professor de cursos isolados. Criei a primeira cadeira de teatro dentro da Arquitetura, por que fui convidado a ensinar cenografia, na...na Escola de Arquitetura. E nessa brincadeira, nessa convivência com o universo da Escola Superior... Eu... Até que em mil novecentos e... Aí comecei a dirigir atores e a fazer espetáculos com aquelas besteiras todinhas. Até que um dia eu resolvi voltar pro Rio. E quando voltei pro Rio eu tinha feito uma peça de muito sucesso que era “Bodas de Sangue”, do Garcia Lorca. E aí, então, eu fui levado, num acidente de percurso para ser indicado para direção do Conservatório Nacional de Teatro. E...

**E.C:** *Isso em que ano?*

**B.de P:** Em 1968 para 69. Em 69 eu fui ser diretor do Conservatório Nacional de Teatro. E nesse trabalho meu eu fiz o primeiro Simpósio Nacional sobre o ensino e as profissões teatrais. Juntaram-se várias pessoas... Dulcina paralelamente já tinha feito, alguns anos antes, o Primeiro Encontro de Ensino Superior de Teatro. Então eu juntei as duas propostas, da Dulcina e a minha, e, nós, naquele momento, fizemos um... Talvez um acidente de percurso que foi muito significativo.

**(00:10:15,235)**

**E.C:** *Mas B., antes da gente chegar em 69, eu queria que vc contasse um pouquinho mais dessa sua trajetória do seu pai e da sua mãe... Os nomes completos deles...*

**B.de P:** Ah, certo! O meu pai era José Joaquim de Oliveira Paiva. É... O engraçado que o pai dele também se chamava José Joaquim de Paiva. E quando do primeiro matrimônio dele, ele batizou o primeiro filho dele de José Joaquim de Paiva. E, também, quando se casou pela segunda vez, batizou, também, o filho de Jose Joaquim de Paiva. E aí, naquele tempo, acho que as coisas eram meio doidas, mas aí, botou o nome do meu bisavô, que era o nome da minha avó. A minha bisavó se chamava Rosa de Oliveira Paiva. E aí o papai... Até que um dia o papai foi ao cinema... Papai era muito católico... E viu uma moça muito bonitinha lá. Aí chegou lá, ele nunca namorou com ela... Aí chegou lá e foi na... na... na casa da minha avó e disse pra ela: - “Eu tinha muita vontade de namorar sua filha... Posso?” - “Pode!” Daí, poucos meses depois, papai se casava com ela, e da qual nasceria eu. Minha mãe era Maria José Bezerra Paiva.

**E.C:** *Quantos anos eles tinham? Eram novinhos?*

**B.de P:** Não eram tão... Meu pai já não era tão... Meu pai tinha 36 anos. E a minha mãe tinha... Oito para trinta são 22... Tinha 23 anos. Naquele tempo a....

**E.C:** *Ceará?*

**B.de P:** Ceará, Fortaleza. E então, da... da... dessa relação do papai foi muito importante, porque papai me ensinou a ler desde pequeno.

**E.C:** *Vc falou que teve mais outros cinco irmãos?*

**B.de P:** Cinco irmãos.

**E.C:** *Quantos homens?*

**B.deP:** Dos quais três homens, comigo, né. Os três primeiros foram homens e os três... a... a... as duas que seguiram foram mulheres. Esse meu irmão que tem uma série de retratos dele ali. Ele já nos deixou... Que era o Carlos, né. Que era jornalista, um bom jornalista. Debochado, gozador... O jornalismo dele era de uma comicidade terrível.

**E.C:** *Ele escrevia em algum jornal?*

**B.de P:** Ele escreveu em vários jornais, inclusive no Globo e no Jornal do Brasil. Mas ele nunca prestou atenção nisso, porque gostava de uma pinga e jogava tudo fora (risos). Então o Carlos foi uma pessoa fabulosa. Ainda hoje tenho por ele... uma... Tanto que esse livro que vc viu aí, o “ABC”, o “C” é dele, a parte escrita por ele... Então foi esse o caminho inicial da minha vida, até chegar...

**E.C:** *E o “A”?*

**B.de P:** Heim?!

**E.C:** *A letra “A”?*

**B.de P:** O “A” é de Afonso Barroso. Que era... Que era filho de um grande compositor, cuja uma das peças eu dirigi. Que era... “Valsa Proibida”, que foi uma opereta de sucesso absoluto no Ceará. Temporada fabulosa.

**E.C:** *E esse encontro com o teatro? Vc tinha quantos anos, mais ou menos? Por quê? Por que o teatro?*

**B.de P:** Não... O começo do teatro foi porque eu julguei que para se chegar ao cinema... porque eu queria ser ator de cinema. Era necessário que eu tivesse uma experiência vivencial. Então, eu fui para um Grêmio da Cidade da Criança, em Fortaleza. E a primeira atriz que eu dirigi viria a ser Miss Brasil. Foi a Emília Correia Lima. Então eu fui dirigir uma peça com ela. Era uma peça sobre “Tiradentes”, né. E aí foi considerada uma revelação. E aí, a partir daí o vício do... do... do teatro começou. E eu, durante toda a minha vida todinha, devo ter sido responsável por uns 10 a 15 teatros por esse país a fora, né. Então foi a... foi a... foi a grande viagem que começou com essa coisa.

**E.C:** *Certo! A gente tinha parado ali, em 69, você junto com a Dulcina fazendo aquele Primeiro Simpósio.*

**B.de P:** É. O simpósio, né. A Dulcina já tinha criado. Dulcina... Dulcina... O trabalho da Dulcina no Rio de Janeiro tinha um enorme significado, porque ela... ela basicamente teve, talvez, o maior corpo docente na História do Ensino das Artes Cênicas no país. Por que tinha Ziembinski, Adolfo Teles, Paulo Autran, Cacilda Becker, Cecília Meireles e por aí você vai... A irmã do Niemeyer, Lílian Nunes, grande professora de voz, de colocação de voz, né. Grandes filósofos tiveram lá. Grandes jornalistas. O homem que criou a primeira firma de produção em cinema, porque o cinema era mudo, não precisava ter fala... E ele foi o responsável por essa firma de legendas para ao cinema. Basicamente, Magalhães Junior, José Montero. Aí vc não pode parar, o corpo docente que Dulcina juntou. E grandes, grandes atores, entre eles Rubens Correia, Ivan Albuquerque que tiveram no começo de suas carreiras o batismo... Maria Clara Machado foi professora do Dulcina. Mas Dulcina sonhava que houvesse uma dignidade para a profissão teatral. Então, o quê que ela criou? Ela ainda lutou pela possibilidade do ator ter o direito a ter um descaso semanal. Porque o ator trabalhava de segunda a segunda. E nos feriados, dias santos e domingos, era quando o ator trabalhava mais, que dava três sessões por dia, né. Hoje não. Hoje o teatro desapareceu, né. O teatro não existe mais, né. Quer dizer, o teatro, hoje vc faz... sexta e sábado. E vc só faz sucesso mesmo se vc for um galã da televisão ou uma estrela da televisão, né. O teatro foi perdendo a sua dimensão por causa das linguagens de comunicação. Eu mesmo, quantos espetáculos eu não dirigi, aqui mesmo em Brasília, num dei temporada de cinco, seis, sete semanas de casa super lotadas. Hoje vc faz espetáculos que, infelizmente, não tem a repercussão que tinha no país.

Também, eu entendo perfeitamente bem, tudo modificado. A sociedade modificou. É uma das coisas tenho pensado seriamente, estou até escrevendo um trabalho sobre isso. É de fazer com que o teatro volte a ser alguma coisa que se respeite. Por que isso? Porque na verdade o teatro não é simplesmente um fabricante de interpretação. O teatro fala a língua. Hoje ninguém sabe mais falar o português. Quando não sabe falar é no sentido é... sonoro de pronunciar as palavras, de ter uma dimensão.

Também cada vez você está sendo dominado por uma interferência das línguas estrangeiras, particularmente o inglês. Então você se veste como um inglês, você se faz como um inglês, as palavras-chave são em inglês. Até o “OK” que é um gesto... né (mostrando com os dedos da mão o sinal do “Ok”). Nós fomos perdendo os valores da nacionalidade no sentido daquilo que a nossa amiga da... Pró-Memória<sup>2</sup> sabia perfeitamente bem. Quer dizer o Aluísio Magalhães falava que o que era importante era não se perder a idéia dos costumes, dos gestos, dos... dos sotaques. Hoje não, todo mundo fala como o galã da Globo, todo mundo fala como locutor da Globo. Naquele tempo não... Naquele tempo você falava com os sotaques e os ritmos de cada região. O gaúcho e o cearense se encontrando era uma beleza, porque eles falavam a mesma língua, mas eles davam uma melodia pessoal e particular. Então eu acho que foi muito importante para mim, essa trajetória de convivência com a Dulcina, inclusive é uma coisa que me sinto muito honrado... No dia que o Ariano Suassuna fez a sua estréia nacional, no Rio de Janeiro, o Pascoal era o maior crítico de teatro do Rio de Janeiro, naquela época. Ele era crítico do Correio da Manhã. Então o Pascoal me telefonou: “B. Vá lá ver essa peça de Suassuna...”. Então a primeira... O primeiro comentário crítico que saiu no Rio de Janeiro, sobre o “Auto da Compadecida”, foi eu que escrevi, em nome do Pascoal. Então eu acho graça quando eu leio aquele texto que eu escrevi. Era uma doidice. Eu, um menino de vinte e poucos anos, criticava e comentava o texto, pra mim, do único escritor brasileiro, que apareceu no século XX... Que foi Ariano Suassuna.

Depois dessa... dessa aventura, nesse meio tempo...

*E.C: Em que ano B.?*

**B.de P:** Foi em 1955 para 56. Foi um ano... Não me lembro a data precisa. Então, de repente, eu fui para o teatro da UNE, onde conheci uma mulher fabulosa, que Brasília deve muito a ela... chamada Helena Barcelos, casada com Joel Barcelos. É... é... cujo sacrifício, cujo esforço, cuja vida foi base para que houvesse um Departamento de Arte Cênica na Universidade de Brasília, do qual eu tive a honra de... de ser e me aposentei com professor da UnB, naquela atividade que Helena criou. Então, todas essas coisas são circunstâncias da existência, né.

*E.C: E nessas circunstâncias da existência como foi que vc conheceu Dulcina?*

**B.de P:** Eu conheci Dulcina de Moraes é... é indo ao Teatro Dulcina, assistir aos seus espetáculos.

*E.C: Você se lembra, mais ou menos, em que ano?*

**B.de P:** Foi em 1956, 1957. Por que eu saí do Rio, em 1960. Eu voltei para o Ceará em 60. Então de 1955 até 1960 eu fiquei convivendo... Muito dos meus amigos eram alunos do Dulcina. Então, pouca gente diz que eu tava lá... Uma vez aconteceu uma coisa engraçadíssima, né. Por exemplo, eu ia lá pro Dulcina, e... ia lá pro... pro porão do teatro conversar com Dona Conchita, né. Então, Dona Conchita... Eu me divertia muito com Dona Conchita, que era uma pessoa de humor fabuloso. Completamente diferente da Dulcina, que era uma rígida administradora e o marido que era uma coisa que... Me dói muito e que preciso falar nessa entrevista: O marido dela fez 100 anos de nascido, ano passado.

*E.C: O Odilon...*

**B.de P:** E não deram uma linha no jornal. Eu mandei, inclusive, uma reportagem para um determinado jornal de Brasília, dizendo que ali, afinal de contas, era o homem a quem Monteiro Lobato considerava a maior revelação da televisão brasileira. E ninguém se lembrou que aquele homem deu tudo o que tinha e não tinha para que Dulcina continuasse o seu sonho... Este homem, depois de 100 anos, nem Minas Gerais disse que ele tinha... Que ele tinha comemorado 100 anos. Afinal de contas, qualquer jogador de futebol quando completa 100 anos aí, todo mundo coloca na televisão, né. Então, eu acho essas coisas... Dulcina é... é... colocou tudo o que tinha a disposição disso. E conseguiu uma coisa que... que foi impressionante, que foi Juscelino, que a admirava muito... Juscelino deu a ela o direito de criar, talvez, a primeira Fundação Artístico Cultural do Brasil, que é a Fundação Brasileira de Teatro. E o Juscelino deu a ela os direitos de dispensa de todo e qualquer imposto de natureza, federal, municipal e estadual. Hoje, eu estou... Eu tenho minha vida imprecada (sic) muitas vezes, por que muitas vezes eu

---

<sup>2</sup> Trata-se de Nancy Alessio Magalhães, orientadora desta pesquisa.

não posso pagar todos os direitos. Muitas vezes eu deixo de pagar um imposto para poder pagar, pelo menos, o líquido funcionário. E, no entanto, eu hoje, enfrento crises é... é... dramáticas junto ao INSS e outras instituições “quitais”(sic), porque não cobram dos picaretas, mas cobram de uma instituição que a Dulcina... Na minha vida toda... Eu nunca tirei um tostão, pelo contrário, pus muito dos meus bens, como minha falecida companheira e... e... e outras pessoas...

*E.C: Como é o nome dela?*

**(21:13,568)**

**B.de P:** Ecilda Ramos... É Ecilda Ramos. Foi ela quem criou o Fundo Nacional do Desenvolvimento da Educação, né? Foi quem criou, praticamente, toda a legislação da cultura brasileira, mesmo existindo uma Lei Sarney, uma Lei Rouanet... uma lei... Ela era a assessora básica, com a experiência dela, como funcionária pública e como técnica em administração, foi ela quem, praticamente, criou todos os organismo da legislação cultural brasileira.

*E.C: Quando vocês se conheceram?*

**B.de P:** Nós nos conhecemos... eu quando... eu a conheci... em mil novecentos e sessen... em 1974 para 75, quando eu era reitor da Universidade do Rio de Janeiro. Então nós....

**E.C:** Vocês se casaram neste ano?

**B.de P:** Não... não... eu... eu já... eu... eu me separei da minha primeira esposa...

*E.C: Da Bittencourt...*

**B.de P:** É. E então nós... nós “nos juntamos”, como se dizia... se diz lá no Ceará.

*E.C: Isso foi no Rio de Janeiro?*

**B.de P:** Não. Aqui em Brasília.

*E.C: Aqui em Brasília, já?*

**B.de P:** É. E aí, vamos chegar à Brasília.

*E.C: Como foi que vc chega à Brasília? Quando e como foi ?*

**B.de P:** Eu chego a Brasília em 1968. Eu vim estrear uma peça escrita por Idibal Piveta. Vc não sabe quem foi Idibal Piveta. Idibal Piveta foi um grande advogado dos presos políticos de Brasil, entre eles Fernando Henrique Cardoso e outros tais. Idibal tinha um apelido de César Vieira. E ele escreveu uma peça chamada “Um uísque para o Rei Saul”. E Glauce Rocha quem fazia o papel. O cenógrafo desse espetáculo, era um jovem cenógrafo brasileiro. Chamava-se Fernando... Fernando Pamplona... Fernando... Daqui a pouco me lembro o nome dele todo. Eu chamava ele de Fernandinho. Eu me esqueci... Depois eu te dou porque é importante saber isso. Então... é... é... eu... eu vim pra... pra Brasília para fazer essa estréia. Foi muito divertido. Eu nunca me diverti tanto na minha vida.

*E.C: Isso, em 68?*

**B.de P:** É. 68. Quer dizer, um ano pré AI-5, né.

*E.C: E vocês fazem essa estréia onde?*

**B.de P:** No Teatro Nacional. Naquele tempo não existia o teatro grandão que hoje é o Villa Lobos, né. Naquele tempo tinha só o Teatro Nacional. E tinha uns espaços no centro do estado, que ficava ali na 508, né...Que eram aqueles teatros, né. Então eu... eu... eu... eu fui fazer a estréia. O Teatro Martins Penna, que era o único teatro que tinha no estado... Era todo em madeira, não tinha ainda... Não tinha ainda uma estrutura... né. Então eu fiz “Um Uísque Para o Rei Saul”, estreando lá. Aí foi muito engraçado.

**E.C:** *E vc veio com algum grupo para fazer essa apresentação?*

**B.de P.:** Não... Não vim com um grupo,não.

**E.C:** *Você veio sozinho?*

**B.de P:** Não. Nós...Mas eu...eu era um diretor. Era um monólogo. Ora. Era uma atriz. Era Glauce Rocha, talvez uma das maiores atrizes do Brasil. E a Glauce, então, ela... ela... ela assistiu, feita por um Festival de Teatro Amador, a peça. Eu já tinha dirigido a Glauce, em Fortaleza. Em duas peças que eu fiz com ela. Inclusive.... Mas aí, eu... eu... eu... Depois eu te dou até uma lembrança para tu levares sob essa experiência de Fortaleza. O... O... O... César deu, cedeu a ela os direitos de “Um uísque para o rei Saul”. E a Glauce era uma atriz de esquerda, né. Daquelas esquerdistas e tudo e nós estávamos em pleno AI-5... Aí a censura proibiu várias coisas na... na... no espetáculo. Aí... Eu disse: – “Glauce, vou ver se falo com o ministro”. O ministro era o autor do AI-5. Aí, eu fui lá, me expus, me apresentei a ele. E ele me deu um presente. Ele foi pra máquina, com uma máquina e com dois dedinhos numa máquina velha escreveu a autorização pra fazer a peça sem cortes.

**E.C:** *Isso para apresentar em Brasília?*

**(00:24:51,278)**

**B.de P:** Em Brasília. Não representar em âmbito nacional... Em todo lugar, mandou publicar em Diário Oficial. Mas aí... Eu que sou muito debochado fui ao serviço de censura, né.

*Aí eu cheguei lá e o cara disse: - “O Senhor vai estar apresentando uma peça? (sic)”*

*(Eu não falei a ele que eu tinha falado com o Grande Silva, não. Eu falei pro diretor do Serviço de Censura - que alguns anos depois se descobriria que ele era um cara com outro nome e que tinha assassinado uma pessoa lá pro lado de Minas Gerais e tinha chegado aqui com outro nome pro emprego e chegado a chefe do Serviço de Censura (rindo muito). Eu não me lembro o nome dele agora... E aí foi muito engraçado. Nunca me diverti tanto na minha vida). Porque, naquele dia:*

*“O senhor acha que deve botar uma atriz, uma mulher, e uma atriz falando em testículos? “Dê-lhes os testículos para o bem do Brasil!?!?” Isso não pode!!!!”*

*E respondi: - “Ma... Ma... Mas quem é que sabe, no Brasil, o que é testículo? Se o senhor não quiser que eu coloque testículo, eu boto uma palavra que Camões, criador da língua portuguesa, colocou”.*

*- “E como é que Camões colocou?”*

*- “Ele dizia: culhões!” “Agora fica muito mais feio a mulher dizer culhões, porque todo mundo sabe o que é. Mas testículos ninguém sabe... Todo mundo pensa que é... é um dinheiro. Mas se o senhor quiser, eu posso usar o termo que tinha no Ceará: - “Dê meus ovos, para o bem do Brasil!””*

*- “Aí... Aí... Isso é impossível, professor. Então, fica testículo mesmo... Mas o Senhor ainda fala de prepúcio”...*

*- “E prepúcio é mais difícil!”*

*- Sensor: “É mais difícil, por quê?”*

*- “Não... Porque prepúcio é uma palavra que ninguém sabe o que é. Mas é a palavra mais significativa do calendário cristão”.*

*- “Como professor?”*

*- “No dia primeiro de janeiro, Maria e José levaram Jesus ao templo, para que fizesse a circuncisão do Senhor”. (risos) “O pobre do santo não disse mais nada”. (risos)*

*- “Mas o senhor é doído”...*

*- “Mas o que o Senhor diz?”*

*Sensor: “Merda! A moça diz: Merda! Merda! Merda!”*

*Eu digo: - “Por que era pra dizer Deus. Mas eu achei que ninguém podia chamar Deus de merda!”*

*- “E aí o que o Senhor fez?”*

*Eu digo: - “Não! Merda, merda! É a palavra importantíssima. É a palavra mais importante da minha produção”.*

*- “Como?”*

- “Sim. Porque no século XIII, XIV a igreja voltou a perseguir os atores, né. E como os atores representavam já sem seguir o ritual dos gregos e dos romanos..O quê que se fazia? Ela mandou o povo jogar fezes nos atores, né. Então, quando se jogava fezes nos atores - porque naquele tempo não tinha banheiro e nem privada, todo mundo fazia coco na rua. Aí, então, pegava e jogava fezes nos atores. Molière, alguns séculos depois, com mais alguns colegas, acharam por bem, devolver ao público aquela palavra que tinha sido uma motivadora. Então, merda! Hoje, quando eu tô no teatro, digo: “merda pra você; merda pra você; merda pra você”. É a palavra mais importante da língua teatral”.

(risos)

Cara, no fim... Eu... Quando terminou a história:

- “Mas, professor...”

- “Pois é. O senhor ta me... O senhor ta me entrevistando aqui e eu estou lhe dando satisfação. Ali tem dois funcionários seus, um homem e uma mulher conversando”.

- “E daí? O quê que aconteceu?”

- “Aquele Senhora, funcionária daqui, ela já disse três vezes, ‘puta que pariu’. E aquele senhor, disse outro palavrão mais terrível ainda da língua portuguesa... Então, se eu fosse fazer uma peça e passar pelo seu gabinete, independente, eu teria que botar o que era.” (risos)

O cara me convidou para ser censor!

Então, a partir daí que foi... Ah! Alexandre Torres! Alexandre Torres é o nome do cenógrafo brasileiro...

E aí eu... eu... eu fiz a peça. E essa peça foi um sucesso. E essa peça eu viajei com ela por quase todo o país, né.

**E.C:** É. Mas me fala uma coisa. Quando você chegou... Como foi chegar em Brasília? Essa sua percepção? Como você chegou? Avião? Ônibus?

**B.de P:** Não. Eu vim de avião. Naquele tempo eu vinha de avião.

**E.C:** E você chegou de dia? De noite?

**B.de P:** Cheguei de dia. Brasília... Brasília... Brasília só existia é... praticamente a grande parte da Asa Sul, né. Só tinha a W-3 mesmo. O Eixão ainda não tinha sido totalmente formulado. E a Asa Norte, você tinha alguns blocos lá, mas não era aquela coisa. Brasília tinha apenas, o quê, tinha apenas 8 anos de vida, né.

**E.C:** E quando você chega qual é a sua impressão da cidade?

**B.de P:** A minha impressão foi muito doída. Porque era uma cidade... Parecia uma cidade do interior do Ceará a 500 anos antes. Porque todas as pessoas, a não ser alguns ministérios, porque não tinha aquele monte de ministério, não. Tinha uns 3 ou 4 ministérios. E as pessoas que tinha era... era goiano, era cearense, era nordestino... (risos). Então eu achei engraçado isso. Cinema, tinha um cinema que era o maior cinema de Brasília, que era o Cinema Atlântida, né. E... e eu... Na verdade eu digo é a capital do país! E era um sonho! E era o sonho de um homem que tinha uma história na minha vida muito importante... E esse homem... O meu primeiro prêmio como diretor de teatro chama-se “Prêmio Juscelino Kubitschek de Oliveira”, né. Que foi um prêmio de uma viagem à Europa que eu recebi, porque um espetáculo que eu dirigi, como o Teatro (inaudível) do Estudante, no Rio de Janeiro, antes de eu ir para Fortaleza, em mil novecentos e sessenta e... 1957, 56-57. Eu fiz uma peça, tirou o prêmio, no Primeiro Festival Nacional do Teatro do Estudante.

**E.C:** Como era o nome da peça?

(00:29:49,051)

**B.de P:** Era a peça “Zé do Pato”. Era a vida... Era a história de José do Patrocínio, o grande líder da revolução negra, né. Então, quando eu fiz o “Zé do Pato” eu obtive esse prêmio, né. E... fiquei, sem querer, amigo de Juscelino.

O primeiro busto de Juscelino inaugurado no Brasil, foi inaugurado no Rio de Janeiro, pertinho do meu teatro e quem fez o discurso pra mulher que era administradora saudar o Juscelino fui eu. Então, tem coisa engraçada na vida, que a gente não sabe quando vai, nem quando volta, né. Então... quer dizer.. fui... Depois quando voltei do Ceará, em 1968 pra 69, fui dirigir o Conservatório, nesse meu trabalho em dirigir o Conservatório, eu comecei, algumas vezes, a ter necessidade de vir a Brasília. Porque Brasília era a grande sede do Ministério de Educação e eu precisava de apoio para certas coisas. Então, eu viajei várias vezes pra... pra... pra Brasília. Mas aí, Brasília já tava... tinha sofrido uma transformação muito grande, né. Em 72, 73 já tava crescendo bastante, né. Já... já havia algumas coisas impressionantes no sentido de sociedade. O hotel principal como sempre era o Hotel Nacional, viu. Quase não tinha aqueles hotéis. Nenhum daqueles hotelzinhos. Tinha uns hotéis simples, pequenos hotéis que ainda hoje existe, estão sendo transformados agora em igrejas e não sei o quê, não sei o quê. O Conic, que era o Centro de Diversão Sul que o Dulcina ergueu, era, na verdade, o Centro Cultural de Brasília. Porque o Conic tinha 9 cinemas, né. Então, o Conic era, na verdade, um fato fabuloso de cultura. Mas eu ainda não tinha vindo a Brasília. Então, eu, como diretor do conservatório, nesse meio tempo, foi criada a Universidade do Rio de Janeiro. Mas, não tinha esse nome. Chavama-se Fundação... é... Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara, FEFIEG. Depois passou a ser FEFIERJ, né. Até que eu um dia botei o nome de UNIRIO e um senhor do ministério, funcionário da segurança, perguntou se eu tinha posto aquilo em homenagem à UNE, porque estávamos em plena ditadura... Então, eu... eu... eu... fiz essas doidices e consegui transformar o Conservatório, né. O Conservatório começou a crescer... Quando foi criado essa universidade, o conservatório passou a ser a primeira Escola Superior de Teatro do Sistema Federal. Existiam escolas de teatro na Bahia, em vários cantos. Mas não eram, ainda, regulamentadas segunda a legislação de uma Escola Superior. A Escola de teatro veio e o Conservatório Nacional de Teatro, passou a ser uma instituição universitária, uma instituição acadêmica. E quando foi em 1974 houve a reunião do conselho departamental e eu entrava na lista sextupla. E na lista sextupla... Num belo dia, eu fui levado à condição de Reitor da Universidade do Rio de Janeiro e passei... E nesse período que eu fui reitor na Universidade... é... é... da UNIRIO, a FEFIERJ eu comecei a vir aqui, porque as reuniões com o ministro era aqui, do Conselho Federal da Educação, eu tinha que vir aqui. Então, nesse processo todinho... Até que um dia, eu conheci essa senhora. E nós nos conhecemos e nos tratamos. Ela era... era uma pessoa de alto nível. A família dela, é... é... de pessoas socialmente... Ela era filha de um grande deputado brasileiro, o Rui Ramos. E aí, o que aconteceu? Aconteceu que, de repente, um dia, eu fui a casa dela e li um poema que ela fez e me apaixonei. Aí... aí... Tentei ver se controlava o negócio, mas não deu certo. Quando foi em... Terminei o mandato em 78 e quando chegou em 79 eu acabei meu casamento e vim pra, pra... Brasília, morar em Brasília.

Quando vim morar em Brasília, eu comecei a ver que... Por exemplo, coisas que não se lembra em Brasília: Havia um camarada chamado Dirceu de Matos, foi um dos primeiros elementos a fazerem teatro no Distrito federal. Havia um camarada chamado Chico Expedito, né. Um menino chamado Aluísio Batata é... é... Aliás, diga-se de passagem, que uma das coisas que mais me doeu é que o Serviço Nacional de Teatro tinha conseguido do Centro de Convenções dois espaços para colocar teatro. E nós, Guilherme Cabral, que naquele tempo era o representante do Serviço Nacional do Teatro, e eu fizemos... Sugerimos o nome de Aluísio Batata e Aluísio Magalhães. Depois acabaram com o nome do teatro, mudaram os nomes... Agora fizeram a reforma completa e nem tem mais teatro... E eu me lembro que nesse tempo foi muito importante porque nós fizemos o... Tinha um teatro do... do... dos Odontólogos, né. Associação do Odontólogos onde nós estreamos “Liberdade, Liberdade”, que foi o... “Liberdade, Liberdade” foi, também, a primeira demonstração de... de... de que nós estávamos entrando num período democrático, né. E era Chico Expedito que era o responsável por ele. Você falou a pouco num meu amigo do Grupo Cabeças, o Néio Lúcio quer dizer, um cara... Um cara que fez um trabalho fabuloso no Distrito Federal. E quantas outras figuras não estavam presentes, aqui, no Distrito Federal? Fora Dulcina que veio para cá no início dos anos 70 e na verdade iniciou a sua escola, sua faculdade. Tanto é que, historicamente, uma coisa: a maioria dos professores da... da Universidade de Brasília, hoje, são ex-professores que começaram a sua vida acadêmica dentro do teatro Dulcina, né. E... outras pessoas que continuaram a fazer uma... dar uma dimensão. Aí... pessoas que você falou a

pouco: Guilherme Reis, Iara Pietricovsky e outras tantas. A Fernanda Mee que faleceu, para a nossa tristeza, de uma maneira tão... Então... quer dizer... Foram essas viagens.

**(00:35:26,947)**

**E.C:** *Você fala então que seu primeiro contato com Brasília vai ser em 68. Depois disso, você vem por causa das reuniões com o Ministério da questão da educação e da cultura. Até que você chega em 79, ou seja, é quando você muda de vez...*

**B.de P:** Em 79. Eu venho... Eu vim fazer um curso de gerência cultural - promovido pelo Centro Nacional de Referência Cultural, que é onde eu, a Nancy e outras tais estávamos. O Quintas que depois viria a ser o Diretor da Fundação Educacional do Distrito Federal. E... E outros... Outras pessoas de maior importância na cidade. Então, nesse período é que eu começo a conviver com a cidade. Exatamente, eu chego quando? Eu chego em 79 para 80. Quando a Dulcina estava estabelecendo a dinâmica da Fundação Brasileira de Teatro. Aí eu vou trabalhar no Dulcina. Então... O meu contrato com a... com a...com a escola da Dulcina é de 1980, né. Então eu vim trabalhar como profissional, para lecionar.

**E.C:** *E aí, você vai morar, onde?*

**B.de P:** Aí eu fiquei morando com a Cilda, já. Fiquei morando com a minha mulher, já.

**E.C:** *Onde? Ali na Asa Sul?*

**B.de P:** Na Asa Norte. Sempre foi na Asa Norte, né.

**E.C:** *Ahã.*

**B.de P:** Nós morávamos... Ela tinha um apartamento na 515. Na... no... na 915 Sul. Aí ela... Nós alugamos uma casa na Asa Norte. Na 713. Então, ficamos morando lá até que o Collor apareceu e vendeu as casas tudinho. E nós já estávamos, tínhamos alugado um apartamento na... na 308. Então, desse... desse apartamento. Ela comprou esse apartamento, né. E a gente ficou morando, definitivamente lá, até ela falecer, em 1997. Mas esse...

**E.C:** *Ela faleceu em 97?*

**B.de P:** É... Mas esse período, quer dizer, nesses vinte anos que eu fiquei em Brasília de 79 até 97, né, foram quase 20 anos, eu convivi com vários grupos. E realizei uma série de espetáculos, inclusive, Françoise Forton, que por um acidente de percurso se matriculou no Dulcina. Mas eu já tinha conhecido Françoise antes, né. Conheci Françoise menininha, tanto é que me responsabilizei, porque eu era casado, então eu dei o documento que permitiu que, Françoise, menor de idade, pudesse assinar um contrato profissional com a televisão Globo, em mil novecentos e... mil novecentos e... o que será, meu Deus, me esqueci, é no começo dos anos 70, né. Aí outras pessoas uma pessoa como Dora Winer que eu tive a honra de trabalhar junto com ela, como atriz, tê-la como aluna e posteriormente é... é... vim trabalhar também como diretor dela em espetáculo.

**E.C:** *E, qual vai ser, assim, seu... Você chegando em Brasília, você vai se articulando com esses grupos teatrais... Qual a sua primeira peça que você dirige em Brasília e começa?*

**B.de P:** É. A... a... a primeira peça que eu... que eu fiz em Brasília, foi “Os Pequenos Burgueses”, né. Porque fiquei, na....

**E.C:** *Do grupo Cabeças?*

**B.de P:** Produção do Cabeças, né. Que é com João Antônio, Com Iara Pietricovsky, Guilherme Reis, Fernanda Mee. Inclusive eu fazendo papel, também, né, em 1981, né. Mas eu fiquei aqui, fiquei lecionando para o Governo do Distrito Federal, né. Foi quando eu propus fazer a primeira experiência em educação artística no Distrito Federal. Que foi um trabalho que nós fizemos é... é... numa escola de segundo grau, que tinha ali na... na... na Asa Norte. No... lá na L-2 Norte tinha uma escola, eu comecei a lecionar ali, também. E assim, nesse trabalho, a gente começou a fazer uma série de coisas. E, a partir daí, foi um bocado de besteiras.

**E.C:** *Como foi desenvolver esses trabalhos nessa cidade? Como é que você observa essas mudanças? Você chega a Brasília em 69 e faz uma apresentação. Você tem uma percepção. Depois você volta, praticamente depois de 10 anos e se depara com uma nova cidade – já bem transformada. Depois disso, você fica 20 anos atuando com grupos da cidade. Como é que é os seus olhos percebem o desenvolvimento dessa cidade? E quais são os anos que para você, assim, são os mais significativos enquanto produção?*

**(00:39:51,655)**

**B.de P:** Eu acho que... que nessa época, quer dizer, nos anos 70. Vamos chamar assim, os anos 70, né. De 1970 a 1980, né. Esses 10 anos. No último ano que eu já estava aqui, né. Foi a convivência com uma coisa que era impressionante. Você já tinha na cidade uma série de... de comunidades que se juntaram, quer dizer João Antônio e essas pessoas que lhe falei, que eram pessoas da maior competência artística, né. E a gente com... com esse trabalho começou a... a... como dizer, a usar espaços que já existiam na cidade, principalmente os... praticamente ninguém fazia teatro na Martins Penna, né. Porque o Martins Penna não tinha recursos, né. Então a gente fazia o teatro, no teatro da... da... da Escola Parque, né. No teatro da... da... daqueles... daquelas duas salas de espetáculo...

**E.C:** *Galpão?!*

**B.de P:** Da... da... 508, né. O Galpão, Galpãozinho, aquele negocio todo. Então a gente fazia aquele... aqueles espaços ali, e fazia uma... uma... uma atividade que era impressionante. Você... Por exemplo, eu me lembro quando começavam as experiências nas quais um desses meninos que futuramente ele e a mulher dele criariam um grupo da “Culpa é da Mãe”. Que hoje é... é... é...

**E.C:** *“Os Melhores do Mundo”?!*

**B.de P:** O mais famoso grupo de Brasília em termos de repercussão de cômica, né. Quer dizer, o Ivan... O Ivan era uma pessoa maravilhosa, né. Então, chegamos a fazer até teatro na Oficina do Perdiz, né. Então, todas essas coisas aconteciam. Vc não tinha ainda, dentro dos anos 70, basicamente, a não ser como prestígio político, porque... é... Não convém nunca a gente nunca esquecer que o Ministério da Cultura só surgiria em 1985 pra 1986, né. Que era José Aparecido e depois o Celso Furtado. Então, o período todinho de... de... de.. regime autoritário, como se diz, é... é... a gente conseguia recursos pelo Serviço Nacional de Teatro. Mas eu me lembro quando... Nós... Nós aproveitamos o teatro da FUNARTE, nós aproveitamos o... o... a Casa do Teatro Amador. O movimento do Teatro Amador, em Brasília é, talvez, um dos grandes fúculos da resistência política, quando o sistema autoritário se instalava no país. Então, quantos e quantos espetáculos esses amadores não fizeram e movimentaram aqui, não desenvolveram aqui nessa cidade? Agora... É... As pessoas iam ao teatro. E no sentido doméstico de ir a uma reunião social. Mas, também, porque esse teatro, tinha uma configuração, vamos dizer... não ideológica, mas uma configuração estética que provocava o interesse do espectador. Oras num disse que os “Pequenos Burgueses”... foi um mês de casa super lotada... “As troianas” foi outra temporada fabulosa. Tô falando do espetáculo que eu dirigi. Mas fora o que eu dirigi, tinha chegou um camarada chamado Pedrancine. Pedrancine criou, também, uma atividade da maior significação... Um outro que nós perdemos, que faleceu há alguns anos atrás, fazia teatro de rua.. Quer dizer.. Era um camarada...

**(00:42:58,343)**

**E.C:** *O Ary Pararayo?*

**B.de P:** O Ary... O Ary eu conheci em outras aventuras, de outros... de outros carnavais no passado. Era muito amigo do meu irmão. Mas o Ary Pararayo, praticamente, criou uma dinâmica de com teatro de rua, de muita significação.

Os espetáculos que foram feitos pelo Chico Expedito e por uma pessoa, que é uma das pessoas mais autênticas da história do teatro de Brasília, Graça Veloso. Jorge das Graças Veloso. Inclusive, talvez, seja o que motivou eu ter vindo para cá. Porque os pais dele moravam aqui. Moram aqui, né. O pai dele faleceu no mês passado. Mas a... a mãe dele é uma pessoa maravilhosa. E o Graça Veloso, pra mim... E

agora terminou o doutorado dele na Universidade da Bahia, né. O Graça Veloso sempre foi uma pessoa preocupada com o teatro voltado para os costumes e as tradições culturais da sociedade. Então, como ele... e... e quantos mais outros que cabessem, assim. A gente tem buscar com calma para chegar até o fim. Há um camarada fez um espetáculo aqui... Peraí... Tem uma fotografia por ali... que é... “Eu Te Darei o Céu”... é um espetáculo que foi montado com praticamente alunos do Dulcina. E até Hugo Rodas trabalhou como ator nesse espetáculo. Então eu fazia um papel nesse espetáculo. Esse espetáculo era sobre Roberto Carlos e Éramos Carlos. Quer dizer, já o teatro, já tava reformado. Nós fizemos no Vila Lobos, esse espetáculo. Foi um sucesso absoluto. Esse rapaz, hoje... como é o nome dele?... Ô, velho. Ele... ele... ele... ele....

**E.C:** *Valdez Ludwick...*

**B.de P:** Valdez Ludwick. Esse Valdez era... através do... do... do... Ele começou como meu aluno, conviveu com o processo da... da... da... E se transformou num dos grandes mestres da... da... da.. organização... marketing do Brasil. Ele pronuncia palestras a custo no Brasil como um todo, né. Então, são essas coisas. Há uma... há uma piada que eu sempre gosto de contar para saber os valores do teatro...

*Eu tive um aluno. Esse aluno, foi meu aluno no Conservatório e um dia ele perguntou:*

*- Vem cá B. de Paiva, esse negócio de Educação Artística, vai dar certo?*

*E eu digo:*

*- Rapaz... Eu só to me metendo porque eu sou doido. Se vai dar certo, eu não sei. Mas eu vou ficar até o fim da vida nesse negócio.*

*- É... porque eu tinha vontade de escrever um livro. Você me ajuda?*

*- O que é que você quer?*

*- Você me dá uma orientação? Eu vou escrevendo... escrevendo....*

*Aí, eu fui escrevendo... Escrevendo... Escrevendo... Até que um dia ele publicou o livro dele. Primeiro livro dele. E o prefácio é meu.*

**E.C:** Quem é esse menino?

**B.de P:** Esse menino é o mais importante escritor do mundo. Chama-se Paulo Coelho. Né?!

*Então... Tava até pensando em dar um telefonema para ele. Pra vir fazer alguma palestra na porta do Dulcina e pede dois reais a cada pessoa para vê se me ajuda a salvar o Dulcina (risos).*

**E.C:** *Com certeza daria o dinheiro!*

**B.de P:** Porque o Paulo, quer dizer... Então... taí o livro do Paulo Coelho. Quer dizer... Depois nunca mais esse Paulo falou em teatro. Os personagens dele são bons, mas na vida real... Só para os presidentes da República lerem, né. Quer dizer, então... eu... São coisas que vão acontecendo na vida, não é. Agora eu acho que... que... e aí vai... vai uma coisa que não é crítica, é um comentário que eu faço triste.

A linguagem do teatro sempre foi surgindo a partir de acidentes de percurso cultural, né. Por exemplo, é... é... o primeiro camarada que trata de Stanislavski no teatro brasileiro chamava-se Renato Viana, nos anos 20 para os anos 30. Renato Viana foi... era... era... escreveu foi... é... escreveu teatro - várias peças. A filha dele foi uma importante atriz brasileira chamada Maria Caetana, né. Dulcina com Odilon, lançaram os mais importantes textos da dramaturgia universal. Mas a dramaturgia nacional ela começa a acontecer ou como a motivação que a gente ainda hoje tenta ver de que forma que essa coisa surgiu. Não no caso de Suassuna. Suassuna é uma... é uma... figura a parte da nossa história, né. A trajetória do Suassuna é uma coisa particular dele, né. Pra ler Suassuna, dentro da cultura brasileira, não é facilmente analisado, não né. Não tô falando de um amigo, não. Tô falando de uma cara que eu respeito muito, como autor. Acho que ninguém... nenhum... nenhum autor no mundo teve oportunidade de ver sua a peça de teatro ser produzida em várias versões... Quantas vezes “O Auto da Compadecida” não foi ao cinema?

Mas o movimento do teatro brasileiro começa a se criar a partir de um escritor pernambucano chamado Nelson Rodrigues. Graças a um cenógrafo chamado Santa Rosa. Um gênio chamado Santa Rosa que convida um rapaz que tinha vindo da Polônia, fugindo do regime Nazista, que ia vir para o Brasil e se junta com mais uns italianos e cria o chamado “Moderno Teatro Brasileiro”. Eu sempre digo que o Teatro Brasileiro Moderno ainda ta no século XIX. Quem criou o “Teatro Moderno Brasileiro”

foi Corpo Santo. Corpo Santo, no Rio Grande do Sul, foi quem criou, na verdade, a expressão que mais tarde iria ficar famosa com Ionesco e outros que tais. Mas acontece o seguinte, Nelson Rodrigues cria um teatro a partir da convivência do personagem brasileiro. De cada 10, 100 ou 1000 autores brasileiros, oito vai buscar a linguagem do seu texto nos costumes de fora, ou tentam modernizar o que os costumes determinam. Mas Nelson Rodrigues é o definitivo.

Quando chega em 1960. Cinquenta e nove, sessenta. Um grupo de pessoas se reúnem, um bocado lá na... na... São Paulo. Outro grupo se reúne no Rio de Janeiro, no espaço que eu chamei de Teatro Universitário e que eles... chamaram de CPC. Dos quais dois elementos mais importantes do CPC, eram quem? Helena Barcelos e Joel Barcelos. E mais se juntaram a eles essas figuras de... de... personagens como Oduvaldo Viana Filho. Eduvaldo Viana Filho é filho de Eduvaldo Viana - Eduvaldo Viana foi um cara que escreveu, também, a primeira peça com vários planos representado por Dulcina. Ele foi partícipe do grupo da Dulcina de Moraes. Pois bem... Eduvaldo Viana...

Todo teatro que se volta, foi a pensar pela primeira vez nos... nos... nos organismos de uma sociedade. Quem, basicamente, começa a pregar uma idéia de nação pra nós através do teatro é Jean Francesco Guarnieri. Se você olha os dramas, as comédias, o que Jean Francesco fez? Ele se preocupa com a figuras históricas do Brasil. O... o... o... o diretor do Teatro de Arena, o Zé Renato, com mais uns doido aí, criam um trabalho de resistência do qual o mais importante é o CPC da UNE. O CPC da UNE, basicamente, retrata aquilo que motivaria a música nova, a bossa nova, que grande parte da Bossa Nova é americana, né. Excetuando o talento dos músicos que fizeram a Bossa nova. Aí, você surge nesse momento, os meninos da Bahia o... o... Caetano. E começa a dizerem na sua música, no seu teatro, o quê que o país necessitava. Então, eu digo sempre que o que fez essa provocação, que daria no golpe de Estado de 64, foi, pela primeira vez, se chamava a atenção através do teatro de resistência do CPC da UNE e dos movimentos culturais que determinaram o aparecimento da Bossa Nova e do cinema novo. Hoje quando eu vejo, um famoso diretor de cinema na TV Globo eu... eu... eu... eu me lembro que não era isso que eu conheci, quando eu o conheci, no tempo de CPC. Certo?

Então eu acho, que o teatro brasileiro hoje, nem justificaria mais o sacrifício que a Dulcina fez. O que foi que a Dulcina fez? A Dulcina criou o descanso semanal para os atores. Porque, naquele tempo, nós, atores, trabalhávamos de segunda a segunda. Só que quinta, sábado e domingo trabalhávamos três sessões. Então, nós trabalhávamos, basicamente, por sessão... Por semana. Nós trabalhávamos, dez, onze dias, porque segunda feira a gente trabalhava também. Ta aqui... você... se você quiser pode confirmar e filmar o número de notas nos jornais, mostrando o quê que a Dulcina fazia no teatro brasileiro e na América Latina. Dulcina representava em espanhol. Então, você tem aqui, um monte de jornais, que mostra o que essa mulher fez em termos de arte... Qual é a atriz no teatro, hoje, que para sobreviver pode fazer uma coisa dessa? Não! Eu tive uma experiência com a Fernanda Montenegro muito grande. A Fernanda é uma das maiores atrizes que o Brasil já teve. Um dia ela trouxe aqui um espetáculo da Adélia Prado. E de repente o pessoal começou a sair do teatro. Porque não queriam ver Fernanda Montenegro, atriz, a intérprete, dizendo um texto da Adélia Prado. Eles queriam ver a atriz fazer a novela das sete, das oito, das nove. Hoje você vai ao teatro para ver a... a... a atriz. Não tô dizendo com isso que esses atores, essas atrizes não têm um talento. Mas o povo, antigamente, comprava seu... ou você não vai. O número de cinemas que você tinha no Conic, é duas vezes o número de cinemas que hoje nós temos no shopping. Sim, por que você tem 800 lugares no cinema. No teatro, não dá mais isso. No teatro você faz, sexta e sábado. E, às vezes, domingo.

**(00:53:03,734)**

Hoje, nós montamos operetas americanas: “O Fantasma da Ópera” e não sei o que mais. Nós não estamos voltados, repensar o país através do teatro. É uma das coisas que eu acho temos que, urgentemente, voltar a pensar na palavra como instrumento.

Logicamente, eu sei que, hoje, qualquer menino pega um computador e conversa com o mundo inteiro, né. A... a... a pornografia brasileira, hoje, já estão crescendo, graças ao computador. Não sou contra a idéia do computador, não. O computador tornou possível, você modificar várias linguagens sociais. Mas, eu acho, necessário, que nós no teatro, voltemos a construir uma forma de representar, de comungar que seja através da nossa palavra. Mas não vamos dizer a palavra de negócio de amor, não.

Não faça, também, as doidices do Zé Celso, não. Zé Celso, porque é gênio. né. Zé Celso montou uma peça de... de... de 6 horas. E você vai lá e fica 6 horas a doidicie do Zé. Isso é maravilhoso! Mas eu quero saber o seguinte: Quem, daquele teatro, sai a saber e a pensar no que são as personagens que estão lá dentro? Por quê? Porque num nível cultural, no conhecimento da estética, hoje em dia, da juventude e dos mais velhos... nos mais maduros, não se intrometem mais no sentido de configuração daquilo que está sendo dito no palco.

Então, nós temos que fazer um teatro. Quer dizer... Esse escândalo (político)... Os ladrões... Já pensou se eu for pra máquina e escrever “Ali Babá e os Quarenta Ladrões?” Eu não vou chamar “Ali Babá...”, eu vou é colocar o nome do presidente do Congresso<sup>3</sup> - que é uma comédia, né. Existe hoje alguém mais cômico do que o presidente do Congresso Nacional? Impossível de se pensar. Quando você olha aquilo e diz: “Meu Deus! Gilberto Freire nasceu em Pernambuco e agora olha o que aquela terra nos traz...”. Impossível. No entanto, ele é o personagem de uma comédia fabulosa. Você já pensou em fazer dele uma peça? Agora, por exemplo, deve estar sendo tratada, novamente, no espetáculo do teatro Dulcina sobre a homossexualidade, a peça “Dois de Paus”. Eu acho um trabalho maravilhoso, né. Por quê? Porque, trata do problema da homossexualidade dentro de dinâmica cênica... é importante. Mas, se o presidente do Congresso for lá e ver, não sei o que vai falar... Vai ser contra. Não pode procriar dessa maneira, daquela outra. Mas quer dizer, não consegue notar que o mundo é outro. Dentro de mais 20 anos, não há mais necessidade mais de homem e de mulher para ter filho. Não vai haver necessidade. Você ama ou você não ama. O quê que vai acontecer? Vai acontecer, assim:

*- “Meu filbo, ta falando de onde? - Ah. É da parte de ginecologia? É o seguinte: Eu queria que você passasse em casa mais tarde para apanhar um pouquinho do meu genes e o genes do meu marido”.  
Aí, vão lá pegam colocam no computador e nasce o menino... Quando quiser? É. Esse é o mundo.*

E nós temos o que quiser. Isso, dessa maneira, é só uma maneira debochada que eu to falando, mas temos que dizer isso num palco. Nós temos que chegar no teatro e configurar isso. A universidade tá formando atores. O Dulcina ta formando atores. Mas cada vez mais é menos interessante para essa juventude ir para estudar na universidade. A universidade tem que dar para esse jovem, não só o conhecimento das emoções, da transformação das emoções, mas recriar a história do país dentro da universidade, em termos de uma estética que seja possível modificar o país, como um todo... Era isso?

**E.C:** *Tem mais...*

**B.de P:** Então, pergunte mais.

**E.C:** *Nesse movimento todo que você vem falando de 68, 70, 80. Vc teve algum período que você acha que em Brasília, é mais fácil fazer teatro ou é mais difícil? Você teve uma colaboração maior da parte do governo, da política cultural ou nunca teve? Como você....*

**(00:56:14,881)**

**B.de P:** Não. O que acontece hoje, é o seguinte. Você para fazer qualquer espetáculo, hoje, você tem que ter em princípio uma coisa que naquele tempo, quase a gente não tinha. É dinheiro. Naquele tempo, a gente se e juntava 10, 15 e montava as peças que nós montava. Então, eu fui... eu fui o camarada que criou o Conselho de Cultura, com o grupo do qual você a pouco, da minha amiga, no Distrito Federal. O Conselho de Cultura quando foi imaginado no seminário fabuloso, no período, de...de...de... início de democratização do país. Esse Conselho de Cultura foi... foi criado, exatamente, para referendar. Hoje, o Conselho de Cultura é um organismo, cujo trabalho maior que ele tem é de analisar os projetos que chegam pedindo dinheiro, para montar peça, fazer filme, pra fazer não sei o que. Não é dessa maneira que se faz. O paternalismo do Estado, ele tem que... Vamos supor, se eu pedir um recurso para reformar um teatro ou para montar espetáculos através da lei Rouanet, ou da Sarney ou de qualquer outra por aí que tenha. Você não vai conseguir meios de conseguir esses

---

<sup>3</sup> Trata-se do então atual presidente do Congresso Nacional: Severino Cavalcanti.

recursos, porque a PETROBRAS não vai financiar o público de Brasília. Porque as empresas não vão criar...

Por exemplo, A Fundação Banco do Brasil fez um negócio fabuloso. Achei um negócio espetacular, aquele Centro Cultural do Banco do Brasil. Mas esse Centro Cultural do Banco do Brasil apresenta grupos da cidade, grupos que estão começando, mas a grande força do teatro que vem para cá que faz sucesso e leva dinheiro é o grupo que vem de fora, principalmente formado por atores de televisão.

Então, o que eu acho é que tem que se encontrar uma maneira, do teatro não ser, apenas, um organismo paternalista. Ou então, que se determine que a Lei Sarney, a lei Rouanet, ou a lei que tenha a lei de incentivos fiscais, possibilite um grupo de trabalho mais consciente e coerente capaz de pegar os recursos que são do petróleo, do ouro, sei lá de quem, de todas as formas de exploração do Estado, ou de empresa privadas, do... do... do supermercado... do supermercado tal, do Parkshopping, não sei o que, quer dizer, que possa na verdade ter recurso pra fazer, senão vai ser o quê?

Eu... eu fui do Conselho de Cultura umas duas vezes, né. Formei o Conselho de Cultura, quando da sua criação e logo em seguida fui eleito presidente que permaneceu. Então, é... a... quando cheguei a esse retorno de Brasília, no ano 2002. Eu fui pro Conselho por 2 anos. Olhe, eu nunca sofri tanto. Por quê? Porque eu recebia 400, 500 projetos. Se somados todos os recursos solicitados por aqueles projetos eles chegavam a... a 6 milhões, 7 milhões. E eu já sabia, por uma questão lógica, pela determinação de... de... administrativa, de que eu veria, apenas, quatrocentos, quinhentos mil reais, se tanto, pra ajudar aquele espetáculo. Então, eu tinha que fazer uma seleção, inclusive de projetos que eram feitos mais com a configuração, vamos dizer, administrativa de um grande projeto, do que o desconhecimento que eu tinha ali. Quem é que estava ali dentro? Eu tinha que ver o... o... Eram quatrocentos e tantos projetos. Que atores? Que diretores? O que significava aquele texto? Não havia tempo para você fazer uma análise muito profunda. Resultado. Quando termina, o cara pedia cem mil reais para montar uma peça, ganha cinco. O cara pediu cinco... ganha três, ganha dois. Quer dizer, não é possível. Houve um festival daqui da maior importância no... no... no Distrito Federal, que foi esse Festival de Teatro de Bonecos. O sacrifício que é o grupo de teatro de fantoches, de mamulengos, desenvolver aquele seu processo. E nós temos em Brasília, o grupo do Chico Simões. O grupo de Chico Simões é um grande grupo de teatro de marionetes. O grupo... Ele teria que ser auxiliado pela história da vida dele e pela proposta que ele faz. Chico Simões... Esse... esse menino que fazem o espetáculo lá... em... Taguatinga, não. Aquele espetáculo, que marca igual à Semana Santa?

*E.C: Ah... Eu não sei...*

**M.A.S: Pedro Rezende.**

**B.de P:** O Pedro. Quer dizer, o Pedro foi aluno do Dulcina. O Pedro é um cara que faz um esforço... O Pedro, só vive hoje, só sobrevive hoje. Ou daquele espetáculo... E outras coisas que o Pedro sabe fazer e que devia fazer. Nós temos um cara que até foi eleito deputado aqui, distrital.

*E.C: Miquéias.*

**B.de P:** Existem poucos mímicos no Brasil como o Miquéias. Quantas e quantas vezes não vejo a situação do Miquéias, a dificuldade do Miquéias sobreviver...

**(01:01:18,226)**

*E.C: E nesse período todo, você vem falando de incentivos e tudo mais. Você acha que houve algum governo (seja Federal e/ou específico) em Brasília que você acha que tenha dado uma devida importância a essas produções teatrais?*

*Ou que no ano tal foi emblemático, no sentido de ter sido mais fácil, a década tal de ter sido a mais difícil... Como é que você avalia isso?*

**B.de P:** É muito difícil a gente comentar isso de uma maneira coerente. Quer dizer... o... o... o recurso. Por exemplo, a Universidade de Brasília. Ela, hoje, tem um espaço... Quantos anos não foi necessário para a Universidade... Universidade... Universidade de Brasília criasse um quadro de professores de nível superior? Quantos anos não foi para criar aquele espaço ali dentro, né? Quer dizer... o... o... o trabalho da Dulcina... né. Dulcina...O teatro da Dulcina, tava profundamente adulterado. Mas não há mais, hoje em dia, nenhuma instituição governamental que possa aprofundar assim, nessa, nessas,

características necessárias ao processo, não de financiamento da cultura, mas de encontrar meio para que esse teatro tenha uma obrigatoriedade social, que esse teatro comece a... a pensar é... é... o objetivo dele não é apenas um aspecto estético, é um aspecto ético. Então eu acho que... que se olhar com... com profundidade, quer dizer é triste dizer isso, mas onde nós vamos encontrar recursos, na mesma proporção que nós encontrávamos há 30 anos atrás? Quem criou a FUNARTE? Quem criou a FUNDACEN? Quem criou... a... o... os organismos todinhos? Foram os ditadores. O dinheiro que se aplica na cultura, hoje, com a Lei de Incentivo - naquele tempo não tinha Lei de Incentivo, era o Estado que dava - chegava ao percentual que é mais de 50% do que nós temos hoje através da Lei de Incentivos. E quantos teatros precisam ser reformados? E quantos filmes precisam ser feitos? Ontem mesmo, anteontem saiu no jornal uma reportagem que me preocupou, que eu tava começando a acreditar, como uma TV Globo criou um Núcleo de Produção Cinematográfica. Hoje já tem uma estação de televisão que repete todo dia um bocado de filme do passado, quer dizer, como é que você vai... vai... vai fazer para que o cinema nacional possa surgir com uma dinâmica irreverente? E...

*E.C: Igual mostra a reportagem do jornal, desta semana, falando que caiu em 30% a produção do cinema nacional...*

**B.de P:** Pois é, quanto a PETROBRAS e quantas grandes empresas não financiaram para esses filmes serem feitos? Quando é que nós vamos ter recursos para fazer um cinema que se volte pra nossa preocupação? Nós temos... Nós temos... Todo dia temos um roteiro novo. É... No... No Escândalo dos Correios e Telégrafos. Dá até um roteiro novo. O cara parece que é santo e não sei o que mais... Dentro dessas coisas que tão acontecendo, aí, que podiam ser transformado pela estética, no sentido de se pegar com a moralidade da sociedade. Você não pode fazer uma propaganda política para eleger esse, aquele ou aquele outro, fazendo um discurso bonito na televisão. Antigamente, quando você fazia um... um candidato tinha que ir para a rua fazer o seu discurso, sabia falar. Hoje, o que você tem hoje? A... a... a... As campanhas políticas poderiam surgir, também, não apenas, com participação de... de determinados recursos de comunicação. Mas, teria que se discutir, criticamente, determinados candidatos. Se a pessoa, se em vez de comício, houvesse, pelo menos, umas quatro ou cinco encenações, tratando dos problemas da amoralidade com que passa a política nacional nos últimos meses e anos.

*E.C: Bem, e nesse período todo, B. , que vai desde 68/69, com você indo e vindo em Brasília e depois quando você fica por aqui direto... Quem foram essas... Bem, eu sei que você foi falando vários nomes, mas eu gostaria que você, agora, me desse uma atenção especial a nomes de mulheres que circulavam nas produções teatrais dessa cidade. Tanto se foram atrizes ou diretoras? Mulheres.*

**B.de P:** Não. Eu... eu... eu convivi e participei de algumas encenações, no tempo que eu tava... Hoje... Hoje eu to afastado demais da... do... do processo, né. Desde 1997, né. Tá... tá fazendo mais de dez anos, né. Quase... Quase dez anos. Eu me afastei muito. E me afastei até antes disso. Porque, quando eu fui pro Dulcina. Eu fui pro Dulcina em 90. Que eu já peguei a crise todinha e comecei a me dedicar.... Eu tenho visto muito trabalho de... de atrizes. Agora, as atrizes que ainda hoje me impressionam são aquelas que eu já citei aqui, né. Quer dizer é a Iara, a Fernanda e outras que tais. Assim, de repente na cabeça... do... do... Porque, na verdade, nós nunca tivemos, assim... Hoje, nós já temos algumas mulheres que tentam criar grupos de teatro. Mas naquela época a coisa sempre era... da conjunção do... do... das pessoas, mas tinha sempre um líder, né. Quer dizer, eu acho que nós temos boas atrizes. Eu não posso te falar o que, o que eu acharia... Por exemplo, eu fui ver o espetáculo, que já tinha visto no passado, que é da Carmem Moretzsohn que eu considero uma pessoa de alto talento. Eu fui ver um espetáculo do Hugo Rodas há uma semana atrás.

*E.C: “Rosa Negra”?*

**B.de P:** Heim?

*E.C: A peça “Rosa Negra”?*

**B.de P:** É. Eu fiquei preocupado, porque na verdade você tem uma proposta estética muito interessante do... do... Hugo, né, que já tinha feito a... a... a convivência com a... o tema já em uma outra encenação. Mas você tem hoje um público que vai ao teatro e que não está prestando atenção nos

significados daquela peça que está ali. Primeiro, que a acústica do... do... teatro da Casa do Amador é uma porcaria. Do... Porque num... num chamaram uma pessoa que entenda de teatro? Só quem pode... No teatro, só quem pode opinar é um diretor de teatro ou um cenógrafo. Não pode ser, se fazer... Ou arquitetura. Arquitetura faz a imagem. Faz a cenografia. Agora, é necessário que a gente dê ao espaço, uma configuração técnica para que se entenda. Então, naquele espetáculo do Hugo, quantas e quantas coisas significativas, que eu já conhecia através de uma versão anterior, não chegam ao ouvido do espectador com a dinâmica e com a dimensão que o Hugo propõe na encenação dele? E o Hugo é, indiscutivelmente, um dos maiores encenadores. Existe dois... duas pessoas aqui, que fazem um trabalho seriíssimo. Os irmãos Guimarães. Os irmãos Guimarães são merecedores... Tudo que os irmãos Guimarães fazem são muito sério. A... a... a... Dora Winer... Você viu o espetáculo da Dora Winer? Quer dizer, existiu alguma... algum diretor do Brasil, que soubesse tratar tão bem o relacionamento de homem e uma mulher? Aquele ali? Essa moça que dirigiu, minha amiga de 500 anos atrás, que dirigiu a... o... o... a peça do Chico Buarque, baseada no Brecht. A “Ópera de malandro”.

*E.C: Não vi.*

**(01:08:25,845)**

**B.de P:** Você não viu, não?

*E.C: Não.*

**B.de P:** Foi um dos maiores sucessos da história do teatro brasileiro dos últimos...É um espetáculo que... E, eu To doidinho ó... (mexendo em algo)... Ela é... Ela é, talvez, a maior encenadora que nós temos nesse país. Mulher... Então ela... ela fez, essa... essa peça que ela fez, baseado no Chico Buarque, os atores sabiam cantar, sabiam dizer, sabiam criar o personagem. Foi eu substituído. Daqui a pouco eu me lembro. Você ta entendendo? Então, são essas coisas. Quer dizer... Nós temos... Dora Winer, essa moça, pra mim, posso... posso ta... tá falando erradamente, porque eu não conheço o (inaudível), mas outros... Mas, são as duas... são superiores a maioria dos nossos encenadores. Não quer dizer que os nossos encenadores não sejam bons encenadores. Nós temos bons, essas dez pessoas que eu falei... Por exemplo, o Graça Veloso fez um espetáculo, agora, sobre... sobre características regionais, né. “O Benedito”. Você viu o espetáculo?

*E.C: Essa peça que foi o tema da Dissertação de mestrado dele, não é?!*

**(01:09:31,975)**

**B.de P:** É.

*E.C: Você fez parte da banca?*

**B. de P:** É. Fiz da primeira banca. Da... de Doutorado, não. Do Mestrado dele eu fiz. Quer dizer, é... é... um texto brasileiro. Nós precisamos pensar... Quer dizer... e... o... Você... Você não tem mais nem organização autoral. Hoje em dia, em razão da picaretagem da falsificação dos instrumentos da pirataria, como se diz aqui em Brasília, né. Quer dizer... Você não tem mais o... o... uma organização que você tinha no passado pra ter... pra ter a segurança de uma dramaturgia. Agora mesmo, eu vi o espetáculo do... do... dessa moça que dirigiu Lampião. Você viu Lampião?

*E.C: Vi.*

**B.de P:** Como é o nome dela? Esqueci o nome dela... Ela... ela... a encenação dela, o trabalho daquela... Maria Bonita é a grande figura, como atriz. Não tô negando o trabalho de Lampião, não. Mas um espetáculo, não existe com uma dinâmica incrível e a diretora recria no sentido é... humano psicológico a figura de Lampião. Quer dizer... Eu... eu vi o espetáculo e fiquei emocionado.

Eu sou uma das poucas pessoas no mundo que pode falar sobre Lampião. Porque só eu... O “Lampião” da Raquel de Queiroz fui que dirigi; O “Lampião” do Humberto Damaceno, em três versões fui que dirigi. Primeiro espetáculo brasileiro gravado em “vídeo tape” foi eu que dirigi. Foi Lampião. Passou nos Estados Unidos esse espetáculo. Por causa disso, até ganhei uma bolsa para ir pros Estados Unidos. E quando fui ao Estados Unidos é... é... é... eu vi vários espetáculos. Até que um dia eu fui na cidade chamada Lorence, no estado de Kansas, e me encontrei com... com um professor que era casado com uma brasileira. Aí ele me pediu para dar uma aula lá. Aí era uma coisa impressionante. O cara nos Estados Unidos, o texto “O Auto da Compadecida” que eu ele estuda é dessa grossura lá. Porque o cara... o... o... o diretor além de entregar a tradução do “O Auto da Compadecida”, colocou em anexo a ele toda a documentação histórica sobre a teoria do Suassuna, mas a teoria, também, dos personagens que caracterizavam a formação do teatro simbolicamente popular. Aí fui ver o ensaio. Quer dizer, os alunos que foram representar a universidade de Lorence, do Departamento de Arte Cênica a peça do... do... do Suassuna todos eles tiveram um curso de seis meses de português. Pra entender a melodia da palavra. Esse camarada, que era o diretor do espetáculo, que era o diretor do espetáculo, voltou, voltou para o Brasil, veio para o Brasil com a mulher dele e praticamente criou a Escola Superior de Teatro da USP. Freddy Lito (nome inaudível), tenho até uma fotografia dele ali, viu. Quer dizer, Freddy Lito (nome inaudível) criou o primeiro doutorado da... da Universidade de São Paulo, da USP, em Artes Cênicas. Numa dessas comissões, eu até fui membro dessa comissão examinadora de professores. Quer dizer, onde você vê uma coisa tão profunda quanto essa? Que é de você buscar uma dramaturgia, não que seja velha, não, nem que seja tradicional, mas uma dramaturgia que possa referendar e discutir temáticas. Que nós não temos mais essa discussão de temática na... na escola.

Hoje, a professora, ainda hoje, ensina no quadro negro, eu verde, com giz. Se a escola tem algum meio de botar quatro, cinco computadores, os bichinhos vão aprender e daqui a pouco os bichinhos sabe mais que a professora. Se a professora não é uma pessoa que não se dedique. Quer dizer, nós temos que encontrar uma forma e o teatro talvez, fosse uma boa. Já pensou se você tivesse um ensino do português, você só se ensina o português na... na... gramática e na escrita. E por que o diabos desses meninos não estuda, também, o português falado? Por que a Educação Artística na escola de 1º e de 2º grau, não dá a esse aluno, também, a forma de recuperar a idéia da dicção da palavra, da dinâmica? Quando você diz uma coisa, quando você diz: eu gosto de você. Eu te odeio. Quer dizer, você vê de que forma a palavra foi construída por um... por um... por uma tradição cultural no país.

**E.C:** *E voltando o olhar pro público, B. , como você observa esse público de Brasília, nesse decorrer dos anos 70... 80....*

**B.de P:** O público de Brasília nos anos 70 até quase o final dos anos 80. Até o início dos anos 80. Noventa. O público ia ao teatro de Brasília. Mas no ritmo de perda de um percentual de 0,5 - 10 % por ano. Você não tem mais espectadores que vão ao teatro, porque ninguém vai mais ao teatro. Porque a violência assumiu um papel preponderante nos costumes populares. Você hoje para ir num restaurante, você tem que ter um segurança do restaurante que você vai. Você já encontra, hoje em Brasília, uma-uma... uma trajetória da violência, matando pessoas e tais.

**E.C:** *Você acredita, então, que as pessoas deixam de ir ao teatro por causa da falta de segurança?*

**B.de P:** O percentual maior. Hoje em dia ninguém vai ao teatro do Rio de Janeiro mais, nos grandes teatros do Rio de Janeiro porque não há uma segurança. A violência foi responsável por isso. Além da violência, você não deu ao teatro uma modernização em termos de recursos e, ao mesmo tempo, de transformação da linguagem. Porque o espectador que vê televisão, ele é, exatamente, o mesmo espectador do século XVIII quando lia novelas.

Tá aqui. A primeira novela que meu pai me obrigou a ler, tá aqui: “A Mulher do Realejo”. Ali em baixo tem um personagem chamado Rocambolé... Isso aqui são os meus livros infantis. Eu guardo aqui, porque meu pai me obrigava a ler todinho. Eu tinha que contar para ele o que é que o livro dizia, porque senão eu levava dois cascudos. Quer dizer, então essa... essa... essa aqui é o “Xavier de Monte Pan”. “Os Mistérios de Paris”, de Eugenio Filho. Esses caras são bilhões de vezes superior, em literatura, àqueles que escrevem novela hoje em dia. Porque as novelas são as mesmas... Só que o espectador que tá vendo a novela, vai, pela questão da linguagem, da modernização da linguagem, dos

efeitos especiais, dos atores que modificam e fazem maldade e o diabo a quatro. As pessoas vão. Mas as pessoas... Hoje, na televisão, se faz muito pior a novela que se fazia naquele tempo. Só que, a ciência, dominou a arte e trouxe recursos que permite que você possa mostrar o enovelamento, né. Porque, novela é novelo, né. Quer dizer, o enovelamento da... da... da história.

**E.C:** *Então, você acredita que esse público, ele não vai hoje, devido a uma questão social, que seria essa falta...*

**B.de P:** É uma questão cultural, porque não tem leitura.

**E.C:** *Uma questão... E você acha que ele perde isso? Por que ele teria isso em 70, em 80? E ele depois se perdeu...*

**B.de P:** Não. A proporção em que o tempo foi se... se modernizando e em que a situação social foi ficando crítica, em que os assassinos e os roubos surgiram por outras técnicas. Por exemplo, outro dia eu tava na imprensa, aí, mostrando numa reportagem, mostrando como é que os caras espionam e gravam, não sei se você viu, como é que eles gravam o depoimento para depois botar na televisão. Aquilo é uma aula. O cara que é safado, não vai nunca mais vai falar na frente de ninguém. A não ser que ele tenha um aparelho BIP, BIP, BIP, para saber que tem uma câmera aqui na frente dele. Não é possível... Você não vai pela violência, você não vai pela falta de cultura, você não vai pela falta de recursos, né.

Quanto... Uma peça de teatro no Distrito Federal, qual a temporada dela? No máximo, no máximo, se ela conseguir um sucesso, ela dará 10 encenações. Se ela tiver uma repercussão boa, se tiver uma cobertura de mídia, essas 10 encenações terão, se for no Teatro é... é... Villa Lobos, ela terá cinco mil pessoas que assistiram, ou mais, até. Oras, cinco mil pessoas, se eu montar uma peça esperando que eu vou ter uma renda com base em cinco mil pessoas, vendendo ingresso... eu sei quanto é que eu vou cobrir. Qual é a produção teatral, qual é o sentido de mídia, qual é o sentido de organização econômica para a produção gerencial do espetáculo? Cada vez você tem menos. Aparecem bons atores, bons... Mas você não tem mais bons administradores. Então, são essas séries de circunstâncias que criaram o afastamento.

É o caso do cinema. Todo dia se lança no Brasil, é... é... filmes. Cada vez mais se lança filmes. Como o aparecimento da... da... da... do DVD, né. O DVD é falsificado. Eu fui... Eu fui na feira aqui de... de... de... essa feira aqui que nós temos aqui em Luziania e o cara ta vendendo já o filme que deu os Oscar todinho pro Clint Westwood. Quer dizer, você não tem um cinema que... eu... eu... eu... Por exemplo, quer dizer... É crime, eu concordo. Mas eu precisava ver um filme porque eu não tive outra condição para assistir, para eu sair de casa pra ver o filme. E esse cara, nunca ninguém pagou algum Direito Autoral... Não há uma forma de fiscalizar? Sai comigo aqui em Luziânia ou no centro de Brasília, ou no subúrbio de Brasília, aqueles caras que estão vendendo dezenas de vídeos, eles têm direito a autorização ou pagam Direitos Autorais? - "Meu filho, me daí o documento, o recibo da firma, o direito autoral."... Não. "A polícia... Não, professor". "Vem cá, seu guarda. Vem..."

Quer dizer, a sociedade está passando um momento que no meu entender só quem pode recuperar seria, na verdade, a educação e a política. Mas que política você tem? Qual é o... Qual é o... o... o político que pode discutir, hoje, uma... um... processo cultural, educacional? Eu to tentando ver se eu consigo fazer um programa (sic) na TV Senado. Esse programa que eu queria fazer era um programa semanal ou mensal, em que eu mostrasse de cada estado do Brasil um depoimento de um diretor, um... um... uma... um pequeno texto do drama ou da comédia, pra que o cara veja, como é que repercute isso fora dali. Não sei se vai sair. Tô lá... Tô cantando o homem do... Foi uma sugestão de um amigo meu. Então, por que você não vai lá e tenta fazer televisão na TV Senado? Mas eu fico pensando: E o que é a TV Senado? Qual é o... Qual é o... episódio da TV Senado que possa ser desenvolvido através do que ela possa ser um instrumento educacional e cultural?

**E.C:** *E durante esse, o desenvolvimento... Vamos trocar de fita... Um minutinho... Puxa, B., a Lurdinha saiu? E eu queria bater foto sua do lado dela...*

**B.de P:** Heim?

**E.C:** *A Lurdinha saiu?*

**B.de P:** Deve ter ido comprar alguma coisa.

(01:21:34,580)

**E.C:** *(Trocamos a fita...)* Durante o desenvolvimento dos seus projetos teatrais, de toda essa sua trajetória, você teve uma preocupação de registrar, e aí entra, escrever, fotografar alguma... qualquer coisa que seja dessa sua trajetória de profissão?

**B.de P:** Devo ter muita coisa, né... Que eu tenho, eu guardo toda a imprensa, né. Eu guardo alguns vídeos, né. Coisa de vídeo... Não sei nem como estão esses bichos... Agora que eu vim para cá que estou analisando isso. Ali tudo... toda aquela papelada ali, é... é... de programa de teatro. Por coincidência, hoje, eu achei um... um... programa, agora é folder, né. Então é... é... no meu tempo era programa. Então eu achei um folder da... da... do exercício com a Glauce Rocha. Aí, eu fui ler uma besteira que eu escrevi a quarenta, há trinta anos atrás. Glauce morreu em 71, né. De 71... De 71... 34 anos. Quer dizer, então, eu digo umas besteira até interessante no folder.

**E.C:** *Há algum livro? Que eu saiba, assim, que eu tive contato, foi só esse “ABC”, que você lança, em 70, na década de 70. Você tem alguma outra publicação?*

**B.de P:** Não... Eu... eu... eu fiz um estudo da cultura brasileira, ainda no tempo da ditadura. Editei, não sei nem onde ta. Deve ta por ali. Eu fiz um poema chamado “Cantochão para uma esperança demorada”, que foi apresentado aí, em vários cantos do... da América Latina, que é um poema que eu faço... Eu te dou um. Esse eu tenho, aí. É... Tenho esse livro aí. E tenho um livro que eu publiquei quando tava com uns... 24 anos, chamado “Palavras e Coisas”. É...

**E.C:** *Isso foi quando? “Palavras e Coisas”?*

**B.de P:** 56. Depois tem um bocado de pestiado, de bocado de poema, um bocado de besteira. É.. Tem esse livro que eu fiz. Esse “Cantochão”, teve duas edições. Depois eu fiz um... eu criei uma revista no Ceará, com um amigo meu, que era diretor, era Comédia Cearense, onde tem meu, tem um texto meu, que é uma peça de Natal. Ele ficou muito, muito disseminado pelo mundo a fora. Porque eu sempre gostei de Natal, né. Natal. Não porque seja o nascimento de menino Jesus. Mas é porque, eu achei que nenhuma figura é tão dramaticamente transmitida quanto Cristo, né. E, aí, eu gosto da... da... da parte política. Eu tenho umas quatro ou cinco peças sobre o Natal, né. E tem peças que eu faço debate, deboche, né. Tem uma peça que chama “Jincobelo, Jincabela”. Ginga, não sei o que de gingar. E aí, fiz um deboche, fiz uma peça na Universidade do Ceará, foi sucesso doido, né, que era só esculhambação, né. Então, são essas besteiras que eu fiz.

**E.C:** *E você conhece alguma produção? Algo que você já tenha lido que faça um cruzamento dentro da história do teatro e Brasília? Ou que você indicaria pra alguém que quisesse estudar sobre isso?*

**B.de P:** Não... Tudo... Tudo que eu sei de... de... dessas histórias são... são... nas entrevistas. Não tem nada no ar, nenhum estudo de profundidade, entendeu? Eu, por exemplo, esse trabalho que eu to fazendo, que eu to podendo fazer agora, que eu to, praticamente vagabundando eu agora passo 24 horas por dia é... é... organizando as coisas. Eu tenho muita coisa do teatro de Brasília. E tenho vontade de escrever um trabalho sobre, ta entendendo. Eu... eu... eu quando eu... quando eu vi o primeiro curso Pós-Graduação Latu Senso da... da... da... Dulcina, né. Esse curso trouxe grandes professores de teatro. As teses, são muito fragilizadas. Teses não, as monografias, né, são muito fragilizadas, né. Porque de fato a profissão do teatro, a atividade do teatro, ela não... não... não chama... Como é que eu diria? Ela não... não... não... não dá atenção a valores científicos, a valores intelectuais. Entendeu? Você, muitas vezes, por exemplo... Esse trabalho do Graça que eu acompanhei. O Graça faz uma análise profunda, de determinados costumes, que cada vez mais desaparecem da memória brasileira, né. E essa... essa... essa ação, de uma tese, de um estudo cênico, poucas pessoas se dedicaram a isso, com profundidade. Algum...

(01:26:24,179)

**E.C:** *Você acha que não é um hábito do âmbito teatral? De acabar registrando ou escrevendo algo sobre o próprio trabalho?*

**B.de P:** Olha, ontem eu fui. Eu... eu... Toda vez... Toda vez quando eu vou a Brasília, eu vou na em uma livraria, viu. Então, pela primeira vez eu vi um negócio muito interessante, que foi uma... um livro, uma tese de doutorado sobre um crítico de teatro brasileiro, que foi dos mais importantes, né. Não comprei o livro, não, por que ele já tava reservado, mas tava garantido pra outro. Eu vou comprar esse livro, viu. É um livro sobre o... daqui a pouco eu lembro, né. Então, eu li. É uma tese sobre um crítico teatral do Brasil. A maioria dos atores brasileiros, passada à euforia da fama, eles começam a cair. Poucas atrizes permaneceram com capacidade de sobrevivência... Bibi Ferreira é uma. Os atores... Paulo Autran é um dos poucos atores que resistiu mais de 50 anos de vida no palco. Quer dizer a profissão, ta certo, depois da regularização da profissão depois da... da... da... estruturação das aposentadorias.

*E.C: Foi em que ano que houve essa regulamentação?*

**B.de P:** A regulamentação foi no fim do governo Geisel. Antes do governo Figueiredo. Quem fez foi um deputado que já faleceu. Deputado Álvaro Vale. Quem deu basicamente toda a orientação no sentido da experiência foi a Dulcina, né, e também, alguns membros que foram pessoas da... da... de posicionamento esquerdista, né, presidente de sindicatos e essas coisas todinha. Agora, o que acontece de fato é que o teatro, hoje, só faz o ator sobreviver se ele tiver uma oportunidade pra fazer televisão. Porque o contrato da televisão se ele trabalha num... Outro dia, eu tava com uma pessoa que foi formada pela Dulcina, veio do Tablado. Cláudio Correia e Castro. Cláudio Correio e Castro separou-se da mulher, quer dizer, tava morando na Casa dos Artistas, quer dizer, tava morando no Retiro. Aí a Globo às vezes com pena dele, a Globo o contratou para fazer uma pontinha numa dessas novelas que todo dia é igual, né. Passaram... Quer dizer: e aí? Quer dizer não há uma segurança...

Eu só sobrevivo, com uma certa dignidade, primeiro, porque não tenho nenhum vício. Não sou de beber, não sou de fumar. Só tenho vício nesse papel, né. Dizendo ela que é o pior vício do mundo que é... porque dá um trabalho. Quer dizer, você... você... Eu sou professor aposentado da UnB, né. Eu trabalhei 32 anos, mas nunca tirei férias. Então, eu fui... eu fui aposentado com salário basicamente integral, né. Aí o Lula, agora, tirou meus 11%, não foi?! Que tirou os 11% de todos os funcionários públicos. E agora tem um trabalho aí dos políticos para tirarem os quinquênios, né. Eu não vou ter problema, porque eu sou um bom ator, então no momento que eu não tiver dinheiro eu vou pedir esmola na rua. E eu sei como pedir esmola, né. Eu vou criar o meu personagem de chorar, vou representar. Eu faço um drama no meio da rua. Mas vivo com uma certa dignidade, inclusive, porque minha mulher deixou a pensão dela pra mim. Eu tenho um filho que é um professor de... de... de comunicações.

*E.C: Como é o nome dele?*

**B.de P:** Carlos Eduardo. Mora no Ceará.

*E.C: Você tem quantos filhos?*

**B.de P:** Eu tenho dois filhos, oficialmente, eu tenho dois filhos. Do primeiro matrimônio.

*E.C: Com a Bittencourt...*

**B.de P:** Sim, o Carlos Eduardo e... e... a Elizabete.

*E.C: Eles tão com quantos anos?*

**B.de P:** A Elizabete fez agora... 45 anos. E ele tem 44.

*E.C: E os dois tão no Ceará?*

**B.de P:** Não. Ela ta pro Rio. Ela é museóloga. Ela... ela dirige... É assessora. É a diretora que a (inaudível), não vai lá. É diretora do Museu Histórico Nacional, lá na... no Catete. Museu Nacional do Folclore. Ela toma conta, né.

*E.C: E o Carlos Eduardo?*

**B.de P:** O Carlos Eduardo é... é... publicitário, né. E... e... ele é professor da Universidade de Fortaleza, viu. Então ele ensina... O Carlos Eduardo foi atraído pelo... pelo... pela... tem até um filme que ele fez, que botei ali, né. Um filme que ele fez sobre o Alex Viana que foi um grande diretor de cinema. Então, o Carlos tá lá trabalhando... Mas são profissões que havendo equilíbrio você faz, né.

**(01:31:06,534)**

**E.C:** *E a gente tava falando aí da leitura, também, desse processo é... Quais são os livros que o B. de Paiva leu e se identificou e que são referenciais para ele. É uma biblioteca gigante esta que tem aqui na sua casa, mas qual é a parte referencial?*

**B.de P:** É... Mas não é muita coisa porque...

**E.C:** *Mas que livros foram, assim, referenciais, pro seu processo de reflexão, de diálogo?*

**B.de P:** Olha, eu... eu... eu... eu leio desde muito jovem, né. Além, da literatura, vamos dizer, romântica, né, da minha época, né. Eu...

**E.C:** *E além de levar cascudo do pai, né? (Risos).*

**B.de P:** Heim? É. Quer dizer, eu... eu... agora, o que eu tive de importante na minha formação, eu digo sempre, é que eu muito jovem me agreguei aos velhos, né. Então, por exemplo, eu fui ponto do Procópio Ferreira. Quer dizer quando eu convivia com o Procópio, quando eu era ponto, eu sentia o que era o Procópio. Eu fui ponto, talvez, do maior ator brasileiro de cinema, de todos os tempos. Ninguém sabe quem é, parece que ta com 92 anos, ta morrendo em São Paulo. Foi o galã Raul Roulien. O Raul Roulien trabalhou no primeiro filme em cores de Hollywood. Quando Raul Roulien veio, quando ele trabalhou com uma grande atriz americana da época... Quer dizer, irmã da William Havilland, Johnny Bennett. Ela... Ela... O Raul ficou tão famoso que a avenida Rio Branco todinha encheu-se para receber Raul Roulien. Eu trabalhei com Vicente Celestino. O Vicente Celestino tinha um programa dominical em todas as rádios do Brasil, ao meio dia. Quer dizer, essas pessoas me ensinaram. Os primeiros livros de teatro eu... eu... eu aqui tem um livrozinho, que ta encadernadozinho... Eu criei a primeira coleção de cartilha de teatro... O primeiro volume é meu. Eu e o Ermínio Borba Filho. Depois eu fiz, convidei um bocado de pessoas para escrever os volumes seguintes. Os primeiros livros publicados no Brasil, sobre Educação Cênica. Quer dizer, eu escrevi artigos na... na... na... na... “Revista Dionísios”, né. É... E tem aí, uma série de livros, que às vezes, voltando, com mais, para me pedir socorro, né. Guimarães Rosa. Sou louco por Guimarães Rosa. Acho que Guimarães Rosa foi o único escritor que guardou as coisas de Minas. E tem... política, a história política, Guilherme Figueiredo que foi meu sucessor na direção da universidade. Guilherme Figueiredo, foi dos grandes nomes da dramaturgia brasileira e de outras linguagens que tais, né. É... Outras pessoas, que viam com livros, posso mostrar aqui, que é tanta doidice, né.

**E.C:** *Dentro desse processo todo, né, quantos anos dedicados ao teatro, se a gente for juntar tudo?*

**B.de P:** Eu estreei no dia 23 de novembro de 1947.

**E.C:** *Você estava com quantos anos?*

**B.de P:** 1947... Faria 60 anos, né... Sessenta anos, agora em 2007, né.

**E.C:** *Sessenta?*

**B.de P:** E eu tenho... É... e eu tenho. Vou fazer 60. Eu to com 58 anos.

**E.C:** *Com 60 anos de vida dedicada ao teatro... Uma vida dedicada ao teatro, como que você avalia toda essa produção e a sua colaboração, essa trajetória, também, cruzada com Brasília, que no final das contas a sua vida fica cruzada com várias cidades.*

**B.de P:** Ficou.

**E.C:** *Mas dentro desses 60 anos, você teve aí mais de 20 anos de uma ligação com Brasília.*

**B.de P:** É.

**E.C:** *Como é que você faz essa avaliação dentro dessa postura, aí, com essa cidade?*

**B.de P:** Porque aí são... são... são os instantes das... diversas interferências, né. Quer dizer, eu morei, basicamente, no Rio. Eu morei no Rio, seis e nove, quinze. Eu morei 15 anos no Rio. Eu... Portanto eu estou em Brasília, de 1980 pra cá, são 25 anos, né. Vinte e cinco por quinze, são quarenta, né. Eu tenho setenta, né. Então os outros 30 anos possivelmente eu passei no Ceará, no Rio Grande do Norte, na Paraíba. Eu dirigi o grupo de Mossoró. Morava em Fortaleza, passava 3 dias em Mossoró e vinha pra... pra Fortaleza. Quer dizer, então, o que eu sempre avalio é o que eu aprendi com as pessoas, tive algumas tristezas, algumas decepções, no correr do tempo, né. Isso acontece com todo mundo... Mas, fiz vários filmes como ator. Não me emocionei, mesmo que eu não tenha feito alguns filmes, tenha sido, até premiado com o melhor recurso. Quer dizer, mas o cinema pra mim, é... é uma coisa que é bom pra matar a saudade.

**E.C:** *E olha, que você começou querendo ser ator de cinema, né.*

**B.de P:** Eu queria ser diretor de cinema. Mas não tive jeito pra ser diretor mesmo. Ninguém vai pensando na minha besteira de diretor. Então, eu acho que toda a minha vida ela se tornou real como professor pelo que eu aprendi no teatro, né. Quer dizer, eu aprendi no... no teatro, me conhecer e conhecer as outras pessoas. Uma vez eu... Uma pessoa disse:

- Não sei como é que você B. de Paiva... Um cara que tem toda uma cabeça voltada pra... pra... pras coisas. Você ficou pro governo autoritário...

Eu digo sempre:

- Olha rapaz, eu não tinha jeito de ser assassino. Não tinha jeito de ser bandido. Não tinha jeito de ser deputado. Porque o nome de deputado já me entristece muito, porque é de-PUTA-do". Toda vez que ele diz: Filho de-PUTA-do... Aquele Filho-de-puta, né. Já diz o que é na gíria, né. Um modo de desrespeita a mulher, tá quando você usa... usa esse terno, né. Então, quer dizer, a convivência com... com... com... com o sistema autoritário. Eu sempre usei da minha... do domínio da minha linguagem teatral, pra conseguir as minhas coisas. Eu consegui o... o... Uma vez, eu era reitor da universidade. Aí eu recebi um telefone do Ney Braga.

**E.C:** *Ney Braga. Lá no Rio? (Inaudível)*

**B.de P:** No Rio. Recebi um telefonema do Ney Braga. O Ney Braga dizendo que tinha recebido um telefonema do gabinete civil do presidente da república, para que providenciasse o retorno da escola de nutrição, para a Universidade Federal do Rio de Janeiro. Aí, eu falei pro Ney Braga:

*- Mas ministro, o Senhor não faça uma coisa dessas comigo. Eu tô criando o Centro de Ciências da Saúde. Eu tenho, na minha escola, a mais antiga escola de nutrição, a mais antiga escola enfermagem, uma das mais antigas escola de medicina do Brasil. Tô criando escola de odontologia e o senhor me pede para devolver a nutrição?*

*- B. de Paiva... Não vai ser possível negar a ordem do Gal. Golbery do Couto e Silva!*

*Dia seguinte, convoquei a reunião do Conselho Universitário. A tarde, da véspera desse dia, chega o Diretor da Medicina e o Vice-Diretor da Medicina e dizem:*

*- Professor, não podemos vir a reunião do conselho.*

*E eu: Como rapaz? Eu tô convocando a reunião do Conselho para discutir um assunto da tua área. Tem uma ordem aí para devolver a escola de nutrição, imagine, agora que a gente tá organizando o centro de saúde, vai fazer uma coisa dessa.*

*- Não podemos comparecer.*

*- Mas como não podem? Eu sou reitor. Tô te chamando... Tô convocando... É autoridade.*

*- Médicos: B.de Paiva, não tem jeito! Nós não podemos...*

*- Por quê? Por que não podem?*

*- B.de Paiva, ele, o Vice-Diretor, é ginecologista da Sra. Golbery. E eu sou o proctologista do Gal. Golbery...*

*Quá-quá-quá!!!! Cai na maior risada do mundo.*

- Por que você tá rindo B.?  
- Quer dizer que tu (fez um gesto de 'enfiar algo'), no General... E tu (repetiu o mesmo gesto com a mão) na 'coxota' da senhora Golbery?  
- Não estamos entendendo... Por que... Você é ator de teatro, é tudo maluco, não tem respeito por nada. Entendeu?  
Ria porque então aquela situação, na verdade, tinha sido revertida.

E.C.: E você teve que devolver a faculdade de nutrição?

B.de P: Heim?

**(01:40:23,813)**

E.C.: E a faculdade de nutrição, você teve que devolver?

B.de P: Não. Quando foi às quatro horas da tarde, o Ministro da Educação e Cultura me telefonou.

- B. de Paiva....

- O que há ministro?

- Mas tu, heim?! Tem muita força...

- Por quê?

- Golbery disse que ninguém mexe na sua escola...

Quá-quá-quá...

**E.C:** Surpreendente...

**B.de P:** "Qual é a doidice? Diz a verdade...", disse o Ney Braga... - O Ney Braga... ele era... ele era técnico cearense que saiu do Ceará e foi pra... pra... pra... o Paraná. E me disse: "você diz tanta besteira... Aposto que sua risada é de putaria... Sei que é putaria"... "Não, foi uma besteira que lembrei"... Quá-quá-quá...

**E.C:** Nada melhor do que colocar os dedos no lugar certo, nessas horas, não é?! (Risos).

**B.de P:** *Aí eu vim... Aí eu vim a Brasília, numa das minhas viagens, ainda não tinha nada... Aí, eu cheguei em Brasília e fui ao gabinete do Gal. Golbery que nesse dia estava atendendo o ditador da Argentina.*

*Aí, a secretária me disse: - O Gal. Não pode receber o senhor. Eu sei que o senhor é reitor da universidade. O Gal. terá muito prazer em conversar com o senhor...*

*Eu digo: - Então, a senhora diz a ele que eu vim aqui para agradecer o gesto dele, em devolver a escola de nutrição pra minha universidade. Foi um ato muito bonito da parte dele.*

- Sim senhor... O senhor tá onde?

- Eu tenho que voltar amanhã que eu tenho trabalho. Eu tenho que voltar pro Rio amanhã. Que eu vim aqui passar dois dias e ir embora. E, eu tenho que voltar amanhã.

- E o senhor está onde?

- Eu estou num hotel - Nem lembro o nome do hotel.

- Tá certo. Então, qualquer coisa, eu telefono pro senhor. Mas, possivelmente, ele não vai poder atender o senhor.

*Quando dá sete e meia, o gerente do hotel:*

- Professor, tem um senhor aqui em baixo, tá num carro oficial e disse que queria falar com o senhor.

- Então põe no telefone.

- Professor, quem tá falando aqui é motorista do Gal. Golbery. Ele... ele quer saber se o senhor quer ir jantar com ele.

*E aí eu não poderia rir de um cara oficial do exército.*

- Pois, não. Se for... Eu não sei nem onde é que ele mora.

*Ele disse: - Não. Eu estou aqui embaixo esperando pelo senhor.*

*Aí, quando foi... Eu fui para a casa do Gal. Impressionado com... nunca vi uma biblioteca tão fabulosa na minha vida. A senhora Golbery, onde tu tá. O Gal., aqui, onde eu to. Eu, aqui... E quem é que tava aqui? Glauber Rocha. Aí eu entendi tudo.*

Então, por que... Por que só eu fui uma pessoa “desses termos”? Quer dizer... Eu não tinha forças pra derrubar ninguém. Não tinha preocupação com a ditadura, porque quando a ditadura chega, passa e vai embora.

Então, toda a minha... Todas as coisas... A escola o... o... a escola de de... de... de... a escola de arquivo... Arquivologia. Eu criei o centro... O primeiro Centro de Ciências da... da... Documentação do Brasil, fui eu quem criei. Arquivologia, Museologia e Biblioteconomia. Biblioteconomia era nossa já. Era a mais antiga escola do Brasil a escola de Biblioteconomia do Rio de Janeiro. Museo... Quem tomava conta dela era um conterrâneo meu, que foi um escritor famoso do Ceará, Mário Gustavo Barroso. E a Arquivologia era subordinada ao Ministério da Justiça... A... a parte de museologia foi fácil de resolver.

### **(01:44:05,610)**

Agora, a parte de arquivologia, eu tive que pedir ao ministro. Agora, quem era o ministro? Armando Falcão. Que é cearense. Quem era o chefe de gabinete, do Armando Falcão? O homem que dirigiu, não sei por quantos anos o Correio Braziliense, Paulo Cabral de Araújo. Quem era o... o chefe de gabinete civil? Um dos maiores museólogos e arquivólogos do Ceará, que já faleceu, José Bonifácio. Aí, eu disse:

- Eu quero falar com o Ministro Armando Falcão.

- Pode ir, B. Ele te atende na hora.

Fui pra lá... E ele: - “Ta certo, B. O menino telefona lá e manda preparar o processo pra da à escola de arquivologia pro B.”... Armando Falcão era... era... era um jurista. Aí, eu conhecia ele do tempo que ele não era nada disso. Ele era deputado, senador pra... Quer dizer, então, são as coisas engraçadas da minha vida. E se eu tivesse rompido? Se eu tivesse rompido? Não. Eu fiz... Eu salvei a minha escola. Eu consegui, a regulamentação do Ensino das Artes Cênicas do Brasil. Tá lá, tá lá... eu vejo o parecer lá... Ta lá... Eu levo todas as pessoas pra ver... Fui eu que paguei as passagens pra eles virem comigo aqui em Brasília, pra ir no Conselho Federal da Educação. Respondi... Respondi inquirido no Conselho Federal da Educação. Agora, eu brigar? Brigava nada... Achava só engraçado... Eu sabia das coisas terríveis. Das coisas que tinham acontecido. Sabia do que tava acontecendo. Agora eu não era conivente com nada daquilo...

*Por exemplo, um dia, eu tô no conservatório. O prédio do conservatório era um tipo um... Clube Germânico. Quando o Getúlio rompeu com a Alemanha ele tomou o Clube Germânico e passou a ser a sede UNE. Eu tomei o Gabinete do Diretor do Conservatório no prédio na UNE, que eu tinha sido diretor do teatro universitário de lá. Aí chega o pedreiro:*

- Professor...

- O que é?

- Eu achei uma cabeça...

- Pelo amor de Deus... Mas eu pensei, naquele tempo, os cubanos ia pra lá, e a gente escondia os cubanos, lá dentro.

- Que cabeça? Um crânio? Um esqueleto?

- Não, professor! Uma cabeça bonita, desse tamanho.

- Traga a cabeça!

Era a cabeça do Hitler. O busto do Hitler.

- Onde é que você achou isso?

- Lá fora.

Eu tinha um professor, que era Tcheco... e que fugiu da Alemanha no meio da guerra...

- Bora (sic) ver... Onde é que ele achou essa cabeça?

*Eu tinha mandado derrubar umas paredes lá, para construir o meu... meu... uma sala de aula. E quando ele derrubou, caiu um buraco e tinha um bocado de papel velbo. Era tudo papel do III Reich. Aí, eu comecei... eu fui olhar o prédio. Descobri que toda a estrutura de gesso, do prédio, se você quebrasse lá tinha uma snástica. Chamei a Polícia Federal, chamei o SNI. Vieram. Foram ao meu gabinete. O Coronel, o capitão, sei lá. E falei:*

*- To com um problema muito delicado. Porque eu sei que o Gal Geisel pretende fazer um acordo com o... com o... governo alemão pra estabelecer a energia nuclear no Brasil. A energia. O pólo nuclear de*

*Angra dos Reis. E eu sei por uma questão política ele tá devolvendo para o Clube Germânico, que agora tá funcionando lá na Tijuca. Ele tá devolvendo o prédio da UNE. Nós vamos perder o prédio do Conservatório.*

*- Sim. O presidente pode fazer isso...*

*E eu disse: - Mas eu acho que o senhor podia falar com o presidente, que graças a esse prédio aqui as comunicações para os submarinos germânicos que afundaram vários navios brasileiros, partiram desse prédio. Tá aqui o busto do Adolfo Hitler. Tirei o pano e Tá aqui o busto do Adolfo Hitler. Tá aqui os documentos com as suásticas do Hitler. Eu sei que o Presidente Geisel é de origem alemã, mas não acredito que o Presidente Geisel, seja favorável ao nazismo...*

*E falei dessa maneira. Dois dias depois veio a determinação. Não... não devolveu. O prédio, ficou pro nosso patrimônio.*

Então, são as coisas que acontecem. Que aconteceram. Que se eu fosse louco? Vários amigos meus, vão comentar: - “Rapaz...Tu serviste a ditadura!!!!”.

- Não, rapaz. Eu não servi a ditadura, não. As minhas peças de teatro provam que eu não servi a ditadura. O meu trabalho prova que eu não servi a ditadura. Agora, eu não quero saber de democracia, de ditadura, de cristianismo, de porra nenhuma. Eu to aqui para criar o meu sonho, que é fazer um curso superior. Essa ditadura, vai acabar. Daqui a mais um pedacinho, já tá se acabando.

Eu não sabia que ia acontecer tanta doidice, como essa que aconteceu agora, né. Do governo, né. De agora... Do SNI fazer essas coisas assim... (inaudível), né. O motivo da... do... teatro da... do CPC da UNE, era contra o... o... o FMI. Quer dizer, são as coisas que acontecem na história. Pessoas que... que eu conhecia como seres humanos que era... esperanças mesmo mais que distantes numa ditadura. E no entanto, você rola e fica achando graça. Quantas coisas terríveis não foram praticadas com essa... nessa ditadura. Eu sei que elas foram praticadas. Agora, dentro da minha escola, nunca nenhum professor, nem nenhum aluno meu, foi preso e torturado. Alguns, quando eu... Alguns eu fazia de uma maneira muito doida. Muito doida...

*No dia que eu coleei a primeira turma no conservatório já com o processo de reconhecimento de nível superior... Sendo que o projeto ainda num tava... eu recebi os dezoito alunos, cinco alunos, chegaram em mim e falaram no meu gabinete:*

*- Professor, nós queremos muito bem ao senhor. Sabemos que o senhor é uma pessoa muito séria. Mas, nós não vamos nos graduar tendo a presença de um dos ministros que assinou o AI-5.*

*- Tá certo... Isso é um direito de vocês... Agora, eu posso fazer o que eu quiser?*

*- O senhor pode fazer. Mas nós não iremos.*

*- Eu posso fazer? Vocês não vão dizer nada?*

*- Não.*

*- Então tá certo.*

*- Então chama cinco colegas de vocês e traga aqui. Quando o secretário chamar “Fulano de Tal”, eles responderão: Presente. Presente.*

*Que era o nome dos tais cinco alunos.*

*À noite, foi uma noite maravilhosa. Tava na platéia José Celso Martins Correia, Procópio Ferreira, Bibi Ferreira. Toda raça (Inaudível), para assistir a primeira colação de grau do conservatório. E tava sentado no centro da mesa o ministro Jarbas Passarinho. Quando terminou, eu fui aplaudido e os tais meninos responderam direitinho... Aí o ministro Passarinho disse: - “Eu quero falar com o senhor, professor... Aquela menina, o nome não era dela, não era ela... Eu fui professor dela e vi que não era...”*

**(01:52:26,975)**

**E.C:** Ele sabia que era uma farsa....

**B.de P:** Mas meu senhor... O que foi que eu lhe disse no meu discurso? Disse que o ministro é um político. Político em grego quer dizer, a arte de bem dirigir as cidades. E ele bem dirigiu as cidades de Nossa Senhora do Belém do Grão do Pará. Eu sou um hipócrita. Em grego, hipócrita é... é o que finge as emoções da personalidade. Quer dizer, eu me confessei a ele dizendo que ator em grego é hipócrita, né. Quer dizer, então, eu usei todo um fenômeno... (risos).

Quando eu fiz a peça do... do... do Frei Tito, né. Você tava... Você viu a peça?

**E.C:** Não.

**B.de P:** Aí, quando foi num dos dias da coisa. Fui passando lá no Senado, ver não sei o quê, e aí, eu ouvi uma voz:

- Magnífico Reitor...

Era o Passarinho... Jarbas Passarinho...

- Passarinho disse: *Estou muito triste com o senhor. O senhor tá fazendo um espetáculo aí, que o senhor apresenta não sei quantas dezenas de fotografia, entre as quais estão duas em que to assinando o AI-5.*

*Aí eu disse: - Não fiz isso contra o senhor! Se o senhor fosse o que alguns pensam que o senhor era, o senhor não estaria sendo um homem responsável pela cassação do Presidente da República. - Ele era o presidente da comissão que cassou o Collor - Quer dizer, o senhor tem uma história de dignidade, o senhor de tem uma história de coisa... Agora, nas circunstâncias, o senhor assinou, naquele momento, o senhor como militar, assinou a sua proposta, né. Mas em tempo algum o senhor nomeou B. de Paiva como reitor de uma universidade, sem nem ter o curso secundário de estudo...*

E aí? O que... O que eu contei foi a história de um homem que é meu conterrâneo. A história dele. Desde o dia que ele nasceu, até o dia que ele morreu. Conteí toda a história, através de slides e de uma moça cantando música de cada ano dos... dos... dos 40 anos dele. Então são essas besteiras da vida.

(01:54:52,797)

**E.C:** Bom, B. você sabe que Brasília foi tombada como patrimônio...

**B.de P:** Histórico.

**E.C:** Em 87.

**B.de P:** Eu sei.

**E.C:** *E ela é reconhecida por causa da sua arquitetura singular, que ela chama atenção no sentido espacial... Ela tem lá suas artes que é conhecida, nas artes plásticas com Athos Bulcão, por exemplo. A sua música também, de certa forma, ela chama atenção. Vc acha que o teatro, dessa cidade, ele é singular, ele chama atenção? Ele é reconhecido? Assim, você consegue identificar o teatro produzido em Brasília?*

**B.de P:** Olha, eu...eu não posso contar nada. Porque, na verdade, o pólo cultural brasileiro chama-se São Paulo. O Rio, hoje, não tem mais o movimento teatral que tinha há 40 anos atrás. Certo? Eu acho que a linguagem teatral, a própria palavra relativa à definição do teatro, diz clara. Teatro é Re-pre-sen-ta-ção. Quando você vai a uma peça, o ator se transforma em alguma coisa que ele preparou-se. Então, ele trás do passado a personalidade da personagem no presente. Então ele representa. Ele torna presente, outra vez. As outras artes, elas ficam. O teatro resta... Do teatro, apenas a dramaturgia. O que foi escrito. O quadro e a pintura, fica eternamente. Esse rapazinho agora, o Da Vince, né, (daqui a pouco ele dá trinta, dá quarenta e não sei mais quantas mais, risos), Mas... Quer dizer, o Da Vince, tá ficando famoso por causa desse negócio da instituição. Desse romance americano. Tá um sucesso. Um Best Seller sobre o assunto.

**E.C:** O Código da Vince.

**B.de P:** Sim, O Código da Vince e outros que tais. Então, o que eu acho é o seguinte, toda a... a... a história do Brasil, ela se faz através de circunstâncias. O teatro é muito difícil. Você nunca viu Glauce Rocha trabalhar. Você nunca viu a Cacilda Becker trabalhar. Você pode, ainda lembrar da Glauce porque você vê um filme da Glauce. Vê um filme da Cacilda. Mas o teatro... O teatro... O teatro... Você tem um diretor que se... que se definiu em Brasília chamado Hugo Rodas, que não é brasileiro. Ele é

uruguaio. Mas ele define a sua trajetória, como criador emérito, nos vinte e tantos anos, como eu que tentei, em Brasília. E ele já foi com a... com a... com a... com a Iara, já foi e fizeram um trabalho fabuloso em São Paulo. Respeitado. Agora, nunca se sabe quem foi Dulcina. Dulcina de Moraes, a gente tenta manter a memória dela. Mas quem é que se lembra mais? Dulcina só fez um filme. Esse filme foi refeito, recuperado, tecnicamente, agora. Eu tentei de toda maneira possível, conseguir a cópia desse filme, para mostrar aos meninos da Dulcina representando com o marido dela. A mulher, disse, que não dava, não. Que eu tinha que pagar dois contos e quinhentos por... por dia. Mas, meu Deus do céu, quem criou aquela companhia, basicamente, foi prestígio de pessoas como o pai do... do... do... como é o nome dele? Esse grande escritor teatro que falei a pouco dele. Bom, daqui a pouco eu lembro. Pois é. O pai do... do... do... ÔÔÔ... eu to velho mesmo...

*E.C: Vianna?*

**B.de P:** Vianna. Quando falo Vianna, foi o camarada que deu uma estrutura de modernização e permitiu que houvesse na... na... história da... do... do cinema brasileiro a figura do... do... do... do homem que recriou a dimensão do cinema nacional. A Cinédia. A Cinédia foi a... porque a... Atlântida, não. A Atlântida era um negócio comercial, né. A Atlântida, né, tinha a preocupação de ganhar dinheiro, né, mesmo que tivesse muitos talentos, né, nas chanchadas, né. Mas a Cinédia não. A Cinédia tem uma preocupação com a estética cinematográfica. Do qual o principal elementos dessa estética foi o pai do Vianninha. Que foi o camarada que... Quantas produções da Dulcina não foram feitas graças ao Vianninha. Não, ao Vianna. Porque Vianninha é o filho... Quer dizer, então... É... é muito relativo. Então, eu acho o seguinte, o teatro... o que resta do teatro são uns pedaços de papel se você guarda... Hoje, você tem a fotografia, tem o vídeo que... que mostra alguns instantes dessa trajetória. Mas não é um quadro. Não é o Cristo que eu lhe mostrei do meu bisavô. Meu primo, tá ali. O retrato do meu primo, ali embaixo. Alberto Nepomuceno. Quer dizer o Hino Nacional só é tocado, porque ele fez o arranjo. Senão não dava. Já deu não sei quantas (inaudível)... Quer dizer, o que resta do país...

Por exemplo, uma das coisas que mais me irrita. Eu sempre conto essa história, divertidamente. A primeira Escola de Arte do Brasil foi contratada em francês, pelo imperador... Chegou... Tudo que você quer saber do Brasil, de fato, sem ser pela literatura, tá na obra do Debret, né. Tudo que o Debret desenhou os costumes indígenas, africanos... Tá tudo aí. Você vendo um quadro do Debret sabe. Aí, o Imperador pediu para o Debret fazer uma bandeira do Brasil. Aí, ele fez a bandeira, né. [Barulho no microfone porque ele se mexe para apanhar a bandeira e mostrar. Sugere-se ver o vídeo para compreender melhor essas indicações de imagem]. Que o Ceará plagiou... Aí passados setenta anos né. Tiraram isso aqui, não é. Tiraram as armas do... do... do Imperador. E botaram isso aqui. O que é isso aqui? Quer dizer... Primeiro foi um francês que fez essa bandeira e quando modificaram a bandeira, botaram a frase do francês com as estrelinhas. O Ceará isso é mais engraçado. (arrumando o microfone...) – “O som aqui tá bom, não tá?!”

*E.C: Sim.*

**(02:01:02,458)**

Quer dizer então nem a bandeira do Brasil. Existe. Mas existe. Ela é feita por um francês. Ela é reformada graças a um francês. A música. Tudo que você ouve da música, ela permanece. Daqui a quinhentos anos, você vai cantar a música. Você quer ler os poetas. Shakespeare e essas coisas... Só Shakespeare tem quinhentas traduções. Mas a dança e o teatro, não sobra. Porque só existe na hora em que ele é apresentado. Em que ele está apresentando.

Agora, há necessidade da lei de utilizar o teatro, para ele começar a ser usado, como um processo de educação. Fazer com que a criança comece a descobrir o movimento do seu corpo, da sua reflexão, do seu raciocínio, o entendimento da palavra, a dimensão da palavra. Aí, o teatro poderá passar a ser, como é o sonho de muitos, uma disciplina que configurará a formação da personalidade. Porque personalidade vem de que palavra. Vem de persona. O que é persona? Pessoa, personagem. Você está entendendo? Agora, no nosso caso específico, aqui no... no... em Brasília, é necessário que a gente entenda que muitos diretores e atores e atrizes, aqui na nossa cidade tem criado uma dinâmica. E que

ela é muito mais importante que essa coisa comesse a ser organizado em termos do Estado, com o processo de dinâmica dos espaços cênicos. Tá certo, não pode dá o Teatro Nacional, porque tá mexendo lá e tem que cobrar os ingressos. Mas por que motivo, não é possível de ter 3 ou 4 ou 5 teatros, cujos funcionários pagos pelo Estado, ou por nós, cidadãos, possam fazer espetáculo sem... sem cobrar? Que se ajude a construir uma... uma... em vez de... E que esse camarada, cobre esse espetáculo, cobre um ingresso, como uma obrigação social. Pelo menos um espetáculo seria montado no teatro “X”, na Casa do Teatro Amador, terá que ter, pelo menos 20 % da... da sua renda destinada à criança de rua. O espetáculo que será apresentado nesse teatro, será apresentado também de cada dez encenações, duas, para gente que não pode pagar o ingresso... Agora mesmo, um pouco mais de um mês, na... na escola de teatro, começou a ser feito um trabalho por um professor com crianças que estão na... na... na CAJE, né. Pras crianças abandonadas... E quantas coisas mais não pode fazer? O problema, por exemplo, da... da... da... defesa da saúde... Espectáculos que chama atenção do espectador. “Olha, você, com mais de 30 anos, tem que fazer um exame, para saber se você tem algum problema cancerígeno e patati...”

Quer dizer, o teatro ser um instrumento, que não seja, simplesmente, de criar um falsa emoção, de uma idéia proposta por um autor. Quer dizer, cumprir a missão social. Porque os quadros, não. Os quadros ficarão. Tá aqui os quadros. Quantos quadros num tão aqui dentro? Esse aqui foi dado pelo irmão do Nelson Rodrigues. Ele que me deu, né. Quer dizer, é um camarada chamado Augusto Rodrigues. Esse aqui foi um dos grandes cenógrafos brasileiros. Esse aqui foi o homem que me ajudou. Cada vez que olho pra esse quadro, eu me lembro que ele tá morto. Mas eu quando morrer ninguém vai se lembrar de mim, não. Mas aquele quadro é meu. Aquele quadro, aí. Quem foi que fez esse aqui? Esse lampião, aqui. Foi um fotógrafo. Pegue aquele quadro. Quer dizer, todos são personagens que criam uma estrutura capaz de referendar, quer dizer, dar referência ao futuro. O teatro não. O teatro não. As artes cênicas.

Morreu ontem, ou anteontem, esse palhaço: o Arrelia. Qual a importância do Arrelia, pra mim? Só eu sei. É que mesmo que a Semana de Arte Moderna tenha juntado Villa Lobos, pintores, poetas como Drummond, Oswald de Andrade e outros mais... A única pessoa que esteve das Artes Cênicas na Semana de Arte Moderna, foi o palhaço Arrelia, em 1922. Alguém sabe disso? Quantas e quantas vezes, eu ajudei o Arrelia? Porque são essas coisas... Quer dizer, você tem um Arrelia em uma rede aí, na... na... na televisão, que na, que começou, praticamente, fazia televisão, quando eu comecei a fazer televisão no Ceará, mais Renato Aragão. Em 1961. Se transformou numa figura... Grande Palhaço Nacional. Agora parece que vai ser escritor, né. Lançou o livro dele, agora, né. Esses escritores vão ficar. Outros, não. Acho que... Quem vai se lembrar de Arrelia, quem assistiu a o Arrelia. Mas, daqui a cem anos, ninguém assistiu Arrelia, porque todos morreram. Então, eu acho o seguinte, o teatro tem que ter uma função educacional, de transformação do social, transformação de cidadania. É muito mais forte um comício praticado num teatro, mostrando as deficiências da política nacional, do que um discurso de um deputado gritando lá dentro como... como... o camarada... lá de Pernambuco. O negócio da... da... do emprego para parentes, como diz esse cara... é o... Quer dizer, não é possível! Quer dizer, um cara que só pode ser funcionário, funcionário de uma repartição pública, se ele tiver competência para trabalhar, não por que seja meu sobrinho. E assim, vai.

**(02:06:57,073)**

*E.C:* Bom, B, eu queria que você falasse como é que tá o B., atualmente, né. Tá falando... Você falou que tá vagabundando, mas não é verdade... Você tá escrevendo, ainda vai à Faculdade... Como anda o B. atualmente? Atuando, amores, família e etc...

**B.de P:** Ah... Eu... Meu problema hoje... quer dizer... as minhas deficiências me exigiram um comportamento mais reduzido, porque eu perdi a capacidade de dirigir, né. Tô eu, pelo menos, uma vez por semana, tô juntando umas moça, uns rapazes, aqui dentro e vendo se faço umas doídices aqui, tá. Tô tentando, vê se até o fim do ano, começo do ano que vem, eu publico um livro de memórias, né. Que chamar-se-á: “B Ponto O Grafias” ou “As Besteiras do B”. Quer dizer, então, já define B. Então, eu queria ver se fazia isso, mostrando uma série de coisas que eu vi, que eu presenciei.

**E.C:** *Você já está escrevendo?*

**B.de P:** Já. Tô com um bocado de coisas. Aí, então, quer dizer, isso é uma coisa que eu queria fazer. E, eu tenho umas 5 ou 6 peças que eu gostaria de editá-las, certo? Porque o que ficará de mim será o que eu escrevi. Quer dizer, que eu dou uma entrevista como essa aqui. É uma entrevista franca, aberta, comento uma série de coisas que chegam ao ritual da particularidade. Mas, eu gostaria de ter, na verdade, uma oportunidade de... de criar uma... uma... uma... uma coisa que permanecesse, não por vaidade. Porque a única coisa boa que Deus fez é que todos nós morremos, né. Quer dizer, a gente vai embora um dia. Mas que pelo menos eu tenha a vontade de... de... de... se não de formar, ou de transformar, pelo menos, de reformar algumas coisas. Eu acho que hoje em dia, a visão da cultura precisa ser repensadas com muita profundidade. Eu acho que nessas besteiras que eu escreva, eu vou definir, coerentemente, uma série de coisas acontecidas, né. Eu tenho muito documento, eu tenho muita... muita presença de pessoas, de fatos, de acidentes, de coisas que a gente guardou e guarda, ainda. E... Quem tem 72 anos... Mesmo porque agora o pobre só pode se aposentar com 75, né?! Aí eu queria ver se eu agüentava até o momento que governo resolvesse aposentar as pessoas com 100 anos, né, pra ver se eu chego lá.

**(02:09:55,958)**

**E.C:** *(Risos)... E como é o B.? Que músicas o B. gosta? E... O quê que ele gosta de comer? Quais são as cores que ele gosta?*

**B.de P:** Eu gosto de pimenta. Tô proibido de comer, agora. Eu gosto de feijão, arroz, farinha, carne velha e rapadura. Não posso comer mais nada. Só posso comer, feijão e arroz, sem botar farinha. Não posso mais tomar meus guaranás e minhas cocas-cola. Não posso mais. Porque faz mal, porque tudo... Eu tive doente de vesícula, né. E o médico recomendou que eu perdesse quilo. Já perdi uns 6 Kg, mas é pra perder uns 15, né. É... Música... eu gosto de música, da música do passado. Eu acho que a gente gosta dos clássicos, né. Particularmente de Vivaldi, Chopin, Bethoven.

**E.C:** *Tem alguma música em especial que você considera, assim, que te toca, que é representativa na sua vida?*

**B.de P:** Ah... É tão difícil, porque o que me toca muito é a música que originalmente é cultural. Eu gosto do Pixinguinha, né. Acho que o Pixinguinha guardou valores da música nacional. Mas não fico preso, apenas, com essa música. O que eu gostaria é que se ouvisse a música latino americana. A coisa que mais me impressionou lá, em Buenos Aires, quando eu fui a Buenos Aires. O que foi? É que todo mundo em Buenos Aires todo dia vai para um espetáculo de Tango. A televisão, em Buenos Aires, todo dia, apresenta só músicas gardelianas. Eu fui a um cemitério de Buenos Aires e me impressionei com uma coisa: Eu fui passando assim e vi no túmulo de Carlos Gardel a estátua com um cigarro na mão. Quando eu olhei, o cigarro estava aceso. Eu digo: - Que diabo é isso?! Aí, foi que eu soube que os motoristas de táxi, cada um deles, fica uma hora em frente ao túmulo, pra cada vez que o cigarro apaga ele acende outro e bota outro. Quer dizer, é uma doidice, mas significa um respeito da tradição...

- Quer mais água, minha filha? ... respeito da tradição a um camarada chamado Carlos Gardel que criou a música Argentina.

Eu adoro, por exemplo, me lembro quando no conservatório, quando puseram pra fora o... aquele compositor que é muito famoso que tem lá no Rio de Janeiro... Tcha... Que eu tô velho como um diabo... É... é... eu peguei e cedi o teatro pra ele. Ele fazia o espetáculo dele lá. Cartola! Cartola não tinha onde tocar. Aí, um dia chegou...

- Vai Cartola, fica aí!

Aí, toda segunda-feira o Cartola dava um espetáculo no conservatório, assim de gente. Quantas vezes não vi cantores e outras pessoas lá presente? Então, eu acho que o mais me tange o coração é guardar as coisas que são significativas da cultura dos povos. Não tô com isso dizendo que sou contra o "Jazz". Porque é impressionante como o "Jazz" representa a cultura negra. Agora, o que eu gostaria que a nossa juventude não ficasse tão pressa ao "Jazz", como se fosse um vício. Existe uma música brasileira que tem que ser mostrada, né. Gosto de ler... Se você chegar perto, você vai ver a minha coleção de quadrinho. Tenho a coleção, ali do Tex. Eu gosto do Tex. Gosto... Sempre gostei de história em quadrinho. Pra mim é muito importante, porque história em quadrinhos é uma dinâmica para o cinema.

Eu sempre via os diversos desenhos, como tomadas da câmara, focalizando os personagens, né. E, aí vai...

**E.C:** *E cores? Obra de arte, tem alguma, em especial, que você gosta, algum nome, artista?*

**B.deP:** Não... Gostei... Acho Portinari um artista definitivo. Há um artista maranhense... Não... É... Baiano. Chamado Floriano Teixeira. Esse cara aqui que é um artista plástico. Existe uma série de artistas da minha região, principalmente... Mas o que mais me... me... emocionou foi conhecer a obra do Portinari. Ai, você... E... minha casa tem uma série de coisinhas que lembra esses doido, ai.

**E.C:** *Cores, em especial? Tem alguma cor que você goste muito?*

**B.de P:** Eu gosto do roxo, né. Porque o roxo... eu acho que você pode trabalhar com ele... você muda... Se você põe o roxo e o lilás e você joga um vermelho com azul, você tem uma dinâmica para o palco capaz de referendar sentimentos nas cores.

**E.C:** *Bom, B., tem, assim, dessas pessoas todas teria alguma que você diria assim: “- Olha, pra estudar teatro nessa cidade, além de todos esses nomes que eu já disse, eu não poderia deixar de dar uma maior ênfase em fulano... ou em sicrano... Ou não teria?”*

**B.de P:** Eu acho, eu respeito muito, no sentido plástico do Niemeyer. Gosto muito desse que você falou, o Athos. O Athos é porque é um colega meu, porque o Athos era cenógrafo. Athos fez cenografia pra mim, pra minha primeira mulher que era bailarina, né. Então, eu acho que o que é mais importante, em Brasília, é você, primeiro, voltar a aprender a conviver com a modernidade de Brasília. Mas, entender, que todo o processo moderno de Brasília, ele é dominado ou se deixa dominar, pelo que surgiu em volta dele.

Então é necessário que as pessoas se respeitem, que as pessoas gostem da paisagem da... da... definição do plano de Brasília, mas lembra-se que a maior parte da população de Brasília, mora nas Cidades Satélites. E que as Cidades Satélites são cidades repetidoras do ambiente que essas pessoas que, de lá vieram e construíram. Então, quando você chega numa Taguatinga, numa Ceilândia, vendo aquelas casinhas de taipa que lembram as favelas. Tentar ver se é possível manter essa relação do poder fisionômico de... de... do Distrito federal com as suas obras e aprender a andar na rua, a cuidar do trânsito, a cuidar da saúde. E, cada vez mais entender que nós, ainda somos os responsáveis pela escolha dos que nos governam. E cada vez mais é necessário as pessoas terem uma idéia do que é governo. O governo é quem determina e dinamiza uma cidadania. Então, nós vamos votar pela representação falsa dos atores políticos. Nós vamos ver se a gente consegue construir uma cidadania que saiba avaliar o que seja a eleição e não deixar-se dominar, nem pela gorjeta que o político der, nem pelo que impressiona na fala. Quando quiserem conhecer uma pessoa, estudem a história de vida dessa pessoa. E ai vai pra frente.

**(02:17:11,566)**

**E.C:** *Bom, B, agora eu só tenho a te agradecer. Por você ter aberto a sua casa, a sua história..*

**B.de P:** E eu vou...

**E.C:** *...ter compartilhado, aqui conosco...*

**B.de P:** E eu vou fazer pra você o seguinte: vou procurar mais alguma coisa que eu tenha, aqui nessas coisas que eu to mexendo, aí, e te entregar um... umas cópias de algumas coisas que são importantes.

**E.C:** *Por favor... Seria um prazer. E assim, eu gostaria que ficasse registrado o nosso agradecimento, do Marcelo, da Elizângela, da Nancy que mandou muitas lembranças e abraços... É agradecer em nome da Universidade de Brasília, porque é ela também que abre as portas pra gente ta aqui, né. Porque seria difícil eu te ligar e falar: “Oi, eu sou a Elizângela. Eu posso ir aí na sua casa pra gente bater um papo?” Então.... Querendo ou não, essa coisa de estar numa pesquisa, estar envolvido com uma instituição, também, acaba garantido uma certa segurança, que a gente não pode abrir a casa da gente pra qualquer pessoa...*

**B.de P:** Lógico...Lógico...

**E.C:** *E...Agradecer em nome de tudo isso...*

**B.de P:** Ai minha filha...

**E.C:** *da pesquisa... Obrigada por ter compartilhado a sua história, suas imagens, e aí, queria que a gente fosse agora, você fosse mostrando agora algumas fotografias para irmos gravando...*

**B.de P:** Olha aí, a mulher chegou, olha aí!

**E.C:** *Olha aí a Lurdinha...*

**Lurdinha, mulher do B. de P.:** *Mas pra mim, não.*

**E.C:** *Olha ela aí, ela fugiu da gente... Eu tava aqui falando que gostaria de bater umas fotos juntas. A gente vai agora um tomar uns 'takes' especiais, mas que você ficasse nessa parte do lado da gente... Pra gente conhecer essa... Essa guerreira que ta aqui do lado desse grande homem. "E aí cê sumiu! Cadê essa muié, só" (risos).*

**Lurdinha:** *Eu fui caminhar um pouco...*

**B.deP:** E isso aqui vai ficar? (mostrando o microfone).

**E.C:** *Não. Thcelo, tira aí para ele poder andar. Mostrar como é que você fez essa divisão, como fica, mais ou menos, estruturada. Mostrar ali...*

## DEGRAVAÇÃO DE ENTREVISTA<sup>1</sup>

### José Maria Bezerra Paiva (B. de Paiva)

#### IDENTIFICAÇÃO DAS PESSOAS PRESENTES NO AMBIENTE

**Narrador/ entrevistado:** *José Maria Bezerra Paiva* (Abreviação: **B de P**)

(Diretor de teatro e Diretor da Fundação Brasileira de Teatro (FBT), na Faculdade Dulcina de Moraes).

**Pesquisadora/ entrevistadora:** *Elizângela Carrijo* (Abreviação: **E.C**)

(Pesquisadora; Aluna regular do Programa de Pós-Graduação em História da UnB – nível: mestrado/orientanda da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nancy Alessio Magalhães).

**Captação de imagem e som:** *Marcelo Augusto Santana* (Abreviação: **M.A.S**)

(Ator e iluminador formado pela UnB).

#### DADOS GERAIS

**Local:** residência do entrevistado - BSB

**Data:** 26 de maio de 2005.

**Duração:** 2h 19min. 13seg.

Gravação do áudio em **formato MP3**, suporte **MD** (Mini-Disc).

Degravação: Rosa Varella// Revisão: Elizângela Carrijo

#### RECOMENDAÇÕES QUANTO À LEITURA DESTA TRANSCRIÇÃO:

É possível encontrar nesta dissertação **dois tipos de textualizações** dessa entrevista:

- 1) Com falas mais próximas dos/as próprios/as narradores/as, ou seja, uma **transcrição mais fechada que repete até mesmo o modo fático e corriqueiro da oralidade do cotidiano** que se encontram gravadas em formato word, no CD-ROM anexado, na mesma pasta que apresenta o arquivo em formato MP3 do áudio das entrevistas.
- 2) Com **relatos editados**, onde se modifica expressões, frases e tempos verbais, ou se retira repetições e determinados vícios de linguagem, desde que isso não comprometa e/ou distorça idéias, modo e conteúdo das falas dos/as narradores/as – que podem ser lidos nos próprios perfis de cada entrevistado/a e/ou em trechos expostos ao longo do trabalho escrito.

Com essas diferenciações expostas nas textualizações das entrevistas, cujos limites e complexidades se mostram claramente, sugiro que a pessoa interessada em conhecer outras dimensões dos/as personagens dessa história, **acesse o áudio, acompanhado do texto da degravação e compare com o texto editado nas páginas que compõem este trabalho**. Afinal, uma das intenções de se disseminar o áudio dessas entrevistas é que o/a leitor/a tenha outras possibilidades de leitura e acesso a esse universo oral, geralmente publicado em forma só de transcrição.

#### APRESENTAÇÃO DO TEMPO DE GRAVAÇÃO DO ENCONTRO:

Hora:Minuto:Segundo = 00:00:00 // Contagem apresentada em, aproximadamente, a cada 10 minutos de entrevista.

Marcação de contagem proporcionada pelo software/programa “Sonic Foundry Sound Forge 5.0”.

O símbolo de interrogação entre parêntese anuncia uma dificuldade de compreensão para quem transcreveu o áudio.

---

<sup>1</sup> Ao utilizar alguma parte deste conteúdo, citar todos os dados da fonte (nome completo do/a narrador/a, nome de quem degravou e de quem revisou, data, suporte gravado, dentre outros dados que assim forem necessários para localizar esse documento), conforme disposto na **Lei 9610/98**.

00:00:00

*E.C.: Apresentando... Por favor, B. nos conta um pouco um pouco da tua infância.*

**B. de P.:** Bem...O meu nome é José Maria Bezerra de Paiva. José era nome do meu pai. Maria é o nome da minha mãe, só que a minha mãe se chama Maria José de maneira que meu pai deu a mim o nome dela ao contrário.

E..nasci em Fortaleza, dia 6 de novembro de 1932, to com quase 73 anos e... na verdade tive um acidente de percurso na vida muito jovem, né. Fui atropelado com 6 anos de idade, quebrei a perna em vários cantos e além do mais perdi os dentes todos, né, num desastre. O que me deu um problema muito sério...

Porque com o correr dos anos, mesmo eu sendo de uma família respeitada no Ceará, como intelectual, a família Oliveira Paiva e a família Bezerra de Menezes, eu tive que seguir aquilo que meu pai queria. O meu pai queria que eu fosse ser guarda-livros. Então, queria que eu fosse ser contador. Aí, eu fiz o curso primário. Cheguei até o segundo ano ginásial. Meu pai passou por momentos difíceis de vida para manter os cinco filhos que viriam depois de mim. Até que um dia, eu resolvi fazer no fundo do quintal da minha casa o meu primeiro teatro. Eu me correspondi com um camarada chamado Celso B. de Mill, que foi um grande cineasta americano que criou os grandes épicos. E aí quando eu mandei a carta para ele, ele mandou de presente para mim um retrato e me chamou de Mister B. de Paiva. Porque naquele tempo eu assinava José Maria Bezerra de Paiva. Então com esse negócio de cinema, começou a abrir cinema. Até que um dia eu bati o recorde disso. Até o jornal se falou muito, porque eu consegui assistir num dia seis filmes, né. E como eu não tinha dinheiro para comprar eu ficava flertando com as bilheteiras, até que eu consegui, finalmente, ver seis filmes. Sendo que eu não tinha dinheiro nem pra pagar ônibus.

Tive uma banca de jornal na praça do Ferreiro. Eu vendi, pela primeira vez, eu vendi jornal do Rio de Janeiro que na época era Tribuna da Imprensa, do Carlos Lacerda, em 1946 para 47. Eu tava, com 15 pra 16 anos.

E aí resolvi um dia fazer teatro. E aí veio o grande problema de minha vida: Eu optei pela figura do ponto. Ponto era uma figura que ditava a peça. Então eu consegui um presente maravilhoso na minha vida que foi substituir os meus dentes - que não existiam - pela musculatura labial. E a minha voz se tornou perfeita, até que eu cheguei a ser o primeiro galã de teatro banguela. Foi um sucesso fabuloso (risos). E começamos a fazer o negócio e esse meu vício por teatro foi se transformando numa coisa que foi se envolvendo dentro de mim. Até um dia, foi o primeiro grande problema que eu tive, eu tinha feito duas ou três cirurgias. Até que um dia eu fiz uma carta para um homem chamado Pascoal Carlos Magno. Pascoal Carlos Magno foi o criador do Teatro de Estudante no Brasil. Uma das peças que ele escreveu em 1926, teve sucesso nacional. Foi um escritor brasileiro que foi pessoalmente, amigo do Lawrence Olivier, foi um grande ator, que fez Hamelet, do John (inaudível). E Pascoal terminou como embaixador do Brasil. A importância do Pascoal, e isso me dói muito profundamente no coração, foi Brasília não se lembrar mais de Pascoal. Pascoal foi o homem que tomou conta da área cultural de Juscelino. Foi Pascoal que veio para cá e que, certamente, terá influenciado algumas pessoas. Não custava nada o nome dele ser nome de teatro... Eu mesmo já fiz dois ou três teatros com o nome dele no país inteiro, publiquei na Universidade do Ceará, mais tarde, quando já era gente grande, no trabalho. Então, fui para lá e Pascoal me recebeu na casa dele e eu, sem querer, fui em retribuição ao favor que ele me deu, de arranjar médicos e hospedagem em Fortaleza e no Rio de Janeiro, em 1954. Eu, então, fiquei no Dulce...

(Barulho de algum estouro...)

O que foi isso? Queimou?!

*E.C.: Não sei...*

**B. de P.:** Deve ter queimado algum negócio qualquer, aí.

*E.C.: (Inaudível) Parou tudo.*

**MAS: Parou!**

**B. de P:** É... Parou tudo. Deve ter sido um curto. A carga tá muito pesada, viu! Pega a lanterna aí.

*E.C: Foi a extensão*

**B. de P:** Heim?

**MAS: Queimou a extensão.**

**B. de P:** Será que queimou um...vai dar certo?

*E.C: Queimou um fio aqui..*

**B.de P:** É. A corrente que é muito forte nesse fio, viu?! Não tem outro para tirar uma extensão dali.

**MAS: Pronto, arrumei. Deu tudo certo!**

**B. de P:** Eu fiquei preocupada com esse negócio aí...

*E.C: Vou te libertar agora.... (mexendo no microfone)*

**MAS:** Tudo pronto, vamos voltar.

**B. de P:** Voltando.

(Com os problemas técnicos solucionados, a entrevista continuou...)

**B.de P:** Como eu dizia, eu fui parar no Teatro Dulce, que era a sede do Teatro do Estudante do Brasil. O Teatro do Estudante do Brasil foi praticamente o grande responsável pela modernização da interpretação no Brasil, no qual surgiu grandes atores, entre eles Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Sérgio Brito. Todos surgiram no Teatro dos Estudantes. Mas quando eu cheguei ao Teatro de Estudantes, esse pessoal já era bom, e eu, então, tive oportunidade de conviver com grandes professores de teatro, entre eles uma mulher que tinha sido atriz de Stanislavski e tudo que ela falava eu ficava anotando, viu. Então eu sempre fui doido pra ouvir as pessoas mais... mais passadas, como se diz, para aprender as coisas. Então taí dessa... dessa aventura, um dia, um belo dia, eu... eu já tava com meus vinte e poucos anos...

*E.C: Quem era essa mulher?*

**B.de P:** Heim?

*E.C: Quem era a atriz de Stanislavski?*

**B.de P:** Chamava-se Nina Raneviski. Ela trabalhou com Stanislavski, na Rússia. E veio para o Brasil porque foi perseguida pelo regime. Então ela foi bater na Suíça e o Pascoal, que já era nesse tempo funcionário do Itamaraty, conseguiu transferi-la para o Brasil. Ela faleceu no Brasil, já era idosa, né?! Uma pessoa com quem aprendi muito... Graças a ela eu acho que eu... Graças a ela, que eu aprendi tanto, que eu tirei meu primeiro emprego como ator... Medalha de... melhor ator coadjuvante... Tem uma fotografia ali que eu estou muito honrado porque eu tô ao lado de Cacilda Becker e um bocado de outros atores famosos.

*E.C: Em que ano isso?*

**B.de P:** Isso em 1955... 55... Fim de 55. Então foi essa foi a trajetória, esse foi... foi o caminho que eu percorri para optar pelo teatro, tive uma chateação muito grande porque Pascoal arranhou um dentista para tratamento dos meus dentes, colocou uma ponte, colocou aquele negócio todinho e quando foi um dia o dentista foi lá e:

- "Pascoal você gostou dos dentes do B. ?"

- "É. Agora ele pode ser artista. Porque galã banguela não dá! E quanto é que foi esse trabalho?"

- "Ah, não Pascoal, eu já devo tanto a você... Você já nos ajudou a todos..."

- "Nããããooooo!!!!"

Aí foi a grande tristeza da minha vida. Porque aí o Pascoal foi na parede e tirou um quadro de Pancetti e deu de presente para eu pagar os... Eu nunca pensei....

E.C- Seus dentes são caros, heim?! (Risos)

**B.de P:** Dentes mais caro do mundo.... Hoje deve estar uns setecentos mil reais o Pancetti (risos)... Então nessa... nessa viagem, nessa aventura, fui chegando, até que um dia é... o reitor da Universidade Federal do Ceará, que é o senhor Martins Filho, que é o criador da Universidade, resolveu fazer um curso de teatro por lá. E ao fazer esse curso de teatro lá, ele precisava de um professor. Aí foi ao Rio e perguntou ao diretor do Serviço Nacional de Teatro, Edmundo Muniz se ele conhecia alguém. Aí o Edmundo Muniz disse: “Uai... Tem um cara aí que é da sua terra, que é cearense, que é o B. de Paiva. Leva ele pra lá. E ele é casado com uma bailarina...”. Minha primeira mulher foi uma grande bailarina.

**E.C:** *Como é o nome dela?*

**B.de P:** Tereza Bittencourt. É a mãe dos meus filhos, né. Então o quê que aconteceu com... com... com essa experiência? Eu fui pro Ceará, criei o Curso de Arte Dramática e fui contratado como professor de cursos isolados. Criei a primeira cadeira de teatro dentro da Arquitetura, por que fui convidado a ensinar cenografia, na...na Escola de Arquitetura. E nessa brincadeira, nessa convivência com o universo da Escola Superior... Eu... Até que em mil novecentos e... Aí comecei a dirigir atores e a fazer espetáculos com aquelas besteiras todinhas. Até que um dia eu resolvi voltar pro Rio. E quando voltei pro Rio eu tinha feito uma peça de muito sucesso que era “Bodas de Sangue”, do Garcia Lorca. E aí, então, eu fui levado, num acidente de percurso para ser indicado para direção do Conservatório Nacional de Teatro. E...

**E.C:** *Isso em que ano?*

**B.de P:** Em 1968 para 69. Em 69 eu fui ser diretor do Conservatório Nacional de Teatro. E nesse trabalho meu eu fiz o primeiro Simpósio Nacional sobre o ensino e as profissões teatrais. Juntaram-se várias pessoas... Dulcina paralelamente já tinha feito, alguns anos antes, o Primeiro Encontro de Ensino Superior de Teatro. Então eu juntei as duas propostas, da Dulcina e a minha, e, nós, naquele momento, fizemos um... Talvez um acidente de percurso que foi muito significativo.

**(00:10:15,235)**

**E.C:** *Mas B., antes da gente chegar em 69, eu queria que vc contasse um pouquinho mais dessa sua trajetória do seu pai e da sua mãe... Os nomes completos deles...*

**B.de P:** Ah, certo! O meu pai era José Joaquim de Oliveira Paiva. É... O engraçado que o pai dele também se chamava José Joaquim de Paiva. E quando do primeiro matrimônio dele, ele batizou o primeiro filho dele de José Joaquim de Paiva. E, também, quando se casou pela segunda vez, batizou, também, o filho de Jose Joaquim de Paiva. E aí, naquele tempo, acho que as coisas eram meio doidas, mas aí, botou o nome do meu bisavô, que era o nome da minha avó. A minha bisavó se chamava Rosa de Oliveira Paiva. E aí o papai... Até que um dia o papai foi ao cinema... Papai era muito católico... E viu uma moça muito bonitinha lá. Aí chegou lá, ele nunca namorou com ela... Aí chegou lá e foi na... na... na casa da minha avó e disse pra ela: - “Eu tinha muita vontade de namorar sua filha... Posso?” - “Pode!” Daí, poucos meses depois, papai se casava com ela, e da qual nasceria eu. Minha mãe era Maria José Bezerra Paiva.

**E.C:** *Quantos anos eles tinham? Eram novinhos?*

**B.de P:** Não eram tão... Meu pai já não era tão... Meu pai tinha 36 anos. E a minha mãe tinha... Oito para trinta são 22... Tinha 23 anos. Naquele tempo a....

**E.C:** *Ceará?*

**B.de P:** Ceará, Fortaleza. E então, da... da... dessa relação do papai foi muito importante, porque papai me ensinou a ler desde pequeno.

**E.C:** *Vc falou que teve mais outros cinco irmãos?*

**B.de P:** Cinco irmãos.

**E.C:** *Quantos homens?*

**B.deP:** Dos quais três homens, comigo, né. Os três primeiros foram homens e os três... a... a... as duas que seguiram foram mulheres. Esse meu irmão que tem uma série de retratos dele ali. Ele já nos deixou... Que era o Carlos, né. Que era jornalista, um bom jornalista. Debochado, gozador... O jornalismo dele era de uma comicidade terrível.

**E.C:** *Ele escrevia em algum jornal?*

**B.de P:** Ele escreveu em vários jornais, inclusive no Globo e no Jornal do Brasil. Mas ele nunca prestou atenção nisso, porque gostava de uma pinga e jogava tudo fora (risos). Então o Carlos foi uma pessoa fabulosa. Ainda hoje tenho por ele... uma... Tanto que esse livro que vc viu aí, o “ABC”, o “C” é dele, a parte escrita por ele... Então foi esse o caminho inicial da minha vida, até chegar...

**E.C:** *E o “A”?*

**B.de P:** Heim?!

**E.C:** *A letra “A”?*

**B.de P:** O “A” é de Afonso Barroso. Que era... Que era filho de um grande compositor, cuja uma das peças eu dirigi. Que era... “Valsa Proibida”, que foi uma opereta de sucesso absoluto no Ceará. Temporada fabulosa.

**E.C:** *E esse encontro com o teatro? Vc tinha quantos anos, mais ou menos? Por quê? Por que o teatro?*

**B.de P:** Não... O começo do teatro foi porque eu julguei que para se chegar ao cinema... porque eu queria ser ator de cinema. Era necessário que eu tivesse uma experiência vivencial. Então, eu fui para um Grêmio da Cidade da Criança, em Fortaleza. E a primeira atriz que eu dirigi viria a ser Miss Brasil. Foi a Emília Correia Lima. Então eu fui dirigir uma peça com ela. Era uma peça sobre “Tiradentes”, né. E aí foi considerada uma revelação. E aí, a partir daí o vício do... do... do teatro começou. E eu, durante toda a minha vida todinha, devo ter sido responsável por uns 10 a 15 teatros por esse país a fora, né. Então foi a... foi a... foi a grande viagem que começou com essa coisa.

**E.C:** *Certo! A gente tinha parado ali, em 69, você junto com a Dulcina fazendo aquele Primeiro Simpósio.*

**B.de P:** É. O simpósio, né. A Dulcina já tinha criado. Dulcina... Dulcina... O trabalho da Dulcina no Rio de Janeiro tinha um enorme significado, porque ela... ela basicamente teve, talvez, o maior corpo docente na História do Ensino das Artes Cênicas no país. Por que tinha Ziembinski, Adolfo Teles, Paulo Autran, Cacilda Becker, Cecília Meireles e por aí você vai... A irmã do Niemeyer, Lílian Nunes, grande professora de voz, de colocação de voz, né. Grandes filósofos tiveram lá. Grandes jornalistas. O homem que criou a primeira firma de produção em cinema, porque o cinema era mudo, não precisava ter fala... E ele foi o responsável por essa firma de legendas para ao cinema. Basicamente, Magalhães Junior, José Montero. Aí vc não pode parar, o corpo docente que Dulcina juntou. E grandes, grandes atores, entre eles Rubens Correia, Ivan Albuquerque que tiveram no começo de suas carreiras o batismo... Maria Clara Machado foi professora do Dulcina. Mas Dulcina sonhava que houvesse uma dignidade para a profissão teatral. Então, o quê que ela criou? Ela ainda lutou pela possibilidade do ator ter o direito a ter um descaso semanal. Porque o ator trabalhava de segunda a segunda. E nos feriados, dias santos e domingos, era quando o ator trabalhava mais, que dava três sessões por dia, né. Hoje não. Hoje o teatro desapareceu, né. O teatro não existe mais, né. Quer dizer, o teatro, hoje vc faz... sexta e sábado. E vc só faz sucesso mesmo se vc for um galã da televisão ou uma estrela da televisão, né. O teatro foi perdendo a sua dimensão por causa das linguagens de comunicação. Eu mesmo, quantos espetáculos eu não dirigi, aqui mesmo em Brasília, num daí temporada de cinco, seis, sete semanas de casa super lotadas. Hoje vc faz espetáculos que, infelizmente, não tem a repercussão que tinha no país.

Também, eu entendo perfeitamente bem, tudo modificado. A sociedade modificou. É uma das coisas tenho pensado seriamente, estou até escrevendo um trabalho sobre isso. É de fazer com que o teatro volte a ser alguma coisa que se respeite. Por que isso? Porque na verdade o teatro não é simplesmente um fabricante de interpretação. O teatro fala a língua. Hoje ninguém sabe mais falar o português. Quando não sabe falar é no sentido é... sonoro de pronunciar as palavras, de ter uma dimensão.

Também cada vez você está sendo dominado por uma interferência das línguas estrangeiras, particularmente o inglês. Então você se veste como um inglês, você se faz como um inglês, as palavras-chave são em inglês. Até o “OK” que é um gesto... né (mostrando com os dedos da mão o sinal do “Ok”). Nós fomos perdendo os valores da nacionalidade no sentido daquilo que a nossa amiga da... Pró-Memória<sup>2</sup> sabia perfeitamente bem. Quer dizer o Aluísio Magalhães falava que o que era importante era não se perder a idéia dos costumes, dos gestos, dos... dos sotaques. Hoje não, todo mundo fala como o galã da Globo, todo mundo fala como locutor da Globo. Naquele tempo não... Naquele tempo você falava com os sotaques e os ritmos de cada região. O gaúcho e o cearense se encontrando era uma beleza, porque eles falavam a mesma língua, mas eles davam uma melodia pessoal e particular. Então eu acho que foi muito importante para mim, essa trajetória de convivência com a Dulcina, inclusive é uma coisa que me sinto muito honrado... No dia que o Ariano Suassuna fez a sua estréia nacional, no Rio de Janeiro, o Pascoal era o maior crítico de teatro do Rio de Janeiro, naquela época. Ele era crítico do Correio da Manhã. Então o Pascoal me telefonou: “B. Vá lá ver essa peça de Suassuna...”. Então a primeira... O primeiro comentário crítico que saiu no Rio de Janeiro, sobre o “Auto da Compadecida”, foi eu que escrevi, em nome do Pascoal. Então eu acho graça quando eu leio aquele texto que eu escrevi. Era uma doidice. Eu, um menino de vinte e poucos anos, criticava e comentava o texto, pra mim, do único escritor brasileiro, que apareceu no século XX... Que foi Ariano Suassuna.

Depois dessa... dessa aventura, nesse meio tempo...

*E.C: Em que ano B.?*

**B.de P:** Foi em 1955 para 56. Foi um ano... Não me lembro a data precisa. Então, de repente, eu fui para o teatro da UNE, onde conheci uma mulher fabulosa, que Brasília deve muito a ela... chamada Helena Barcelos, casada com Joel Barcelos. É... é... cujo sacrifício, cujo esforço, cuja vida foi base para que houvesse um Departamento de Arte Cênica na Universidade de Brasília, do qual eu tive a honra de... de ser e me aposentei com professor da UnB, naquela atividade que Helena criou. Então, todas essas coisas são circunstâncias da existência, né.

*E.C: E nessas circunstâncias da existência como foi que vc conheceu Dulcina?*

**B.de P:** Eu conheci Dulcina de Moraes é... é indo ao Teatro Dulcina, assistir aos seus espetáculos.

*E.C: Você se lembra, mais ou menos, em que ano?*

**B.de P:** Foi em 1956, 1957. Por que eu saí do Rio, em 1960. Eu voltei para o Ceará em 60. Então de 1955 até 1960 eu fiquei convivendo... Muito dos meus amigos eram alunos do Dulcina. Então, pouca gente diz que eu tava lá... Uma vez aconteceu uma coisa engraçadíssima, né. Por exemplo, eu ia lá pro Dulcina, e... ia lá pro... pro porão do teatro conversar com Dona Conchita, né. Então, Dona Conchita... Eu me divertia muito com Dona Conchita, que era uma pessoa de humor fabuloso. Completamente diferente da Dulcina, que era uma rígida administradora e o marido que era uma coisa que... Me dói muito e que preciso falar nessa entrevista: O marido dela fez 100 anos de nascido, ano passado.

*E.C: O Odilon...*

**B.de P:** E não deram uma linha no jornal. Eu mandei, inclusive, uma reportagem para um determinado jornal de Brasília, dizendo que ali, afinal de contas, era o homem a quem Monteiro Lobato considerava a maior revelação da televisão brasileira. E ninguém se lembrou que aquele homem deu tudo o que tinha e não tinha para que Dulcina continuasse o seu sonho... Este homem, depois de 100 anos, nem Minas Gerais disse que ele tinha... Que ele tinha comemorado 100 anos. Afinal de contas, qualquer jogador de futebol quando completa 100 anos aí, todo mundo coloca na televisão, né. Então, eu acho essas coisas... Dulcina é... é... colocou tudo o que tinha a disposição disso. E conseguiu uma coisa que... que foi impressionante, que foi Juscelino, que a admirava muito... Juscelino deu a ela o direito de criar, talvez, a primeira Fundação Artístico Cultural do Brasil, que é a Fundação Brasileira de Teatro. E o Juscelino deu a ela os direitos de dispensa de todo e qualquer imposto de natureza, federal, municipal e estadual. Hoje, eu estou... Eu tenho minha vida imprecada (sic) muitas vezes, por que muitas vezes eu

---

<sup>2</sup> Trata-se de Nancy Alessio Magalhães, orientadora desta pesquisa.

não posso pagar todos os direitos. Muitas vezes eu deixo de pagar um imposto para poder pagar, pelo menos, o líquido funcionário. E, no entanto, eu hoje, enfrento crises é... é... dramáticas junto ao INSS e outras instituições “quitais”(sic), porque não cobram dos picaretas, mas cobram de uma instituição que a Dulcina... Na minha vida toda... Eu nunca tirei um tostão, pelo contrário, pus muito dos meus bens, como minha falecida companheira e... e... e outras pessoas...

*E.C: Como é o nome dela?*

**(21:13,568)**

**B.de P:** Ecilda Ramos... É Ecilda Ramos. Foi ela quem criou o Fundo Nacional do Desenvolvimento da Educação, né? Foi quem criou, praticamente, toda a legislação da cultura brasileira, mesmo existindo uma Lei Sarney, uma Lei Rouanet... uma lei... Ela era a assessora básica, com a experiência dela, como funcionária pública e como técnica em administração, foi ela quem, praticamente, criou todos os organismo da legislação cultural brasileira.

*E.C: Quando vocês se conheceram?*

**B.de P:** Nós nos conhecemos... eu quando... eu a conheci... em mil novecentos e sessen... em 1974 para 75, quando eu era reitor da Universidade do Rio de Janeiro. Então nós....

**E.C:** Vocês se casaram neste ano?

**B.de P:** Não... não... eu... eu já... eu... eu me separei da minha primeira esposa...

*E.C: Da Bittencourt...*

**B.de P:** É. E então nós... nós “nos juntamos”, como se dizia... se diz lá no Ceará.

*E.C: Isso foi no Rio de Janeiro?*

**B.de P:** Não. Aqui em Brasília.

*E.C: Aqui em Brasília, já?*

**B.de P:** É. E aí, vamos chegar à Brasília.

*E.C: Como foi que vc chega à Brasília? Quando e como foi ?*

**B.de P:** Eu chego a Brasília em 1968. Eu vim estrear uma peça escrita por Idibal Piveta. Vc não sabe quem foi Idibal Piveta. Idibal Piveta foi um grande advogado dos presos políticos de Brasil, entre eles Fernando Henrique Cardoso e outros tais. Idibal tinha um apelido de César Vieira. E ele escreveu uma peça chamada “Um uísque para o Rei Saul”. E Glauce Rocha quem fazia o papel. O cenógrafo desse espetáculo, era um jovem cenógrafo brasileiro. Chamava-se Fernando... Fernando Pamplona... Fernando... Daqui a pouco me lembro o nome dele todo. Eu chamava ele de Fernandinho. Eu me esqueci... Depois eu te dou porque é importante saber isso. Então... é... é... eu... eu vim pra... pra Brasília para fazer essa estréia. Foi muito divertido. Eu nunca me diverti tanto na minha vida.

*E.C: Isso, em 68?*

**B.de P:** É. 68. Quer dizer, um ano pré AI-5, né.

*E.C: E vocês fazem essa estréia onde?*

**B.de P:** No Teatro Nacional. Naquele tempo não existia o teatro grandão que hoje é o Villa Lobos, né. Naquele tempo tinha só o Teatro Nacional. E tinha uns espaços no centro do estado, que ficava ali na 508, né...Que eram aqueles teatros, né. Então eu... eu... eu... eu fui fazer a estréia. O Teatro Martins Penna, que era o único teatro que tinha no estado... Era todo em madeira, não tinha ainda... Não tinha ainda uma estrutura... né. Então eu fiz “Um Uísque Para o Rei Saul”, estreado lá. Aí foi muito engraçado.

**E.C:** *E vc veio com algum grupo para fazer essa apresentação?*

**B.de P.:** Não... Não vim com um grupo,não.

**E.C:** *Você veio sozinho?*

**B.de P:** Não. Nós...Mas eu...eu era um diretor. Era um monólogo. Ora. Era uma atriz. Era Glauce Rocha, talvez uma das maiores atrizes do Brasil. E a Glauce, então, ela... ela... ela assistiu, feita por um Festival de Teatro Amador, a peça. Eu já tinha dirigido a Glauce, em Fortaleza. Em duas peças que eu fiz com ela. Inclusive.... Mas aí, eu... eu... eu... Depois eu te dou até uma lembrança para tu levares sob essa experiência de Fortaleza. O... O... O... César deu, cedeu a ela os direitos de “Um uísque para o rei Saul”. E a Glauce era uma atriz de esquerda, né. Daquelas esquerdistas e tudo e nós estávamos em pleno AI-5... Aí a censura proibiu várias coisas na... na... no espetáculo. Aí... Eu disse: – “Glauce, vou ver se falo com o ministro”. O ministro era o autor do AI-5. Aí, eu fui lá, me expus, me apresentei a ele. E ele me deu um presente. Ele foi pra máquina, com uma máquina e com dois dedinhos numa máquina velha escreveu a autorização pra fazer a peça sem cortes.

**E.C:** *Isso para apresentar em Brasília?*

**(00:24:51,278)**

**B.de P:** Em Brasília. Não representar em âmbito nacional... Em todo lugar, mandou publicar em Diário Oficial. Mas aí... Eu que sou muito debochado fui ao serviço de censura, né.

*Aí eu cheguei lá e o cara disse: - “O Senhor vai estar apresentando uma peça? (sic)”*

*(Eu não falei a ele que eu tinha falado com o Grande Silva, não. Eu falei pro diretor do Serviço de Censura - que alguns anos depois se descobriria que ele era um cara com outro nome e que tinha assassinado uma pessoa lá pro lado de Minas Gerais e tinha chegado aqui com outro nome pro emprego e chegado a chefe do Serviço de Censura (rindo muito). Eu não me lembro o nome dele agora... E aí foi muito engraçado. Nunca me diverti tanto na minha vida). Porque, naquele dia:*

*“O senhor acha que deve botar uma atriz, uma mulher, e uma atriz falando em testículos? “Dê-lhes os testículos para o bem do Brasil!?!?” Isso não pode!!!!”*

*E respondi: - “Ma... Ma... Mas quem é que sabe, no Brasil, o que é testículo? Se o senhor não quiser que eu coloque testículo, eu boto uma palavra que Camões, criador da língua portuguesa, colocou”.*

*- “E como é que Camões colocou?”*

*- “Ele dizia: culhões!” “Agora fica muito mais feio a mulher dizer culhões, porque todo mundo sabe o que é. Mas testículos ninguém sabe... Todo mundo pensa que é... é um dinheiro. Mas se o senhor quiser, eu posso usar o termo que tinha no Ceará: - “Dê meus ovos, para o bem do Brasil””.*

*- “Aí... Aí... Isso é impossível, professor. Então, fica testículo mesmo... Mas o Senhor ainda fala de prepúcio”...*

*- “E prepúcio é mais difícil!”*

*- Sensor: “É mais difícil, por quê?”*

*- “Não... Porque prepúcio é uma palavra que ninguém sabe o que é. Mas é a palavra mais significativa do calendário cristão”.*

*- “Como professor?”*

*- “No dia primeiro de janeiro, Maria e José levaram Jesus ao templo, para que fizesse a circuncisão do Senhor”. (risos) “O pobre do santo não disse mais nada”. (risos)*

*- “Mas o senhor é doído”...*

*- “Mas o que o Senhor diz?”*

*Sensor: “Merda! A moça diz: Merda! Merda! Merda!”*

*Eu digo: - “Por que era pra dizer Deus. Mas eu achei que ninguém podia chamar Deus de merda!”*

*- “E aí o que o Senhor fez?”*

*Eu digo: - “Não! Merda, merda! É a palavra importantíssima. É a palavra mais importante da minha produção”.*

*- “Como?”*

- “Sim. Porque no século XIII, XIV a igreja voltou a perseguir os atores, né. E como os atores representavam já sem seguir o ritual dos gregos e dos romanos..O quê que se fazia? Ela mandou o povo jogar fezes nos atores, né. Então, quando se jogava fezes nos atores - porque naquele tempo não tinha banheiro e nem privada, todo mundo fazia coco na rua. Aí, então, pegava e jogava fezes nos atores. Molière, alguns séculos depois, com mais alguns colegas, acharam por bem, devolver ao público aquela palavra que tinha sido uma motivadora. Então, merda! Hoje, quando eu tô no teatro, digo: “merda pra você; merda pra você; merda pra você”. É a palavra mais importante da língua teatral”.

(risos)

Cara, no fim... Eu... Quando terminou a história:

- “Mas, professor...”

- “Pois é. O senhor ta me... O senhor ta me entrevistando aqui e eu estou lbe dando satisfação. Ali tem dois funcionários seus, um homem e uma mulher conversando”.

- “E daí? O quê que acontece?”

- “Aquele Senhora, funcionária daqui, ela já disse três vezes, ‘puta que pariu’. E aquele senhor, disse outro palavrão mais terrível ainda da língua portuguesa... Então, se eu fosse fazer uma peça e passar pelo seu gabinete, independente, eu teria que botar o que era.” (risos)

O cara me convidou para ser censor!

Então, a partir daí que foi... Ah! Alexandre Torres! Alexandre Torres é o nome do cenógrafo brasileiro...

E aí eu... eu... eu fiz a peça. E essa peça foi um sucesso. E essa peça eu viajei com ela por quase todo o país, né.

**E.C:** É. Mas me fala uma coisa. Quando você chegou... Como foi chegar em Brasília? Essa sua percepção? Como você chegou? Avião? Ônibus?

**B.de P:** Não. Eu vim de avião. Naquele tempo eu vinha de avião.

**E.C:** E você chegou de dia? De noite?

**B.de P:** Cheguei de dia. Brasília... Brasília... Brasília só existia é... praticamente a grande parte da Asa Sul, né. Só tinha a W-3 mesmo. O Eixão ainda não tinha sido totalmente formulado. E a Asa Norte, você tinha alguns blocos lá, mas não era aquela coisa. Brasília tinha apenas, o quê, tinha apenas 8 anos de vida, né.

**E.C:** E quando você chega qual é a sua impressão da cidade?

**B.de P:** A minha impressão foi muito doida. Porque era uma cidade... Parecia uma cidade do interior do Ceará a 500 anos antes. Porque todas as pessoas, a não ser alguns ministérios, porque não tinha aquele monte de ministério, não. Tinha uns 3 ou 4 ministérios. E as pessoas que tinha era... era goiano, era cearense, era nordestino... (risos). Então eu achei engraçado isso. Cinema, tinha um cinema que era o maior cinema de Brasília, que era o Cinema Atlântida, né. E... e eu... Na verdade eu digo é a capital do país! E era um sonho! E era o sonho de um homem que tinha uma história na minha vida muito importante... E esse homem... O meu primeiro prêmio como diretor de teatro chama-se “Prêmio Juscelino Kubitschek de Oliveira”, né. Que foi um prêmio de uma viagem à Europa que eu recebi, porque um espetáculo que eu dirigi, como o Teatro (inaudível) do Estudante, no Rio de Janeiro, antes de eu ir para Fortaleza, em mil novecentos e sessenta e... 1957, 56-57. Eu fiz uma peça, tirou o prêmio, no Primeiro Festival Nacional do Teatro do Estudante.

**E.C:** Como era o nome da peça?

(00:29:49,051)

**B.de P:** Era a peça “Zé do Pato”. Era a vida... Era a história de José do Patrocínio, o grande líder da revolução negra, né. Então, quando eu fiz o “Zé do Pato” eu obtive esse prêmio, né. E... fiquei, sem querer, amigo de Juscelino.

O primeiro busto de Juscelino inaugurado no Brasil, foi inaugurado no Rio de Janeiro, pertinho do meu teatro e quem fez o discurso pra mulher que era administradora saudar o Juscelino fui eu. Então, tem coisa engraçada na vida, que a gente não sabe quando vai, nem quando volta, né. Então... quer dizer.. fui... Depois quando voltei do Ceará, em 1968 pra 69, fui dirigir o Conservatório, nesse meu trabalho em dirigir o Conservatório, eu comecei, algumas vezes, a ter necessidade de vir a Brasília. Porque Brasília era a grande sede do Ministério de Educação e eu precisava de apoio para certas coisas. Então, eu viajei várias vezes pra... pra... pra Brasília. Mas aí, Brasília já tava... tinha sofrido uma transformação muito grande, né. Em 72, 73 já tava crescendo bastante, né. Já... já havia algumas coisas impressionantes no sentido de sociedade. O hotel principal como sempre era o Hotel Nacional, viu. Quase não tinha aqueles hotéis. Nenhum daqueles hotelzinhos. Tinha uns hotéis simples, pequenos hotéis que ainda hoje existe, estão sendo transformados agora em igrejas e não sei o quê, não sei o quê. O Conic, que era o Centro de Diversão Sul que o Dulcina ergueu, era, na verdade, o Centro Cultural de Brasília. Porque o Conic tinha 9 cinemas, né. Então, o Conic era, na verdade, um fato fabuloso de cultura. Mas eu ainda não tinha vindo a Brasília. Então, eu, como diretor do conservatório, nesse meio tempo, foi criada a Universidade do Rio de Janeiro. Mas, não tinha esse nome. Chavama-se Fundação... é... Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara, FEFIEG. Depois passou a ser FEFIERJ, né. Até que eu um dia botei o nome de UNIRIO e um senhor do ministério, funcionário da segurança, perguntou se eu tinha posto aquilo em homenagem à UNE, porque estávamos em plena ditadura... Então, eu... eu... eu... fiz essas doidices e consegui transformar o Conservatório, né. O Conservatório começou a crescer... Quando foi criado essa universidade, o conservatório passou a ser a primeira Escola Superior de Teatro do Sistema Federal. Existiam escolas de teatro na Bahia, em vários cantos. Mas não eram, ainda, regulamentadas segunda a legislação de uma Escola Superior. A Escola de teatro veio e o Conservatório Nacional de Teatro, passou a ser uma instituição universitária, uma instituição acadêmica. E quando foi em 1974 houve a reunião do conselho departamental e eu entrava na lista sextupla. E na lista sextupla... Num belo dia, eu fui levado à condição de Reitor da Universidade do Rio de Janeiro e passei... E nesse período que eu fui reitor na Universidade... é... é... da UNIRIO, a FEFIERJ eu comecei a vir aqui, porque as reuniões com o ministro era aqui, do Conselho Federal da Educação, eu tinha que vir aqui. Então, nesse processo todinho... Até que um dia, eu conheci essa senhora. E nós nos conhecemos e nos tratamos. Ela era... era uma pessoa de alto nível. A família dela, é... é... de pessoas socialmente... Ela era filha de um grande deputado brasileiro, o Rui Ramos. E aí, o que aconteceu? Aconteceu que, de repente, um dia, eu fui a casa dela e li um poema que ela fez e me apaixonei. Aí... aí... Tentei ver se controlava o negócio, mas não deu certo. Quando foi em... Terminei o mandato em 78 e quando chegou em 79 eu acabei meu casamento e vim pra, pra... Brasília, morar em Brasília.

Quando vim morar em Brasília, eu comecei a ver que... Por exemplo, coisas que não se lembra em Brasília: Havia um camarada chamado Dirceu de Matos, foi um dos primeiros elementos a fazerem teatro no Distrito federal. Havia um camarada chamado Chico Expedito, né. Um menino chamado Aluísio Batata é... é... Aliás, diga-se de passagem, que uma das coisas que mais me doeu é que o Serviço Nacional de Teatro tinha conseguido do Centro de Convenções dois espaços para colocar teatro. E nós, Guilherme Cabral, que naquele tempo era o representante do Serviço Nacional do Teatro, e eu fizemos... Sugerimos o nome de Aluísio Batata e Aluísio Magalhães. Depois acabaram com o nome do teatro, mudaram os nomes... Agora fizeram a reforma completa e nem tem mais teatro... E eu me lembro que nesse tempo foi muito importante porque nós fizemos o... Tinha um teatro do... do... dos Odontólogos, né. Associação do Odontólogos onde nós estreamos “Liberdade, Liberdade”, que foi o... “Liberdade, Liberdade” foi, também, a primeira demonstração de... de... de que nós estávamos entrando num período democrático, né. E era Chico Expedito que era o responsável por ele. Você falou a pouco num meu amigo do Grupo Cabeças, o Néio Lúcio quer dizer, um cara... Um cara que fez um trabalho fabuloso no Distrito Federal. E quantas outras figuras não estavam presentes, aqui, no Distrito Federal? Fora Dulcina que veio para cá no início dos anos 70 e na verdade iniciou a sua escola, sua faculdade. Tanto é que, historicamente, uma coisa: a maioria dos professores da... da Universidade de Brasília, hoje, são ex-professores que começaram a sua vida acadêmica dentro do teatro Dulcina, né. E... outras pessoas que continuaram a fazer uma... dar uma dimensão. Aí... pessoas que você falou a

pouco: Guilherme Reis, Iara Pietricovsky e outras tantas. A Fernanda Mee que faleceu, para a nossa tristeza, de uma maneira tão... Então... quer dizer... Foram essas viagens.

**(00:35:26,947)**

**E.C:** *Você fala então que seu primeiro contato com Brasília vai ser em 68. Depois disso, você vem por causa das reuniões com o Ministério da questão da educação e da cultura. Até que você chega em 79, ou seja, é quando você muda de vez...*

**B.de P:** Em 79. Eu venho... Eu vim fazer um curso de gerência cultural - promovido pelo Centro Nacional de Referência Cultural, que é onde eu, a Nancy e outras tais estávamos. O Quintas que depois viria a ser o Diretor da Fundação Educacional do Distrito Federal. E... E outros... Outras pessoas de maior importância na cidade. Então, nesse período é que eu começo a conviver com a cidade. Exatamente, eu chego quando? Eu chego em 79 para 80. Quando a Dulcina estava estabelecendo a dinâmica da Fundação Brasileira de Teatro. Aí eu vou trabalhar no Dulcina. Então... O meu contrato com a... com a...com a escola da Dulcina é de 1980, né. Então eu vim trabalhar como profissional, para lecionar.

**E.C:** *E aí, você vai morar, onde?*

**B.de P:** Aí eu fiquei morando com a Cilda, já. Fiquei morando com a minha mulher, já.

**E.C:** *Onde? Ali na Asa Sul?*

**B.de P:** Na Asa Norte. Sempre foi na Asa Norte, né.

**E.C:** *Ahã.*

**B.de P:** Nós morávamos... Ela tinha um apartamento na 515. Na... no... na 915 Sul. Aí ela... Nós alugamos uma casa na Asa Norte. Na 713. Então, ficamos morando lá até que o Collor apareceu e vendeu as casas tudinho. E nós já estávamos, tínhamos alugado um apartamento na... na 308. Então, desse... desse apartamento. Ela comprou esse apartamento, né. E a gente ficou morando, definitivamente lá, até ela falecer, em 1997. Mas esse...

**E.C:** *Ela faleceu em 97?*

**B.de P:** É... Mas esse período, quer dizer, nesses vinte anos que eu fiquei em Brasília de 79 até 97, né, foram quase 20 anos, eu convivi com vários grupos. E realizei uma série de espetáculos, inclusive, Françoise Forton, que por um acidente de percurso se matriculou no Dulcina. Mas eu já tinha conhecido Françoise antes, né. Conheci Françoise menininha, tanto é que me responsabilizei, porque eu era casado, então eu dei o documento que permitiu que, Françoise, menor de idade, pudesse assinar um contrato profissional com a televisão Globo, em mil novecentos e... mil novecentos e... o que será, meu Deus, me esqueci, é no começo dos anos 70, né. Aí outras pessoas uma pessoa como Dora Winer que eu tive a honra de trabalhar junto com ela, como atriz, tê-la como aluna e posteriormente é... é... vim trabalhar também como diretor dela em espetáculo.

**E.C:** *E, qual vai ser, assim, seu... Você chegando em Brasília, você vai se articulando com esses grupos teatrais... Qual a sua primeira peça que você dirige em Brasília e começa?*

**B.de P:** É. A... a... a primeira peça que eu... que eu fiz em Brasília, foi “Os Pequenos Burgueses”, né. Porque fiquei, na....

**E.C:** *Do grupo Cabeças?*

**B.de P:** Produção do Cabeças, né. Que é com João Antônio, Com Iara Pietricovsky, Guilherme Reis, Fernanda Mee. Inclusive eu fazendo papel, também, né, em 1981, né. Mas eu fiquei aqui, fiquei lecionando para o Governo do Distrito Federal, né. Foi quando eu propus fazer a primeira experiência em educação artística no Distrito Federal. Que foi um trabalho que nós fizemos é... é... numa escola de segundo grau, que tinha ali na... na... na Asa Norte. No... lá na L-2 Norte tinha uma escola, eu comecei a lecionar ali, também. E assim, nesse trabalho, a gente começou a fazer uma série de coisas. E, a partir daí, foi um bocado de besteiras.

**E.C:** *Como foi desenvolver esses trabalhos nessa cidade? Como é que você observa essas mudanças? Você chega a Brasília em 69 e faz uma apresentação. Você tem uma percepção. Depois você volta, praticamente depois de 10 anos e se depara com uma nova cidade – já bem transformada. Depois disso, você fica 20 anos atuando com grupos da cidade. Como é que é os seus olhos percebem o desenvolvimento dessa cidade? E quais são os anos que para você, assim, são os mais significativos enquanto produção?*

**(00:39:51,655)**

**B.de P:** Eu acho que... que nessa época, quer dizer, nos anos 70. Vamos chamar assim, os anos 70, né. De 1970 a 1980, né. Esses 10 anos. No último ano que eu já estava aqui, né. Foi a convivência com uma coisa que era impressionante. Você já tinha na cidade uma série de... de comunidades que se juntaram, quer dizer João Antônio e essas pessoas que lhe falei, que eram pessoas da maior competência artística, né. E a gente com... com esse trabalho começou a... a... como dizer, a usar espaços que já existiam na cidade, principalmente os... praticamente ninguém fazia teatro na Martins Penna, né. Porque o Martins Penna não tinha recursos, né. Então a gente fazia o teatro, no teatro da... da... da Escola Parque, né. No teatro da... da... daqueles... daquelas duas salas de espetáculo...

**E.C:** *Galpão?!*

**B.de P:** Da... da... 508, né. O Galpão, Galpãozinho, aquele negocio todo. Então a gente fazia aquele... aqueles espaços ali, e fazia uma... uma... uma atividade que era impressionante. Você... Por exemplo, eu me lembro quando começavam as experiências nas quais um desses meninos que futuramente ele e a mulher dele criariam um grupo da “Culpa é da Mãe”. Que hoje é... é... é...

**E.C:** *“Os Melhores do Mundo”?!*

**B.de P:** O mais famoso grupo de Brasília em termos de repercussão de cômica, né. Quer dizer, o Ivan... O Ivan era uma pessoa maravilhosa, né. Então, chegamos a fazer até teatro na Oficina do Perdiz, né. Então, todas essas coisas aconteciam. Vc não tinha ainda, dentro dos anos 70, basicamente, a não ser como prestígio político, porque... é... Não convém nunca a gente nunca esquecer que o Ministério da Cultura só surgiria em 1985 pra 1986, né. Que era José Aparecido e depois o Celso Furtado. Então, o período todinho de... de... de.. regime autoritário, como se diz, é... é... a gente conseguia recursos pelo Serviço Nacional de Teatro. Mas eu me lembro quando... Nós... Nós aproveitamos o teatro da FUNARTE, nós aproveitamos o... o... a Casa do Teatro Amador. O movimento do Teatro Amador, em Brasília é, talvez, um dos grandes fúculos da resistência política, quando o sistema autoritário se instalava no país. Então, quantos e quantos espetáculos esses amadores não fizeram e movimentaram aqui, não desenvolveram aqui nessa cidade? Agora... É... As pessoas iam ao teatro. E no sentido doméstico de ir a uma reunião social. Mas, também, porque esse teatro, tinha uma configuração, vamos dizer... não ideológica, mas uma configuração estética que provocava o interesse do espectador. Oras num disse que os “Pequenos Burgueses”... foi um mês de casa super lotada... “As troianas” foi outra temporada fabulosa. Tô falando do espetáculo que eu dirigi. Mas fora o que eu dirigi, tinha chegou um camarada chamado Pedrancine. Pedrancine criou, também, uma atividade da maior significação... Um outro que nós perdemos, que faleceu há alguns anos atrás, fazia teatro de rua.. Quer dizer.. Era um camarada...

**(00:42:58,343)**

**E.C:** *O Ary Pararayo?*

**B.de P:** O Ary... O Ary eu conheci em outras aventuras, de outros... de outros carnavais no passado. Era muito amigo do meu irmão. Mas o Ary Pararayo, praticamente, criou uma dinâmica de com teatro de rua, de muita significação.

Os espetáculos que foram feitos pelo Chico Expedito e por uma pessoa, que é uma das pessoas mais autênticas da história do teatro de Brasília, Graça Veloso. Jorge das Graças Veloso. Inclusive, talvez, seja o que motivou eu ter vindo para cá. Porque os pais dele moravam aqui. Moram aqui, né. O pai dele faleceu no mês passado. Mas a... a mãe dele é uma pessoa maravilhosa. E o Graça Veloso, pra mim... E

agora terminou o doutorado dele na Universidade da Bahia, né. O Graça Veloso sempre foi uma pessoa preocupada com o teatro voltado para os costumes e as tradições culturais da sociedade. Então, como ele... e... e quantos mais outros que cabessem, assim. A gente tem buscar com calma para chegar até o fim. Há um camarada fez um espetáculo aqui... Peraí... Tem uma fotografia por ali... que é... “Eu Te Darei o Céu”... é um espetáculo que foi montado com praticamente alunos do Dulcina. E até Hugo Rodas trabalhou como ator nesse espetáculo. Então eu fazia um papel nesse espetáculo. Esse espetáculo era sobre Roberto Carlos e Éramos Carlos. Quer dizer, já o teatro, já tava reformado. Nós fizemos no Vila Lobos, esse espetáculo. Foi um sucesso absoluto. Esse rapaz, hoje... como é o nome dele?... Ô, velho. Ele... ele... ele... ele....

**E.C:** *Valdez Ludwick...*

**B.de P:** Valdez Ludwick. Esse Valdez era... através do... do... do... Ele começou como meu aluno, conviveu com o processo da... da... da... E se transformou num dos grandes mestres da... da... da.. organização... marketing do Brasil. Ele pronuncia palestras a custo no Brasil como um todo, né. Então, são essas coisas. Há uma... há uma piada que eu sempre gosto de contar para saber os valores do teatro...

*Eu tive um aluno. Esse aluno, foi meu aluno no Conservatório e um dia ele perguntou:*

*- Vem cá B. de Paiva, esse negócio de Educação Artística, vai dar certo?*

*E eu digo:*

*- Rapaz... Eu só to me metendo porque eu sou doido. Se vai dar certo, eu não sei. Mas eu vou ficar até o fim da vida nesse negócio.*

*- É... porque eu tinha vontade de escrever um livro. Você me ajuda?*

*- O que é que você quer?*

*- Você me dá uma orientação? Eu vou escrevendo... escrevendo....*

*Aí, eu fui escrevendo... Escrevendo... Escrevendo... Até que um dia ele publicou o livro dele. Primeiro livro dele. E o prefácio é meu.*

**E.C:** Quem é esse menino?

**B.de P:** Esse menino é o mais importante escritor do mundo. Chama-se Paulo Coelho. Né?!

*Então... Tava até pensando em dar um telefonema para ele. Pra vir fazer alguma palestra na porta do Dulcina e pede dois reais a cada pessoa para vê se me ajuda a salvar o Dulcina (risos).*

**E.C:** *Com certeza daria o dinheiro!*

**B.de P:** Porque o Paulo, quer dizer... Então... taí o livro do Paulo Coelho. Quer dizer... Depois nunca mais esse Paulo falou em teatro. Os personagens dele são bons, mas na vida real... Só para os presidentes da República lerem, né. Quer dizer, então... eu... São coisas que vão acontecendo na vida, não é. Agora eu acho que... que... e aí vai... vai uma coisa que não é crítica, é um comentário que eu faço triste.

A linguagem do teatro sempre foi surgindo a partir de acidentes de percurso cultural, né. Por exemplo, é... é... o primeiro camarada que trata de Stanislavski no teatro brasileiro chamava-se Renato Viana, nos anos 20 para os anos 30. Renato Viana foi... era... era... escreveu foi... é... escreveu teatro - várias peças. A filha dele foi uma importante atriz brasileira chamada Maria Caetana, né. Dulcina com Odilon, lançaram os mais importantes textos da dramaturgia universal. Mas a dramaturgia nacional ela começa a acontecer ou como a motivação que a gente ainda hoje tenta ver de que forma que essa coisa surgiu. Não no caso de Suassuna. Suassuna é uma... é uma... figura a parte da nossa história, né. A trajetória do Suassuna é uma coisa particular dele, né. Pra ler Suassuna, dentro da cultura brasileira, não é facilmente analisado, não né. Não tô falando de um amigo, não. Tô falando de uma cara que eu respeito muito, como autor. Acho que ninguém... nenhum... nenhum autor no mundo teve oportunidade de ver sua a peça de teatro ser produzida em várias versões... Quantas vezes “O Auto da Compadecida” não foi ao cinema?

Mas o movimento do teatro brasileiro começa a se criar a partir de um escritor pernambucano chamado Nelson Rodrigues. Graças a um cenógrafo chamado Santa Rosa. Um gênio chamado Santa Rosa que convida um rapaz que tinha vindo da Polônia, fugindo do regime Nazista, que ia vir para o Brasil e se junta com mais uns italianos e cria o chamado “Moderno Teatro Brasileiro”. Eu sempre digo que o Teatro Brasileiro Moderno ainda ta no século XIX. Quem criou o “Teatro Moderno Brasileiro”

foi Corpo Santo. Corpo Santo, no Rio Grande do Sul, foi quem criou, na verdade, a expressão que mais tarde iria ficar famosa com Ionesco e outros que tais. Mas acontece o seguinte, Nelson Rodrigues cria um teatro a partir da convivência do personagem brasileiro. De cada 10, 100 ou 1000 autores brasileiros, oito vai buscar a linguagem do seu texto nos costumes de fora, ou tentam modernizar o que os costumes determinam. Mas Nelson Rodrigues é o definitivo.

Quando chega em 1960. Cinquenta e nove, sessenta. Um grupo de pessoas se reúnem, um bocado lá na... na... São Paulo. Outro grupo se reúne no Rio de Janeiro, no espaço que eu chamei de Teatro Universitário e que eles... chamaram de CPC. Dos quais dois elementos mais importantes do CPC, eram quem? Helena Barcelos e Joel Barcelos. E mais se juntaram a eles essas figuras de... de... personagens como Oduvaldo Viana Filho. Eduvaldo Viana Filho é filho de Eduvaldo Viana - Eduvaldo Viana foi um cara que escreveu, também, a primeira peça com vários planos representado por Dulcina. Ele foi partícipe do grupo da Dulcina de Moraes. Pois bem... Eduvaldo Viana...

Todo teatro que se volta, foi a pensar pela primeira vez nos... nos... nos organismos de uma sociedade. Quem, basicamente, começa a pregar uma idéia de nação pra nós através do teatro é Jean Francesco Guarnieri. Se você olha os dramas, as comédias, o que Jean Francesco fez? Ele se preocupa com a figuras históricas do Brasil. O... o... o... o diretor do Teatro de Arena, o Zé Renato, com mais uns doido aí, criam um trabalho de resistência do qual o mais importante é o CPC da UNE. O CPC da UNE, basicamente, retrata aquilo que motivaria a música nova, a bossa nova, que grande parte da Bossa Nova é americana, né. Excetuando o talento dos músicos que fizeram a Bossa nova. Aí, você surge nesse momento, os meninos da Bahia o... o... Caetano. E começa a dizerem na sua música, no seu teatro, o quê que o país necessitava. Então, eu digo sempre que o que fez essa provocação, que daria no golpe de Estado de 64, foi, pela primeira vez, se chamava a atenção através do teatro de resistência do CPC da UNE e dos movimentos culturais que determinaram o aparecimento da Bossa Nova e do cinema novo. Hoje quando eu vejo, um famoso diretor de cinema na TV Globo eu... eu... eu... eu me lembro que não era isso que eu conheci, quando eu o conheci, no tempo de CPC. Certo?

Então eu acho, que o teatro brasileiro hoje, nem justificaria mais o sacrifício que a Dulcina fez. O que foi que a Dulcina fez? A Dulcina criou o descanso semanal para os atores. Porque, naquele tempo, nós, atores, trabalhávamos de segunda a segunda. Só que quinta, sábado e domingo trabalhávamos três sessões. Então, nós trabalhávamos, basicamente, por sessão... Por semana. Nós trabalhávamos, dez, onze dias, porque segunda feira a gente trabalhava também. Ta aqui... você... se você quiser pode confirmar e filmar o número de notas nos jornais, mostrando o quê que a Dulcina fazia no teatro brasileiro e na América Latina. Dulcina representava em espanhol. Então, você tem aqui, um monte de jornais, que mostra o que essa mulher fez em termos de arte... Qual é a atriz no teatro, hoje, que para sobreviver pode fazer uma coisa dessa? Não! Eu tive uma experiência com a Fernanda Montenegro muito grande. A Fernanda é uma das maiores atrizes que o Brasil já teve. Um dia ela trouxe aqui um espetáculo da Adélia Prado. E de repente o pessoal começou a sair do teatro. Porque não queriam ver Fernanda Montenegro, atriz, a intérprete, dizendo um texto da Adélia Prado. Eles queriam ver a atriz fazer a novela das sete, das oito, das nove. Hoje você vai ao teatro para ver a... a... a atriz. Não tô dizendo com isso que esses atores, essas atrizes não têm um talento. Mas o povo, antigamente, comprava seu... ou você não vai. O número de cinemas que você tinha no Conic, é duas vezes o número de cinemas que hoje nós temos no shopping. Sim, por que você tem 800 lugares no cinema. No teatro, não dá mais isso. No teatro você faz, sexta e sábado. E, às vezes, domingo.

**(00:53:03,734)**

Hoje, nós montamos operetas americanas: “O Fantasma da Ópera” e não sei o que mais. Nós não estamos voltados, repensar o país através do teatro. É uma das coisas que eu acho temos que, urgentemente, voltar a pensar na palavra como instrumento.

Logicamente, eu sei que, hoje, qualquer menino pega um computador e conversa com o mundo inteiro, né. A... a... a pornografia brasileira, hoje, já estão crescendo, graças ao computador. Não sou contra a idéia do computador, não. O computador tornou possível, você modificar várias linguagens sociais. Mas, eu acho, necessário, que nós no teatro, voltemos a construir uma forma de representar, de comungar que seja através da nossa palavra. Mas não vamos dizer a palavra de negócio de amor, não.

Não faça, também, as doidices do Zé Celso, não. Zé Celso, porque é gênio. né. Zé Celso montou uma peça de... de... de 6 horas. E você vai lá e fica 6 horas a doidicie do Zé. Isso é maravilhoso! Mas eu quero saber o seguinte: Quem, daquele teatro, sai a saber e a pensar no que são as personagens que estão lá dentro? Por quê? Porque num nível cultural, no conhecimento da estética, hoje em dia, da juventude e dos mais velhos... nos mais maduros, não se intrometem mais no sentido de configuração daquilo que está sendo dito no palco.

Então, nós temos que fazer um teatro. Quer dizer... Esse escândalo (político)... Os ladrões... Já pensou se eu for pra máquina e escrever “Ali Babá e os Quarenta Ladrões?” Eu não vou chamar “Ali Babá...”, eu vou é colocar o nome do presidente do Congresso<sup>3</sup> - que é uma comédia, né. Existe hoje alguém mais cômico do que o presidente do Congresso Nacional? Impossível de se pensar. Quando você olha aquilo e diz: “Meu Deus! Gilberto Freire nasceu em Pernambuco e agora olha o que aquela terra nos traz...”. Impossível. No entanto, ele é o personagem de uma comédia fabulosa. Você já pensou em fazer dele uma peça? Agora, por exemplo, deve estar sendo tratada, novamente, no espetáculo do teatro Dulcina sobre a homossexualidade, a peça “Dois de Paus”. Eu acho um trabalho maravilhoso, né. Por quê? Porque, trata do problema da homossexualidade dentro de dinâmica cênica... é importante. Mas, se o presidente do Congresso for lá e ver, não sei o que vai falar... Vai ser contra. Não pode procriar dessa maneira, daquela outra. Mas quer dizer, não consegue notar que o mundo é outro. Dentro de mais 20 anos, não há mais necessidade mais de homem e de mulher para ter filho. Não vai haver necessidade. Você ama ou você não ama. O quê que vai acontecer? Vai acontecer, assim:

*- “Meu filbo, ta falando de onde? - Ah. É da parte de ginecologia? É o seguinte: Eu queria que você passasse em casa mais tarde para apanhar um pouquinho do meu genes e o genes do meu marido”.  
Aí, vão lá pegam colocam no computador e nasce o menino... Quando quiser? É. Esse é o mundo.*

E nós temos o que quiser. Isso, dessa maneira, é só uma maneira debochada que eu to falando, mas temos que dizer isso num palco. Nós temos que chegar no teatro e configurar isso. A universidade tá formando atores. O Dulcina ta formando atores. Mas cada vez mais é menos interessante para essa juventude ir para estudar na universidade. A universidade tem que dar para esse jovem, não só o conhecimento das emoções, da transformação das emoções, mas recriar a história do país dentro da universidade, em termos de uma estética que seja possível modificar o país, como um todo... Era isso?

**E.C:** *Tem mais...*

**B.de P:** Então, pergunte mais.

**E.C:** *Nesse movimento todo que você vem falando de 68, 70, 80. Vc teve algum período que você acha que em Brasília, é mais fácil fazer teatro ou é mais difícil? Você teve uma colaboração maior da parte do governo, da política cultural ou nunca teve? Como você....*

**(00:56:14,881)**

**B.de P:** Não. O que acontece hoje, é o seguinte. Você para fazer qualquer espetáculo, hoje, você tem que ter em princípio uma coisa que naquele tempo, quase a gente não tinha. É dinheiro. Naquele tempo, a gente se e juntava 10, 15 e montava as peças que nós montava. Então, eu fui... eu fui o camarada que criou o Conselho de Cultura, com o grupo do qual você a pouco, da minha amiga, no Distrito Federal. O Conselho de Cultura quando foi imaginado no seminário fabuloso, no período, de...de...de... início de democratização do país. Esse Conselho de Cultura foi... foi criado, exatamente, para referendar. Hoje, o Conselho de Cultura é um organismo, cujo trabalho maior que ele tem é de analisar os projetos que chegam pedindo dinheiro, para montar peça, fazer filme, pra fazer não sei o que. Não é dessa maneira que se faz. O paternalismo do Estado, ele tem que... Vamos supor, se eu pedir um recurso para reformar um teatro ou para montar espetáculos através da lei Rouanet, ou da Sarney ou de qualquer outra por aí que tenha. Você não vai conseguir meios de conseguir esses

---

<sup>3</sup> Trata-se do então atual presidente do Congresso Nacional: Severino Cavalcanti.

recursos, porque a PETROBRAS não vai financiar o público de Brasília. Porque as empresas não vão criar...

Por exemplo, A Fundação Banco do Brasil fez um negócio fabuloso. Achei um negócio espetacular, aquele Centro Cultural do Banco do Brasil. Mas esse Centro Cultural do Banco do Brasil apresenta grupos da cidade, grupos que estão começando, mas a grande força do teatro que vem para cá que faz sucesso e leva dinheiro é o grupo que vem de fora, principalmente formado por atores de televisão.

Então, o que eu acho é que tem que se encontrar uma maneira, do teatro não ser, apenas, um organismo paternalista. Ou então, que se determine que a Lei Sarney, a lei Rouanet, ou a lei que tenha a lei de incentivos fiscais, possibilite um grupo de trabalho mais consciente e coerente capaz de pegar os recursos que são do petróleo, do ouro, sei lá de quem, de todas as formas de exploração do Estado, ou de empresa privadas, do... do... do supermercado... do supermercado tal, do Parkshopping, não sei o que, quer dizer, que possa na verdade ter recurso pra fazer, senão vai ser o quê?

Eu... eu fui do Conselho de Cultura umas duas vezes, né. Formei o Conselho de Cultura, quando da sua criação e logo em seguida fui eleito presidente que permaneceu. Então, é... a... quando cheguei a esse retorno de Brasília, no ano 2002. Eu fui pro Conselho por 2 anos. Olhe, eu nunca sofri tanto. Por quê? Porque eu recebia 400, 500 projetos. Se somados todos os recursos solicitados por aqueles projetos eles chegavam a... a 6 milhões, 7 milhões. E eu já sabia, por uma questão lógica, pela determinação de... de... administrativa, de que eu veria, apenas, quatrocentos, quinhentos mil reais, se tanto, pra ajudar aquele espetáculo. Então, eu tinha que fazer uma seleção, inclusive de projetos que eram feitos mais com a configuração, vamos dizer, administrativa de um grande projeto, do que o desconhecimento que eu tinha ali. Quem é que estava ali dentro? Eu tinha que ver o... o... Eram quatrocentos e tantos projetos. Que atores? Que diretores? O que significava aquele texto? Não havia tempo para você fazer uma análise muito profunda. Resultado. Quando termina, o cara pedia cem mil reais para montar uma peça, ganha cinco. O cara pediu cinco... ganha três, ganha dois. Quer dizer, não é possível. Houve um festival daqui da maior importância no... no... no Distrito Federal, que foi esse Festival de Teatro de Bonecos. O sacrifício que é o grupo de teatro de fantoches, de mamulengos, desenvolver aquele seu processo. E nós temos em Brasília, o grupo do Chico Simões. O grupo de Chico Simões é um grande grupo de teatro de marionetes. O grupo... Ele teria que ser auxiliado pela história da vida dele e pela proposta que ele faz. Chico Simões... Esse... esse menino que fazem o espetáculo lá... em... Taguatinga, não. Aquele espetáculo, que marca igual à Semana Santa?

*E.C: Ah... Eu não sei...*

**M.A.S: Pedro Rezende.**

**B.de P:** O Pedro. Quer dizer, o Pedro foi aluno do Dulcina. O Pedro é um cara que faz um esforço... O Pedro, só vive hoje, só sobrevive hoje. Ou daquele espetáculo... E outras coisas que o Pedro sabe fazer e que devia fazer. Nós temos um cara que até foi eleito deputado aqui, distrital.

*E.C: Miquéias.*

**B.de P:** Existem poucos mímicos no Brasil como o Miquéias. Quantas e quantas vezes não vejo a situação do Miquéias, a dificuldade do Miquéias sobreviver...

**(01:01:18,226)**

*E.C: E nesse período todo, você vem falando de incentivos e tudo mais. Você acha que houve algum governo (seja Federal e/ou específico) em Brasília que você acha que tenha dado uma devida importância a essas produções teatrais?*

*Ou que no ano tal foi emblemático, no sentido de ter sido mais fácil, a década tal de ter sido a mais difícil... Como é que você avalia isso?*

**B.de P:** É muito difícil a gente comentar isso de uma maneira coerente. Quer dizer... o... o... o recurso. Por exemplo, a Universidade de Brasília. Ela, hoje, tem um espaço... Quantos anos não foi necessário para a Universidade... Universidade... Universidade de Brasília criasse um quadro de professores de nível superior? Quantos anos não foi para criar aquele espaço ali dentro, né? Quer dizer... o... o... o trabalho da Dulcina... né. Dulcina...O teatro da Dulcina, tava profundamente adulterado. Mas não há mais, hoje em dia, nenhuma instituição governamental que possa aprofundar assim, nessa, nessas,

características necessárias ao processo, não de financiamento da cultura, mas de encontrar meio para que esse teatro tenha uma obrigatoriedade social, que esse teatro comece a... a pensar é... é... o objetivo dele não é apenas um aspecto estético, é um aspecto ético. Então eu acho que... que se olhar com... com profundidade, quer dizer é triste dizer isso, mas onde nós vamos encontrar recursos, na mesma proporção que nós encontrávamos há 30 anos atrás? Quem criou a FUNARTE? Quem criou a FUNDACEN? Quem criou... a... o... os organismos todinhos? Foram os ditadores. O dinheiro que se aplica na cultura, hoje, com a Lei de Incentivo - naquele tempo não tinha Lei de Incentivo, era o Estado que dava - chegava ao percentual que é mais de 50% do que nós temos hoje através da Lei de Incentivos. E quantos teatros precisam ser reformados? E quantos filmes precisam ser feitos? Ontem mesmo, anteontem saiu no jornal uma reportagem que me preocupou, que eu tava começando a acreditar, como uma TV Globo criou um Núcleo de Produção Cinematográfica. Hoje já tem uma estação de televisão que repete todo dia um bocado de filme do passado, quer dizer, como é que você vai... vai... vai fazer para que o cinema nacional possa surgir com uma dinâmica irreverente? E...

*E.C: Igual mostra a reportagem do jornal, desta semana, falando que caiu em 30% a produção do cinema nacional...*

**B.de P:** Pois é, quanto a PETROBRAS e quantas grandes empresas não financiaram para esses filmes serem feitos? Quando é que nós vamos ter recursos para fazer um cinema que se volte pra nossa preocupação? Nós temos... Nós temos... Todo dia temos um roteiro novo. É... No... No Escândalo dos Correios e Telégrafos. Dá até um roteiro novo. O cara parece que é santo e não sei o que mais... Dentro dessas coisas que tão acontecendo, aí, que podiam ser transformado pela estética, no sentido de se pegar com a moralidade da sociedade. Você não pode fazer uma propaganda política para eleger esse, aquele ou aquele outro, fazendo um discurso bonito na televisão. Antigamente, quando você fazia um... um candidato tinha que ir para a rua fazer o seu discurso, sabia falar. Hoje, o que você tem hoje? A... a... a... As campanhas políticas poderiam surgir, também, não apenas, com participação de... de determinados recursos de comunicação. Mas, teria que se discutir, criticamente, determinados candidatos. Se a pessoa, se em vez de comício, houvesse, pelo menos, umas quatro ou cinco encenações, tratando dos problemas da amoralidade com que passa a política nacional nos últimos meses e anos.

*E.C: Bem, e nesse período todo, B. , que vai desde 68/69, com você indo e vindo em Brasília e depois quando você fica por aqui direto... Quem foram essas... Bem, eu sei que você foi falando vários nomes, mas eu gostaria que você, agora, me desse uma atenção especial a nomes de mulheres que circulavam nas produções teatrais dessa cidade. Tanto se foram atrizes ou diretoras? Mulheres.*

**B.de P:** Não. Eu... eu... eu convivi e participei de algumas encenações, no tempo que eu tava... Hoje... Hoje eu to afastado demais da... do... do processo, né. Desde 1997, né. Tá... tá fazendo mais de dez anos, né. Quase... Quase dez anos. Eu me afastei muito. E me afastei até antes disso. Porque, quando eu fui pro Dulcina. Eu fui pro Dulcina em 90. Que eu já peguei a crise todinha e comecei a me dedicar.... Eu tenho visto muito trabalho de... de atrizes. Agora, as atrizes que ainda hoje me impressionam são aquelas que eu já citei aqui, né. Quer dizer é a Iara, a Fernanda e outras que tais. Assim, de repente na cabeça... do... do... Porque, na verdade, nós nunca tivemos, assim... Hoje, nós já temos algumas mulheres que tentam criar grupos de teatro. Mas naquela época a coisa sempre era... da conjunção do... do... das pessoas, mas tinha sempre um líder, né. Quer dizer, eu acho que nós temos boas atrizes. Eu não posso te falar o que, o que eu acharia... Por exemplo, eu fui ver o espetáculo, que já tinha visto no passado, que é da Carmem Moretzsohn que eu considero uma pessoa de alto talento. Eu fui ver um espetáculo do Hugo Rodas há uma semana atrás.

*E.C: “Rosa Negra”?*

**B.de P:** Heim?

*E.C: A peça “Rosa Negra”?*

**B.de P:** É. Eu fiquei preocupado, porque na verdade você tem uma proposta estética muito interessante do... do... Hugo, né, que já tinha feito a... a... a convivência com a... o tema já em uma outra encenação. Mas você tem hoje um público que vai ao teatro e que não está prestando atenção nos

significados daquela peça que está ali. Primeiro, que a acústica do... do... teatro da Casa do Amador é uma porcaria. Do... Porque num... num chamaram uma pessoa que entenda de teatro? Só quem pode... No teatro, só quem pode opinar é um diretor de teatro ou um cenógrafo. Não pode ser, se fazer... Ou arquitetura. Arquitetura faz a imagem. Faz a cenografia. Agora, é necessário que a gente dê ao espaço, uma configuração técnica para que se entenda. Então, naquele espetáculo do Hugo, quantas e quantas coisas significativas, que eu já conhecia através de uma versão anterior, não chegam ao ouvido do espectador com a dinâmica e com a dimensão que o Hugo propõe na encenação dele? E o Hugo é, indiscutivelmente, um dos maiores encenadores. Existe dois... duas pessoas aqui, que fazem um trabalho seriíssimo. Os irmãos Guimarães. Os irmãos Guimarães são merecedores... Tudo que os irmãos Guimarães fazem são muito sério. A... a... a... Dora Winer... Você viu o espetáculo da Dora Winer? Quer dizer, existiu alguma... algum diretor do Brasil, que soubesse tratar tão bem o relacionamento de homem e uma mulher? Aquele ali? Essa moça que dirigiu, minha amiga de 500 anos atrás, que dirigiu a... o... o... a peça do Chico Buarque, baseada no Brecht. A “Ópera de malandro”.

*E.C: Não vi.*

**(01:08:25,845)**

**B.de P:** Você não viu, não?

*E.C: Não.*

**B.de P:** Foi um dos maiores sucessos da história do teatro brasileiro dos últimos...É um espetáculo que... E, eu To doidinho ó... (mexendo em algo)... Ela é... Ela é, talvez, a maior encenadora que nós temos nesse país. Mulher... Então ela... ela fez, essa... essa peça que ela fez, baseado no Chico Buarque, os atores sabiam cantar, sabiam dizer, sabiam criar o personagem. Foi eu substituído. Daqui a pouco eu me lembro. Você ta entendendo? Então, são essas coisas. Quer dizer... Nós temos... Dora Winer, essa moça, pra mim, posso... posso ta... tá falando erradamente, porque eu não conheço o (inaudível), mas outros... Mas, são as duas... são superiores a maioria dos nossos encenadores. Não quer dizer que os nossos encenadores não sejam bons encenadores. Nós temos bons, essas dez pessoas que eu falei... Por exemplo, o Graça Veloso fez um espetáculo, agora, sobre... sobre características regionais, né. “O Benedito”. Você viu o espetáculo?

*E.C: Essa peça que foi o tema da Dissertação de mestrado dele, não é?!*

**(01:09:31,975)**

**B.de P:** É.

*E.C: Você fez parte da banca?*

**B. de P:** É. Fiz da primeira banca. Da... de Doutorado, não. Do Mestrado dele eu fiz. Quer dizer, é... é... um texto brasileiro. Nós precisamos pensar... Quer dizer... e... o... Você... Você não tem mais nem organização autoral. Hoje em dia, em razão da picaretagem da falsificação dos instrumentos da pirataria, como se diz aqui em Brasília, né. Quer dizer... Você não tem mais o... o... uma organização que você tinha no passado pra ter... pra ter a segurança de uma dramaturgia. Agora mesmo, eu vi o espetáculo do... do... dessa moça que dirigiu Lampião. Você viu Lampião?

*E.C: Vi.*

**B.de P:** Como é o nome dela? Esqueci o nome dela... Ela... ela... a encenação dela, o trabalho daquela... Maria Bonita é a grande figura, como atriz. Não tô negando o trabalho de Lampião, não. Mas um espetáculo, não existe com uma dinâmica incrível e a diretora recria no sentido é... humano psicológico a figura de Lampião. Quer dizer... Eu... eu vi o espetáculo e fiquei emocionado.

Eu sou uma das poucas pessoas no mundo que pode falar sobre Lampião. Porque só eu... O “Lampião” da Raquel de Queiroz fui que dirigi; O “Lampião” do Humberto Damaceno, em três versões fui que dirigi. Primeiro espetáculo brasileiro gravado em “vídeo tape” foi eu que dirigi. Foi Lampião. Passou nos Estados Unidos esse espetáculo. Por causa disso, até ganhei uma bolsa para ir pros Estados Unidos. E quando fui ao Estados Unidos é... é... é... eu vi vários espetáculos. Até que um dia eu fui na cidade chamada Lorence, no estado de Kansas, e me encontrei com... com um professor que era casado com uma brasileira. Aí ele me pediu para dar uma aula lá. Aí era uma coisa impressionante. O cara nos Estados Unidos, o texto “O Auto da Compadecida” que eu ele estuda é dessa grossura lá. Porque o cara... o... o... o diretor além de entregar a tradução do “O Auto da Compadecida”, colocou em anexo a ele toda a documentação histórica sobre a teoria do Suassuna, mas a teoria, também, dos personagens que caracterizavam a formação do teatro simbolicamente popular. Aí fui ver o ensaio. Quer dizer, os alunos que foram representar a universidade de Lorence, do Departamento de Arte Cênica a peça do... do... do Suassuna todos eles tiveram um curso de seis meses de português. Pra entender a melodia da palavra. Esse camarada, que era o diretor do espetáculo, que era o diretor do espetáculo, voltou, voltou para o Brasil, veio para o Brasil com a mulher dele e praticamente criou a Escola Superior de Teatro da USP. Freddy Lito (nome inaudível), tenho até uma fotografia dele ali, viu. Quer dizer, Freddy Lito (nome inaudível) criou o primeiro doutorado da... da Universidade de São Paulo, da USP, em Artes Cênicas. Numa dessas comissões, eu até fui membro dessa comissão examinadora de professores. Quer dizer, onde você vê uma coisa tão profunda quanto essa? Que é de você buscar uma dramaturgia, não que seja velha, não, nem que seja tradicional, mas uma dramaturgia que possa referendar e discutir temáticas. Que nós não temos mais essa discussão de temática na... na escola.

Hoje, a professora, ainda hoje, ensina no quadro negro, eu verde, com giz. Se a escola tem algum meio de botar quatro, cinco computadores, os bichinhos vão aprender e daqui a pouco os bichinhos sabe mais que a professora. Se a professora não é uma pessoa que não se dedique. Quer dizer, nós temos que encontrar uma forma e o teatro talvez, fosse uma boa. Já pensou se você tivesse um ensino do português, você só se ensina o português na... na... gramática e na escrita. E por que o diabos desses meninos não estuda, também, o português falado? Por que a Educação Artística na escola de 1º e de 2º grau, não dá a esse aluno, também, a forma de recuperar a idéia da dicção da palavra, da dinâmica? Quando você diz uma coisa, quando você diz: eu gosto de você. Eu te odeio. Quer dizer, você vê de que forma a palavra foi construída por um... por um... por uma tradição cultural no país.

*E.C: E voltando o olhar pro público, B. , como você observa esse público de Brasília, nesse decorrer dos anos 70... 80....*

**B.de P:** O público de Brasília nos anos 70 até quase o final dos anos 80. Até o início dos anos 80. Noventa. O público ia ao teatro de Brasília. Mas no ritmo de perda de um percentual de 0,5 - 10 % por ano. Você não tem mais espectadores que vão ao teatro, porque ninguém vai mais ao teatro. Porque a violência assumiu um papel preponderante nos costumes populares. Você hoje para ir num restaurante, você tem que ter um segurança do restaurante que você vai. Você já encontra, hoje em Brasília, uma-uma... uma trajetória da violência, matando pessoas e tais.

*E.C: Você acredita, então, que as pessoas deixam de ir ao teatro por causa da falta de segurança?*

**B.de P:** O percentual maior. Hoje em dia ninguém vai ao teatro do Rio de Janeiro mais, nos grandes teatros do Rio de Janeiro porque não há uma segurança. A violência foi responsável por isso. Além da violência, você não deu ao teatro uma modernização em termos de recursos e, ao mesmo tempo, de transformação da linguagem. Porque o espectador que vê televisão, ele é, exatamente, o mesmo espectador do século XVIII quando lia novelas.

Tá aqui. A primeira novela que meu pai me obrigou a ler, tá aqui: “A Mulher do Realejo”. Ali em baixo tem um personagem chamado Rocambolé... Isso aqui são os meus livros infantis. Eu guardo aqui, porque meu pai me obrigava a ler todinho. Eu tinha que contar para ele o que é que o livro dizia, porque senão eu levava dois cascudos. Quer dizer, então essa... essa... essa aqui é o “Xavier de Monte Pan”. “Os Mistérios de Paris”, de Eugenio Filho. Esses caras são bilhões de vezes superior, em literatura, àqueles que escrevem novela hoje em dia. Porque as novelas são as mesmas... Só que o espectador que tá vendo a novela, vai, pela questão da linguagem, da modernização da linguagem, dos

efeitos especiais, dos atores que modificam e fazem maldade e o diabo a quatro. As pessoas vão. Mas as pessoas... Hoje, na televisão, se faz muito pior a novela que se fazia naquele tempo. Só que, a ciência, dominou a arte e trouxe recursos que permite que você possa mostrar o envelhecimento, né. Porque, novela é novelo, né. Quer dizer, o envelhecimento da... da... da história.

**E.C:** *Então, você acredita que esse público, ele não vai hoje, devido a uma questão social, que seria essa falta...*

**B.de P:** É uma questão cultural, porque não tem leitura.

**E.C:** *Uma questão... E você acha que ele perde isso? Por que ele teria isso em 70, em 80? E ele depois se perdeu...*

**B.de P:** Não. A proporção em que o tempo foi se... se modernizando e em que a situação social foi ficando crítica, em que os assassinos e os roubos surgiram por outras técnicas. Por exemplo, outro dia eu tava na imprensa, aí, mostrando numa reportagem, mostrando como é que os caras espionam e gravam, não sei se você viu, como é que eles gravam o depoimento para depois botar na televisão. Aquilo é uma aula. O cara que é safado, não vai nunca mais vai falar na frente de ninguém. A não ser que ele tenha um aparelho BIP, BIP, BIP, para saber que tem uma câmera aqui na frente dele. Não é possível... Você não vai pela violência, você não vai pela falta de cultura, você não vai pela falta de recursos, né.

Quanto... Uma peça de teatro no Distrito Federal, qual a temporada dela? No máximo, no máximo, se ela conseguir um sucesso, ela dará 10 encenações. Se ela tiver uma repercussão boa, se tiver uma cobertura de mídia, essas 10 encenações terão, se for no Teatro é... é... Villa Lobos, ela terá cinco mil pessoas que assistiram, ou mais, até. Oras, cinco mil pessoas, se eu montar uma peça esperando que eu vou ter uma renda com base em cinco mil pessoas, vendendo ingresso... eu sei quanto é que eu vou cobrir. Qual é a produção teatral, qual é o sentido de mídia, qual é o sentido de organização econômica para a produção gerencial do espetáculo? Cada vez você tem menos. Aparecem bons atores, bons... Mas você não tem mais bons administradores. Então, são essas séries de circunstâncias que criaram o afastamento.

É o caso do cinema. Todo dia se lança no Brasil, é... é... filmes. Cada vez mais se lança filmes. Como o aparecimento da... da... da... do DVD, né. O DVD é falsificado. Eu fui... Eu fui na feira aqui de... de... de... essa feira aqui que nós temos aqui em Luziania e o cara ta vendendo já o filme que deu os Oscar todinho pro Clint Westwood. Quer dizer, você não tem um cinema que... eu... eu... eu... Por exemplo, quer dizer... É crime, eu concordo. Mas eu precisava ver um filme porque eu não tive outra condição para assistir, para eu sair de casa pra ver o filme. E esse cara, nunca ninguém pagou algum Direito Autoral... Não há uma forma de fiscalizar? Sai comigo aqui em Luziânia ou no centro de Brasília, ou no subúrbio de Brasília, aqueles caras que estão vendendo dezenas de vídeos, eles têm direito a autorização ou pagam Direitos Autorais? - "Meu filho, me daí o documento, o recibo da firma, o direito autoral."... Não. "A polícia... Não, professor". "Vem cá, seu guarda. Vem..."

Quer dizer, a sociedade está passando um momento que no meu entender só quem pode recuperar seria, na verdade, a educação e a política. Mas que política você tem? Qual é o... Qual é o... o... o político que pode discutir, hoje, uma... um... processo cultural, educacional? Eu to tentando ver se eu consigo fazer um programa (sic) na TV Senado. Esse programa que eu queria fazer era um programa semanal ou mensal, em que eu mostrasse de cada estado do Brasil um depoimento de um diretor, um... um... uma... um pequeno texto do drama ou da comédia, pra que o cara veja, como é que repercute isso fora dali. Não sei se vai sair. Tô lá... Tô cantando o homem do... Foi uma sugestão de um amigo meu. Então, por que você não vai lá e tenta fazer televisão na TV Senado? Mas eu fico pensando: E o que é a TV Senado? Qual é o... Qual é o... episódio da TV Senado que possa ser desenvolvido através do que ela possa ser um instrumento educacional e cultural?

**E.C:** *E durante esse, o desenvolvimento... Vamos trocar de fita... Um minutinho... Puxa, B., a Lurdinha saiu? E eu queria bater foto sua do lado dela...*

**B.de P:** Heim?

**E.C:** *A Lurdinha saiu?*

**B.de P:** Deve ter ido comprar alguma coisa.

(01:21:34,580)

**E.C:** *(Trocamos a fita...)* Durante o desenvolvimento dos seus projetos teatrais, de toda essa sua trajetória, você teve uma preocupação de registrar, e aí entra, escrever, fotografar alguma... qualquer coisa que seja dessa sua trajetória de profissão?

**B.de P:** Devo ter muita coisa, né... Que eu tenho, eu guardo toda a imprensa, né. Eu guardo alguns vídeos, né. Coisa de vídeo... Não sei nem como estão esses bichos... Agora que eu vim para cá que estou analisando isso. Ali tudo... toda aquela papelada ali, é... é... de programa de teatro. Por coincidência, hoje, eu achei um... um... programa, agora é folder, né. Então é... é... no meu tempo era programa. Então eu achei um folder da... da... do exercício com a Glauce Rocha. Aí, eu fui ler uma besteira que eu escrevi a quarenta, há trinta anos atrás. Glauce morreu em 71, né. De 71... De 71... 34 anos. Quer dizer, então, eu digo umas besteira até interessante no folder.

**E.C:** *Há algum livro? Que eu saiba, assim, que eu tive contato, foi só esse “ABC”, que você lança, em 70, na década de 70. Você tem alguma outra publicação?*

**B.de P:** Não... Eu... eu... eu fiz um estudo da cultura brasileira, ainda no tempo da ditadura. Editei, não sei nem onde ta. Deve ta por ali. Eu fiz um poema chamado “Cantochão para uma esperança demorada”, que foi apresentado aí, em vários cantos do... da América Latina, que é um poema que eu faço... Eu te dou um. Esse eu tenho, aí. É... Tenho esse livro aí. E tenho um livro que eu publiquei quando tava com uns... 24 anos, chamado “Palavras e Coisas”. É...

**E.C:** *Isso foi quando? “Palavras e Coisas”?*

**B.de P:** 56. Depois tem um bocado de pestiado, de bocado de poema, um bocado de besteira. É.. Tem esse livro que eu fiz. Esse “Cantochão”, teve duas edições. Depois eu fiz um... eu criei uma revista no Ceará, com um amigo meu, que era diretor, era Comédia Cearense, onde tem meu, tem um texto meu, que é uma peça de Natal. Ele ficou muito, muito disseminado pelo mundo a fora. Porque eu sempre gostei de Natal, né. Natal. Não porque seja o nascimento de menino Jesus. Mas é porque, eu achei que nenhuma figura é tão dramaticamente transmitida quanto Cristo, né. E, aí, eu gosto da... da... da parte política. Eu tenho umas quatro ou cinco peças sobre o Natal, né. E tem peças que eu faço debate, deboche, né. Tem uma peça que chama “Jincobelo, Jincabela”. Ginga, não sei o que de gingar. E aí, fiz um deboche, fiz uma peça na Universidade do Ceará, foi sucesso doido, né, que era só esculhambação, né. Então, são essas besteiras que eu fiz.

**E.C:** *E você conhece alguma produção? Algo que você já tenha lido que faça um cruzamento dentro da história do teatro e Brasília? Ou que você indicaria pra alguém que quisesse estudar sobre isso?*

**B.de P:** Não... Tudo... Tudo que eu sei de... de... dessas histórias são... são... nas entrevistas. Não tem nada no ar, nenhum estudo de profundidade, entendeu? Eu, por exemplo, esse trabalho que eu to fazendo, que eu to podendo fazer agora, que eu to, praticamente vagabundando eu agora passo 24 horas por dia é... é... organizando as coisas. Eu tenho muita coisa do teatro de Brasília. E tenho vontade de escrever um trabalho sobre, ta entendendo. Eu... eu... eu quando eu... quando eu vi o primeiro curso Pós-Graduação Latu Senso da... da... da... Dulcina, né. Esse curso trouxe grandes professores de teatro. As teses, são muito fragilizadas. Teses não, as monografias, né, são muito fragilizadas, né. Porque de fato a profissão do teatro, a atividade do teatro, ela não... não... não chama... Como é que eu diria? Ela não... não... não... não dá atenção a valores científicos, a valores intelectuais. Entendeu? Você, muitas vezes, por exemplo... Esse trabalho do Graça que eu acompanhei. O Graça faz uma análise profunda, de determinados costumes, que cada vez mais desaparecem da memória brasileira, né. E essa... essa... essa ação, de uma tese, de um estudo cênico, poucas pessoas se dedicaram a isso, com profundidade. Algum...

(01:26:24,179)

**E.C:** *Você acha que não é um hábito do âmbito teatral? De acabar registrando ou escrevendo algo sobre o próprio trabalho?*

**B.de P:** Olha, ontem eu fui. Eu... eu... Toda vez... Toda vez quando eu vou a Brasília, eu vou na em uma livraria, viu. Então, pela primeira vez eu vi um negócio muito interessante, que foi uma... um livro, uma tese de doutorado sobre um crítico de teatro brasileiro, que foi dos mais importantes, né. Não comprei o livro, não, por que ele já tava reservado, mas tava garantido pra outro. Eu vou comprar esse livro, viu. É um livro sobre o... daqui a pouco eu lembro, né. Então, eu li. É uma tese sobre um crítico teatral do Brasil. A maioria dos atores brasileiros, passada à euforia da fama, eles começam a cair. Poucas atrizes permaneceram com capacidade de sobrevivência... Bibi Ferreira é uma. Os atores... Paulo Autran é um dos poucos atores que resistiu mais de 50 anos de vida no palco. Quer dizer a profissão, ta certo, depois da regularização da profissão depois da... da... da... estruturação das aposentadorias.

*E.C: Foi em que ano que houve essa regulamentação?*

**B.de P:** A regulamentação foi no fim do governo Geisel. Antes do governo Figueiredo. Quem fez foi um deputado que já faleceu. Deputado Álvaro Vale. Quem deu basicamente toda a orientação no sentido da experiência foi a Dulcina, né, e também, alguns membros que foram pessoas da... da... de posicionamento esquerdista, né, presidente de sindicatos e essas coisas todinha. Agora, o que acontece de fato é que o teatro, hoje, só faz o ator sobreviver se ele tiver uma oportunidade pra fazer televisão. Porque o contrato da televisão se ele trabalha num... Outro dia, eu tava com uma pessoa que foi formada pela Dulcina, veio do Tablado. Cláudio Correia e Castro. Cláudio Correio e Castro separou-se da mulher, quer dizer, tava morando na Casa dos Artistas, quer dizer, tava morando no Retiro. Aí a Globo às vezes com pena dele, a Globo o contratou para fazer uma pontinha numa dessas novelas que todo dia é igual, né. Passaram... Quer dizer: e aí? Quer dizer não há uma segurança...

Eu só sobrevivo, com uma certa dignidade, primeiro, porque não tenho nenhum vício. Não sou de beber, não sou de fumar. Só tenho vício nesse papel, né. Dizendo ela que é o pior vício do mundo que é... porque dá um trabalho. Quer dizer, você... você... Eu sou professor aposentado da UnB, né. Eu trabalhei 32 anos, mas nunca tirei férias. Então, eu fui... eu fui aposentado com salário basicamente integral, né. Aí o Lula, agora, tirou meus 11%, não foi?! Que tirou os 11% de todos os funcionários públicos. E agora tem um trabalho aí dos políticos para tirarem os quinquênios, né. Eu não vou ter problema, porque eu sou um bom ator, então no momento que eu não tiver dinheiro eu vou pedir esmola na rua. E eu sei como pedir esmola, né. Eu vou criar o meu personagem de chorar, vou representar. Eu faço um drama no meio da rua. Mas vivo com uma certa dignidade, inclusive, porque minha mulher deixou a pensão dela pra mim. Eu tenho um filho que é um professor de... de... de comunicações.

*E.C: Como é o nome dele?*

**B.de P:** Carlos Eduardo. Mora no Ceará.

*E.C: Você tem quantos filhos?*

**B.de P:** Eu tenho dois filhos, oficialmente, eu tenho dois filhos. Do primeiro matrimônio.

*E.C: Com a Bittencourt...*

**B.de P:** Sim, o Carlos Eduardo e... e... a Elizabete.

*E.C: Eles tão com quantos anos?*

**B.de P:** A Elizabete fez agora... 45 anos. E ele tem 44.

*E.C: E os dois tão no Ceará?*

**B.de P:** Não. Ela ta pro Rio. Ela é museóloga. Ela... ela dirige... É assessora. É a diretora que a (inaudível), não vai lá. É diretora do Museu Histórico Nacional, lá na... no Catete. Museu Nacional do Folclore. Ela toma conta, né.

*E.C: E o Carlos Eduardo?*

**B.de P:** O Carlos Eduardo é... é... publicitário, né. E... e... ele é professor da Universidade de Fortaleza, viu. Então ele ensina... O Carlos Eduardo foi atraído pelo... pelo... pela... tem até um filme que ele fez, que botei ali, né. Um filme que ele fez sobre o Alex Viana que foi um grande diretor de cinema. Então, o Carlos tá lá trabalhando... Mas são profissões que havendo equilíbrio você faz, né.

**(01:31:06,534)**

**E.C:** *E a gente tava falando aí da leitura, também, desse processo é... Quais são os livros que o B. de Paiva leu e se identificou e que são referenciais para ele. É uma biblioteca gigante esta que tem aqui na sua casa, mas qual é a parte referencial?*

**B.de P:** É... Mas não é muita coisa porque...

**E.C:** *Mas que livros foram, assim, referenciais, pro seu processo de reflexão, de diálogo?*

**B.de P:** Olha, eu... eu... eu... eu leio desde muito jovem, né. Além, da literatura, vamos dizer, romântica, né, da minha época, né. Eu...

**E.C:** *E além de levar cascudo do pai, né? (Risos).*

**B.de P:** Heim? É. Quer dizer, eu... eu... agora, o que eu tive de importante na minha formação, eu digo sempre, é que eu muito jovem me agreguei aos velhos, né. Então, por exemplo, eu fui ponto do Procópio Ferreira. Quer dizer quando eu convivia com o Procópio, quando eu era ponto, eu sentia o que era o Procópio. Eu fui ponto, talvez, do maior ator brasileiro de cinema, de todos os tempos. Ninguém sabe quem é, parece que ta com 92 anos, ta morrendo em São Paulo. Foi o galã Raul Roulien. O Raul Roulien trabalhou no primeiro filme em cores de Hollywood. Quando Raul Roulien veio, quando ele trabalhou com uma grande atriz americana da época... Quer dizer, irmã da William Havilland, Johnny Bennett. Ela... Ela... O Raul ficou tão famoso que a avenida Rio Branco todinha encheu-se para receber Raul Roulien. Eu trabalhei com Vicente Celestino. O Vicente Celestino tinha um programa dominical em todas as rádios do Brasil, ao meio dia. Quer dizer, essas pessoas me ensinaram. Os primeiros livros de teatro eu... eu... eu aqui tem um livrozinho, que ta encadernadozinho... Eu criei a primeira coleção de cartilha de teatro... O primeiro volume é meu. Eu e o Ermínio Borba Filho. Depois eu fiz, convidei um bocado de pessoas para escrever os volumes seguintes. Os primeiros livros publicados no Brasil, sobre Educação Cênica. Quer dizer, eu escrevi artigos na... na... na... na... “Revista Dionísios”, né. É... E tem aí, uma série de livros, que às vezes, voltando, com mais, para me pedir socorro, né. Guimarães Rosa. Sou louco por Guimarães Rosa. Acho que Guimarães Rosa foi o único escritor que guardou as coisas de Minas. E tem... política, a história política, Guilherme Figueiredo que foi meu sucessor na direção da universidade. Guilherme Figueiredo, foi dos grandes nomes da dramaturgia brasileira e de outras linguagens que tais, né. É... Outras pessoas, que viam com livros, posso mostrar aqui, que é tanta doidice, né.

**E.C:** *Dentro desse processo todo, né, quantos anos dedicados ao teatro, se a gente for juntar tudo?*

**B.de P:** Eu estreei no dia 23 de novembro de 1947.

**E.C:** *Você estava com quantos anos?*

**B.de P:** 1947... Faria 60 anos, né... Sessenta anos, agora em 2007, né.

**E.C:** *Sessenta?*

**B.de P:** E eu tenho... É... e eu tenho. Vou fazer 60. Eu to com 58 anos.

**E.C:** *Com 60 anos de vida dedicada ao teatro... Uma vida dedicada ao teatro, como que você avalia toda essa produção e a sua colaboração, essa trajetória, também, cruzada com Brasília, que no final das contas a sua vida fica cruzada com várias cidades.*

**B.de P:** Ficou.

**E.C:** *Mas dentro desses 60 anos, você teve aí mais de 20 anos de uma ligação com Brasília.*

**B.de P:** É.

**E.C:** *Como é que você faz essa avaliação dentro dessa postura, aí, com essa cidade?*

**B.de P:** Porque aí são... são... são os instantes das... diversas interferências, né. Quer dizer, eu morei, basicamente, no Rio. Eu morei no Rio, seis e nove, quinze. Eu morei 15 anos no Rio. Eu... Portanto eu estou em Brasília, de 1980 pra cá, são 25 anos, né. Vinte e cinco por quinze, são quarenta, né. Eu tenho setenta, né. Então os outros 30 anos possivelmente eu passei no Ceará, no Rio Grande do Norte, na Paraíba. Eu dirigi o grupo de Mossoró. Morava em Fortaleza, passava 3 dias em Mossoró e vinha pra... pra Fortaleza. Quer dizer, então, o que eu sempre avalio é o que eu aprendi com as pessoas, tive algumas tristezas, algumas decepções, no correr do tempo, né. Isso acontece com todo mundo... Mas, fiz vários filmes como ator. Não me emocionei, mesmo que eu não tenha feito alguns filmes, tenha sido, até premiado com o melhor recurso. Quer dizer, mas o cinema pra mim, é... é uma coisa que é bom pra matar a saudade.

**E.C:** *E olha, que você começou querendo ser ator de cinema, né.*

**B.de P:** Eu queria ser diretor de cinema. Mas não tive jeito pra ser diretor mesmo. Ninguém vai pensando na minha besteira de diretor. Então, eu acho que toda a minha vida ela se tornou real como professor pelo que eu aprendi no teatro, né. Quer dizer, eu aprendi no... no teatro, me conhecer e conhecer as outras pessoas. Uma vez eu... Uma pessoa disse:

- Não sei como é que você B. de Paiva... Um cara que tem toda uma cabeça voltada pra... pra... pras coisas. Você ficou pro governo autoritário...

Eu digo sempre:

- Olha rapaz, eu não tinha jeito de ser assassino. Não tinha jeito de ser bandido. Não tinha jeito de ser deputado. Porque o nome de deputado já me entristece muito, porque é de-PUTA-do". Toda vez que ele diz: Filho de-PUTA-do... Aquele Filho-de-puta, né. Já diz o que é na gíria, né. Um modo de desrespeita a mulher, tá quando você usa... usa esse terno, né. Então, quer dizer, a convivência com... com... com... com o sistema autoritário. Eu sempre usei da minha... do domínio da minha linguagem teatral, pra conseguir as minhas coisas. Eu consegui o... o... Uma vez, eu era reitor da universidade. Aí eu recebi um telefone do Ney Braga.

**E.C:** *Ney Braga. Lá no Rio? (Inaudível)*

**B.de P:** No Rio. Recebi um telefonema do Ney Braga. O Ney Braga dizendo que tinha recebido um telefonema do gabinete civil do presidente da república, para que providenciasse o retorno da escola de nutrição, para a Universidade Federal do Rio de Janeiro. Aí, eu falei pro Ney Braga:

*- Mas ministro, o Senhor não faça uma coisa dessas comigo. Eu tô criando o Centro de Ciências da Saúde. Eu tenho, na minha escola, a mais antiga escola de nutrição, a mais antiga escola enfermagem, uma das mais antigas escola de medicina do Brasil. Tô criando escola de odontologia e o senhor me pede para devolver a nutrição?*

*- B. de Paiva... Não vai ser possível negar a ordem do Gal. Golbery do Couto e Silva!*

*Dia seguinte, convoquei a reunião do Conselho Universitário. A tarde, da véspera desse dia, chega o Diretor da Medicina e o Vice-Diretor da Medicina e dizem:*

*- Professor, não podemos vir a reunião do conselho.*

*E eu: Como rapaz? Eu tô convocando a reunião do Conselho para discutir um assunto da tua área. Tem uma ordem aí para devolver a escola de nutrição, imagine, agora que a gente tá organizando o centro de saúde, vai fazer uma coisa dessa.*

*- Não podemos comparecer.*

*- Mas como não podem? Eu sou reitor. Tô te chamando... Tô convocando... É autoridade.*

*- Médicos: B.de Paiva, não tem jeito! Nós não podemos...*

*- Por quê? Por que não podem?*

*- B.de Paiva, ele, o Vice-Diretor, é ginecologista da Sra. Golbery. E eu sou o proctologista do Gal. Golbery...*

*Quá-quá-quá!!!! Cai na maior risada do mundo.*

- Por que você tá rindo B.?  
- Quer dizer que tu (fez um gesto de 'enfiar algo'), no General... E tu (repetiu o mesmo gesto com a mão) na 'coxota' da senhora Golbery?  
- Não estamos entendendo... Por que... Você é ator de teatro, é tudo maluco, não tem respeito por nada. Entendeu?  
Ria porque então aquela situação, na verdade, tinha sido revertida.

E.C.: E você teve que devolver a faculdade de nutrição?

B.de P: Heim?

**(01:40:23,813)**

E.C.: E a faculdade de nutrição, você teve que devolver?

B.de P: Não. Quando foi às quatro horas da tarde, o Ministro da Educação e Cultura me telefonou.

- B. de Paiva....

- O que há ministro?

- Mas tu, heim?! Tem muita força...

- Por quê?

- Golbery disse que ninguém mexe na sua escola...

Quá-quá-quá...

**E.C:** Surpreendente...

**B.de P:** "Qual é a doidice? Diz a verdade...", disse o Ney Braga... - O Ney Braga... ele era... ele era técnico cearense que saiu do Ceará e foi pra... pra... pra... o Paraná. E me disse: "você diz tanta besteira... Aposto que sua risada é de putaria... Sei que é putaria"... "Não, foi uma besteira que lembrei"... Quá-quá-quá...

**E.C:** Nada melhor do que colocar os dedos no lugar certo, nessas horas, não é?! (Risos).

**B.de P:** *Aí eu vim... Aí eu vim a Brasília, numa das minhas viagens, ainda não tinha nada... Aí, eu cheguei em Brasília e fui ao gabinete do Gal. Golbery que nesse dia estava atendendo o ditador da Argentina.*

*Aí, a secretária me disse: - O Gal. Não pode receber o senhor. Eu sei que o senhor é reitor da universidade. O Gal. terá muito prazer em conversar com o senhor...*

*Eu digo: - Então, a senhora diz a ele que eu vim aqui para agradecer o gesto dele, em devolver a escola de nutrição pra minha universidade. Foi um ato muito bonito da parte dele.*

- Sim senhor... O senhor tá onde?

- Eu tenho que voltar amanhã que eu tenho trabalho. Eu tenho que voltar pro Rio amanhã. Que eu vim aqui passar dois dias e ir embora. E, eu tenho que voltar amanhã.

- E o senhor está onde?

- Eu estou num hotel - Nem lembro o nome do hotel.

- Tá certo. Então, qualquer coisa, eu telefono pro senhor. Mas, possivelmente, ele não vai poder atender o senhor.

*Quando dá sete e meia, o gerente do hotel:*

- Professor, tem um senhor aqui em baixo, tá num carro oficial e disse que queria falar com o senhor.

- Então põe no telefone.

- Professor, quem tá falando aqui é motorista do Gal. Golbery. Ele... ele quer saber se o senhor quer ir jantar com ele.

*E aí eu não poderia rir de um cara oficial do exército.*

- Pois, não. Se for... Eu não sei nem onde é que ele mora.

*Ele disse: - Não. Eu estou aqui embaixo esperando pelo senhor.*

*Aí, quando foi... Eu fui para a casa do Gal. Impressionado com... nunca vi uma biblioteca tão fabulosa na minha vida. A senhora Golbery, onde tu tá. O Gal., aqui, onde eu to. Eu, aqui... E quem é que tava aqui? Glauber Rocha. Aí eu entendi tudo.*

Então, por que... Por que só eu fui uma pessoa “desses termos”? Quer dizer... Eu não tinha forças pra derrubar ninguém. Não tinha preocupação com a ditadura, porque quando a ditadura chega, passa e vai embora.

Então, toda a minha... Todas as coisas... A escola o... o... a escola de de... de... de... a escola de arquivo... Arquivologia. Eu criei o centro... O primeiro Centro de Ciências da... da... Documentação do Brasil, fui eu quem criei. Arquivologia, Museologia e Biblioteconomia. Biblioteconomia era nossa já. Era a mais antiga escola do Brasil a escola de Biblioteconomia do Rio de Janeiro. Museo... Quem tomava conta dela era um conterrâneo meu, que foi um escritor famoso do Ceará, Mário Gustavo Barroso. E a Arquivologia era subordinada ao Ministério da Justiça... A... a parte de museologia foi fácil de resolver.

### **(01:44:05,610)**

Agora, a parte de arquivologia, eu tive que pedir ao ministro. Agora, quem era o ministro? Armando Falcão. Que é cearense. Quem era o chefe de gabinete, do Armando Falcão? O homem que dirigiu, não sei por quantos anos o Correio Braziliense, Paulo Cabral de Araújo. Quem era o... o chefe de gabinete civil? Um dos maiores museólogos e arquivólogos do Ceará, que já faleceu, José Bonifácio. Aí, eu disse:

- Eu quero falar com o Ministro Armando Falcão.

- Pode ir, B. Ele te atende na hora.

Fui pra lá... E ele: - “Ta certo, B. O menino telefona lá e manda preparar o processo pra da à escola de arquivologia pro B.”... Armando Falcão era... era... era um jurista. Aí, eu conhecia ele do tempo que ele não era nada disso. Ele era deputado, senador pra... Quer dizer, então, são as coisas engraçadas da minha vida. E se eu tivesse rompido? Se eu tivesse rompido? Não. Eu fiz... Eu salvei a minha escola. Eu consegui, a regulamentação do Ensino das Artes Cênicas do Brasil. Tá lá, tá lá... eu vejo o parecer lá... Ta lá... Eu levo todas as pessoas pra ver... Fui eu que paguei as passagens pra eles virem comigo aqui em Brasília, pra ir no Conselho Federal da Educação. Respondi... Respondi inquirido no Conselho Federal da Educação. Agora, eu brigar? Brigava nada... Achava só engraçado... Eu sabia das coisas terríveis. Das coisas que tinham acontecido. Sabia do que tava acontecendo. Agora eu não era conivente com nada daquilo...

*Por exemplo, um dia, eu tô no conservatório. O prédio do conservatório era um tipo um... Clube Germânico. Quando o Getúlio rompeu com a Alemanha ele tomou o Clube Germânico e passou a ser a sede UNE. Eu tomei o Gabinete do Diretor do Conservatório no prédio na UNE, que eu tinha sido diretor do teatro universitário de lá. Aí chega o pedreiro:*

- Professor...

- O que é?

- Eu achei uma cabeça...

- Pelo amor de Deus... Mas eu pensei, naquele tempo, os cubanos ia pra lá, e a gente escondia os cubanos, lá dentro.

- Que cabeça? Um crânio? Um esqueleto?

- Não, professor! Uma cabeça bonita, desse tamanho.

- Traga a cabeça!

Era a cabeça do Hitler. O busto do Hitler.

- Onde é que você achou isso?

- Lá fora.

Eu tinha um professor, que era Tcheco... e que fugiu da Alemanha no meio da guerra...

- Bora (sic) ver... Onde é que ele achou essa cabeça?

*Eu tinha mandado derrubar umas paredes lá, para construir o meu... meu... uma sala de aula. E quando ele derrubou, caiu um buraco e tinha um bocado de papel velbo. Era tudo papel do III Reich. Aí, eu comecei... eu fui olhar o prédio. Descobri que toda a estrutura de gesso, do prédio, se você quebrasse lá tinha uma snástica. Chamei a Polícia Federal, chamei o SNI. Vieram. Foram ao meu gabinete. O Coronel, o capitão, sei lá. E falei:*

*- To com um problema muito delicado. Porque eu sei que o Gal Geisel pretende fazer um acordo com o... com o... governo alemão pra estabelecer a energia nuclear no Brasil. A energia. O pólo nuclear de*

*Angra dos Reis. E eu sei por uma questão política ele tá devolvendo para o Clube Germânico, que agora tá funcionando lá na Tijuca. Ele tá devolvendo o prédio da UNE. Nós vamos perder o prédio do Conservatório.*

*- Sim. O presidente pode fazer isso...*

*E eu disse: - Mas eu acho que o senhor podia falar com o presidente, que graças a esse prédio aqui as comunicações para os submarinos germânicos que afundaram vários navios brasileiros, partiram desse prédio. Tá aqui o busto do Adolfo Hitler. Tirei o pano e Tá aqui o busto do Adolfo Hitler. Tá aqui os documentos com as suásticas do Hitler. Eu sei que o Presidente Geisel é de origem alemã, mas não acredito que o Presidente Geisel, seja favorável ao nazismo...*

*E falei dessa maneira. Dois dias depois veio a determinação. Não... não devolveu. O prédio, ficou pro nosso patrimônio.*

Então, são as coisas que acontecem. Que aconteceram. Que se eu fosse louco? Vários amigos meus, vão comentar: - “Rapaz...Tu serviste a ditadura!!!!”.

- Não, rapaz. Eu não servi a ditadura, não. As minhas peças de teatro provam que eu não servi a ditadura. O meu trabalho prova que eu não servi a ditadura. Agora, eu não quero saber de democracia, de ditadura, de cristianismo, de porra nenhuma. Eu to aqui para criar o meu sonho, que é fazer um curso superior. Essa ditadura, vai acabar. Daqui a mais um pedacinho, já tá se acabando.

Eu não sabia que ia acontecer tanta doidice, como essa que aconteceu agora, né. Do governo, né. De agora... Do SNI fazer essas coisas assim... (inaudível), né. O motivo da... do... teatro da... do CPC da UNE, era contra o... o... o FMI. Quer dizer, são as coisas que acontecem na história. Pessoas que... que eu conhecia como seres humanos que era... esperanças mesmo mais que distantes numa ditadura. E no entanto, você rola e fica achando graça. Quantas coisas terríveis não foram praticadas com essa... nessa ditadura. Eu sei que elas foram praticadas. Agora, dentro da minha escola, nunca nenhum professor, nem nenhum aluno meu, foi preso e torturado. Alguns, quando eu... Alguns eu fazia de uma maneira muito doida. Muito doida...

*No dia que eu coleei a primeira turma no conservatório já com o processo de reconhecimento de nível superior... Sendo que o projeto ainda num tava... eu recebi os dezoito alunos, cinco alunos, chegaram em mim e falaram no meu gabinete:*

*- Professor, nós queremos muito bem ao senhor. Sabemos que o senhor é uma pessoa muito séria. Mas, nós não vamos nos graduar tendo a presença de um dos ministros que assinou o AI-5.*

*- Tá certo... Isso é um direito de vocês... Agora, eu posso fazer o que eu quiser?*

*- O senhor pode fazer. Mas nós não iremos.*

*- Eu posso fazer? Vocês não vão dizer nada?*

*- Não.*

*- Então tá certo.*

*- Então chama cinco colegas de vocês e traga aqui. Quando o secretário chamar “Fulano de Tal”, eles responderão: Presente. Presente.*

*Que era o nome dos tais cinco alunos.*

*À noite, foi uma noite maravilhosa. Tava na platéia José Celso Martins Correia, Procópio Ferreira, Bibi Ferreira. Toda raça (Inaudível), para assistir a primeira colação de grau do conservatório. E tava sentado no centro da mesa o ministro Jarbas Passarinho. Quando terminou, eu fui aplaudido e os tais meninos responderam direitinho... Aí o ministro Passarinho disse: - “Eu quero falar com o senhor, professor... Aquela menina, o nome não era dela, não era ela... Eu fui professor dela e vi que não era...”*

**(01:52:26,975)**

**E.C:** Ele sabia que era uma farsa....

**B.de P:** Mas meu senhor... O que foi que eu lhe disse no meu discurso? Disse que o ministro é um político. Político em grego quer dizer, a arte de bem dirigir as cidades. E ele bem dirigiu as cidades de Nossa Senhora do Belém do Grão do Pará. Eu sou um hipócrita. Em grego, hipócrita é... é o que finge as emoções da personalidade. Quer dizer, eu me confessei a ele dizendo que ator em grego é hipócrita, né. Quer dizer, então, eu usei todo um fenômeno... (risos).

Quando eu fiz a peça do... do... do Frei Tito, né. Você tava... Você viu a peça?

**E.C:** Não.

**B.de P:** Aí, quando foi num dos dias da coisa. Fui passando lá no Senado, ver não sei o quê, e aí, eu ouvi uma voz:

- Magnífico Reitor...

Era o Passarinho... Jarbas Passarinho...

- Passarinho disse: *Estou muito triste com o senhor. O senhor tá fazendo um espetáculo aí, que o senhor apresenta não sei quantas dezenas de fotografia, entre as quais estão duas em que to assinando o AI-5.*

*Aí eu disse: - Não fiz isso contra o senhor! Se o senhor fosse o que alguns pensam que o senhor era, o senhor não estaria sendo um homem responsável pela cassação do Presidente da República. - Ele era o presidente da comissão que cassou o Collor - Quer dizer, o senhor tem uma história de dignidade, o senhor de tem uma história de coisa... Agora, nas circunstâncias, o senhor assinou, naquele momento, o senhor como militar, assinou a sua proposta, né. Mas em tempo algum o senhor nomeou B. de Paiva como reitor de uma universidade, sem nem ter o curso secundário de estudo...*

E aí? O que... O que eu contei foi a história de um homem que é meu conterrâneo. A história dele. Desde o dia que ele nasceu, até o dia que ele morreu. Conteí toda a história, através de slides e de uma moça cantando música de cada ano dos... dos... dos 40 anos dele. Então são essas besteiras da vida.

**(01:54:52,797)**

**E.C:** Bom, B. você sabe que Brasília foi tombada como patrimônio...

**B.de P:** Histórico.

**E.C:** Em 87.

**B.de P:** Eu sei.

**E.C:** *E ela é reconhecida por causa da sua arquitetura singular, que ela chama atenção no sentido espacial... Ela tem lá suas artes que é conhecida, nas artes plásticas com Athos Bulcão, por exemplo. A sua música também, de certa forma, ela chama atenção. Vc acha que o teatro, dessa cidade, ele é singular, ele chama atenção? Ele é reconhecido? Assim, você consegue identificar o teatro produzido em Brasília?*

**B.de P:** Olha, eu...eu não posso contar nada. Porque, na verdade, o pólo cultural brasileiro chama-se São Paulo. O Rio, hoje, não tem mais o movimento teatral que tinha há 40 anos atrás. Certo? Eu acho que a linguagem teatral, a própria palavra relativa à definição do teatro, diz clara. Teatro é Re-pre-sen-ta-ção. Quando você vai a uma peça, o ator se transforma em alguma coisa que ele preparou-se. Então, ele trás do passado a personalidade da personagem no presente. Então ele representa. Ele torna presente, outra vez. As outras artes, elas ficam. O teatro resta... Do teatro, apenas a dramaturgia. O que foi escrito. O quadro e a pintura, fica eternamente. Esse rapazinho agora, o Da Vince, né, (daqui a pouco ele dá trinta, dá quarenta e não sei mais quantas mais, risos), Mas... Quer dizer, o Da Vince, tá ficando famoso por causa desse negócio da instituição. Desse romance americano. Tá um sucesso. Um Best Seller sobre o assunto.

**E.C:** O Código da Vince.

**B.de P:** Sim, O Código da Vince e outros que tais. Então, o que eu acho é o seguinte, toda a... a... a história do Brasil, ela se faz através de circunstâncias. O teatro é muito difícil. Você nunca viu Glauce Rocha trabalhar. Você nunca viu a Cacilda Becker trabalhar. Você pode, ainda lembrar da Glauce porque você vê um filme da Glauce. Vê um filme da Cacilda. Mas o teatro... O teatro... O teatro... Você tem um diretor que se... que se definiu em Brasília chamado Hugo Rodas, que não é brasileiro. Ele é

uruguaio. Mas ele define a sua trajetória, como criador emérito, nos vinte e tantos anos, como eu que tentei, em Brasília. E ele já foi com a... com a... com a... com a Iara, já foi e fizeram um trabalho fabuloso em São Paulo. Respeitado. Agora, nunca se sabe quem foi Dulcina. Dulcina de Moraes, a gente tenta manter a memória dela. Mas quem é que se lembra mais? Dulcina só fez um filme. Esse filme foi refeito, recuperado, tecnicamente, agora. Eu tentei de toda maneira possível, conseguir a cópia desse filme, para mostrar aos meninos da Dulcina representando com o marido dela. A mulher, disse, que não dava, não. Que eu tinha que pagar dois contos e quinhentos por... por dia. Mas, meu Deus do céu, quem criou aquela companhia, basicamente, foi prestígio de pessoas como o pai do... do... do... como é o nome dele? Esse grande escritor teatro que falei a pouco dele. Bom, daqui a pouco eu lembro. Pois é. O pai do... do... do... ÔÔÔ... eu to velho mesmo...

*E.C: Vianna?*

**B.de P:** Vianna. Quando falo Vianna, foi o camarada que deu uma estrutura de modernização e permitiu que houvesse na... na... história da... do... do cinema brasileiro a figura do... do... do... do homem que recriou a dimensão do cinema nacional. A Cinédia. A Cinédia foi a... porque a... Atlântida, não. A Atlântida era um negócio comercial, né. A Atlântida, né, tinha a preocupação de ganhar dinheiro, né, mesmo que tivesse muitos talentos, né, nas chanchadas, né. Mas a Cinédia não. A Cinédia tem uma preocupação com a estética cinematográfica. Do qual o principal elementos dessa estética foi o pai do Vianninha. Que foi o camarada que... Quantas produções da Dulcina não foram feitas graças ao Vianninha. Não, ao Vianna. Porque Vianninha é o filho... Quer dizer, então... É... é muito relativo. Então, eu acho o seguinte, o teatro... o que resta do teatro são uns pedaços de papel se você guarda... Hoje, você tem a fotografia, tem o vídeo que... que mostra alguns instantes dessa trajetória. Mas não é um quadro. Não é o Cristo que eu lhe mostrei do meu bisavô. Meu primo, tá ali. O retrato do meu primo, ali embaixo. Alberto Nepomuceno. Quer dizer o Hino Nacional só é tocado, porque ele fez o arranjo. Senão não dava. Já deu não sei quantas (inaudível)... Quer dizer, o que resta do país...

Por exemplo, uma das coisas que mais me irrita. Eu sempre conto essa história, divertidamente. A primeira Escola de Arte do Brasil foi contratada em francês, pelo imperador... Chegou... Tudo que você quer saber do Brasil, de fato, sem ser pela literatura, tá na obra do Debret, né. Tudo que o Debret desenhou os costumes indígenas, africanos... Tá tudo aí. Você vendo um quadro do Debret sabe. Aí, o Imperador pediu para o Debret fazer uma bandeira do Brasil. Aí, ele fez a bandeira, né. [Barulho no microfone porque ele se mexe para apanhar a bandeira e mostrar. Sugere-se ver o vídeo para compreender melhor essas indicações de imagem]. Que o Ceará plagiou... Aí passados setenta anos né. Tiraram isso aqui, não é. Tiraram as armas do... do... do Imperador. E botaram isso aqui. O que é isso aqui? Quer dizer... Primeiro foi um francês que fez essa bandeira e quando modificaram a bandeira, botaram a frase do francês com as estrelinhas. O Ceará isso é mais engraçado. (arrumando o microfone...) – “O som aqui tá bom, não tá?!”

*E.C: Sim.*

**(02:01:02,458)**

Quer dizer então nem a bandeira do Brasil. Existe. Mas existe. Ela é feita por um francês. Ela é reformada graças a um francês. A música. Tudo que você ouve da música, ela permanece. Daqui a quinhentos anos, você vai cantar a música. Você quer ler os poetas. Shakespeare e essas coisas... Só Shakespeare tem quinhentas traduções. Mas a dança e o teatro, não sobra. Porque só existe na hora em que ele é apresentado. Em que ele está apresentando.

Agora, há necessidade da lei de utilizar o teatro, para ele começar a ser usado, como um processo de educação. Fazer com que a criança comece a descobrir o movimento do seu corpo, da sua reflexão, do seu raciocínio, o entendimento da palavra, a dimensão da palavra. Aí, o teatro poderá passar a ser, como é o sonho de muitos, uma disciplina que configurará a formação da personalidade. Porque personalidade vem de que palavra. Vem de persona. O que é persona? Pessoa, personagem. Você está entendendo? Agora, no nosso caso específico, aqui no... no... em Brasília, é necessário que a gente entenda que muitos diretores e atores e atrizes, aqui na nossa cidade tem criado uma dinâmica. E que

ela é muito mais importante que essa coisa comesse a ser organizado em termos do Estado, com o processo de dinâmica dos espaços cênicos. Tá certo, não pode dá o Teatro Nacional, porque tá mexendo lá e tem que cobrar os ingressos. Mas por que motivo, não é possível de ter 3 ou 4 ou 5 teatros, cujos funcionários pagos pelo Estado, ou por nós, cidadãos, possam fazer espetáculo sem... sem cobrar? Que se ajude a construir uma... uma... em vez de... E que esse camarada, cobre esse espetáculo, cobre um ingresso, como uma obrigação social. Pelo menos um espetáculo seria montado no teatro “X”, na Casa do Teatro Amador, terá que ter, pelo menos 20 % da... da sua renda destinada à criança de rua. O espetáculo que será apresentado nesse teatro, será apresentado também de cada dez encenações, duas, para gente que não pode pagar o ingresso... Agora mesmo, um pouco mais de um mês, na... na escola de teatro, começou a ser feito um trabalho por um professor com crianças que estão na... na... na CAJE, né. Pras crianças abandonadas... E quantas coisas mais não pode fazer? O problema, por exemplo, da... da... da... defesa da saúde... Espectáculos que chama atenção do espectador. “Olha, você, com mais de 30 anos, tem que fazer um exame, para saber se você tem algum problema cancerígeno e patati...”

Quer dizer, o teatro ser um instrumento, que não seja, simplesmente, de criar um falsa emoção, de uma idéia proposta por um autor. Quer dizer, cumprir a missão social. Porque os quadros, não. Os quadros ficarão. Tá aqui os quadros. Quantos quadros num tão aqui dentro? Esse aqui foi dado pelo irmão do Nelson Rodrigues. Ele que me deu, né. Quer dizer, é um camarada chamado Augusto Rodrigues. Esse aqui foi um dos grandes cenógrafos brasileiros. Esse aqui foi o homem que me ajudou. Cada vez que olho pra esse quadro, eu me lembro que ele tá morto. Mas eu quando morrer ninguém vai se lembrar de mim, não. Mas aquele quadro é meu. Aquele quadro, aí. Quem foi que fez esse aqui? Esse lampião, aqui. Foi um fotógrafo. Pegue aquele quadro. Quer dizer, todos são personagens que criam uma estrutura capaz de referendar, quer dizer, dar referência ao futuro. O teatro não. O teatro não. As artes cênicas.

Morreu ontem, ou anteontem, esse palhaço: o Arrelia. Qual a importância do Arrelia, pra mim? Só eu sei. É que mesmo que a Semana de Arte Moderna tenha juntado Villa Lobos, pintores, poetas como Drummond, Oswald de Andrade e outros mais... A única pessoa que esteve das Artes Cênicas na Semana de Arte Moderna, foi o palhaço Arrelia, em 1922. Alguém sabe disso? Quantas e quantas vezes, eu ajudei o Arrelia? Porque são essas coisas... Quer dizer, você tem um Arrelia em uma rede aí, na... na... na televisão, que na, que começou, praticamente, fazia televisão, quando eu comecei a fazer televisão no Ceará, mais Renato Aragão. Em 1961. Se transformou numa figura... Grande Palhaço Nacional. Agora parece que vai ser escritor, né. Lançou o livro dele, agora, né. Esses escritores vão ficar. Outros, não. Acho que... Quem vai se lembrar de Arrelia, quem assistiu a o Arrelia. Mas, daqui a cem anos, ninguém assistiu Arrelia, porque todos morreram. Então, eu acho o seguinte, o teatro tem que ter uma função educacional, de transformação do social, transformação de cidadania. É muito mais forte um comício praticado num teatro, mostrando as deficiências da política nacional, do que um discurso de um deputado gritando lá dentro como... como... o camarada... lá de Pernambuco. O negócio da... da... do emprego para parentes, como diz esse cara... é o... Quer dizer, não é possível! Quer dizer, um cara que só pode ser funcionário, funcionário de uma repartição pública, se ele tiver competência para trabalhar, não por que seja meu sobrinho. E assim, vai.

**(02:06:57,073)**

*E.C:* Bom, B, eu queria que você falasse como é que tá o B., atualmente, né. Tá falando... Você falou que tá vagabundando, mas não é verdade... Você tá escrevendo, ainda vai à Faculdade... Como anda o B. atualmente? Atuando, amores, família e etc...

**B.de P:** Ah... Eu... Meu problema hoje... quer dizer... as minhas deficiências me exigiram um comportamento mais reduzido, porque eu perdi a capacidade de dirigir, né. Tô eu, pelo menos, uma vez por semana, tô juntando umas moça, uns rapazes, aqui dentro e vendo se faço umas doídices aqui, tá. Tô tentando, vê se até o fim do ano, começo do ano que vem, eu publico um livro de memórias, né. Que chamar-se-á: “B Ponto O Grafias” ou “As Besteiras do B”. Quer dizer, então, já define B. Então, eu queria ver se fazia isso, mostrando uma série de coisas que eu vi, que eu presenciei.

**E.C:** *Você já está escrevendo?*

**B.de P:** Já. Tô com um bocado de coisas. Aí, então, quer dizer, isso é uma coisa que eu queria fazer. E, eu tenho umas 5 ou 6 peças que eu gostaria de editá-las, certo? Porque o que ficará de mim será o que eu escrevi. Quer dizer, que eu dou uma entrevista como essa aqui. É uma entrevista franca, aberta, comento uma série de coisas que chegam ao ritual da particularidade. Mas, eu gostaria de ter, na verdade, uma oportunidade de... de criar uma... uma... uma... uma coisa que permanecesse, não por vaidade. Porque a única coisa boa que Deus fez é que todos nós morremos, né. Quer dizer, a gente vai embora um dia. Mas que pelo menos eu tenha a vontade de... de... de... se não de formar, ou de transformar, pelo menos, de reformar algumas coisas. Eu acho que hoje em dia, a visão da cultura precisa ser repensadas com muita profundidade. Eu acho que nessas besteiras que eu escreva, eu vou definir, coerentemente, uma série de coisas acontecidas, né. Eu tenho muito documento, eu tenho muita... muita presença de pessoas, de fatos, de acidentes, de coisas que a gente guardou e guarda, ainda. E... Quem tem 72 anos... Mesmo porque agora o pobre só pode se aposentar com 75, né?! Aí eu queria ver se eu agüentava até o momento que governo resolvesse aposentar as pessoas com 100 anos, né, pra ver se eu chego lá.

**(02:09:55,958)**

**E.C:** *(Risos)... E como é o B.? Que músicas o B. gosta? E... O quê que ele gosta de comer? Quais são as cores que ele gosta?*

**B.de P:** Eu gosto de pimenta. Tô proibido de comer, agora. Eu gosto de feijão, arroz, farinha, carne velha e rapadura. Não posso comer mais nada. Só posso comer, feijão e arroz, sem botar farinha. Não posso mais tomar meus guaranás e minhas cocas-cola. Não posso mais. Porque faz mal, porque tudo... Eu tive doente de vesícula, né. E o médico recomendou que eu perdesse quilo. Já perdi uns 6 Kg, mas é pra perder uns 15, né. É... Música... eu gosto de música, da música do passado. Eu acho que a gente gosta dos clássicos, né. Particularmente de Vivaldi, Chopin, Bethoven.

**E.C:** *Tem alguma música em especial que você considera, assim, que te toca, que é representativa na sua vida?*

**B.de P:** Ah... É tão difícil, porque o que me toca muito é a música que originalmente é cultural. Eu gosto do Pixinguinha, né. Acho que o Pixinguinha guardou valores da música nacional. Mas não fico preso, apenas, com essa música. O que eu gostaria é que se ouvisse a música latino americana. A coisa que mais me impressionou lá, em Buenos Aires, quando eu fui a Buenos Aires. O que foi? É que todo mundo em Buenos Aires todo dia vai para um espetáculo de Tango. A televisão, em Buenos Aires, todo dia, apresenta só músicas gardelianas. Eu fui a um cemitério de Buenos Aires e me impressionei com uma coisa: Eu fui passando assim e vi no túmulo de Carlos Gardel a estátua com um cigarro na mão. Quando eu olhei, o cigarro estava aceso. Eu digo: - Que diabo é isso?! Aí, foi que eu soube que os motoristas de táxi, cada um deles, fica uma hora em frente ao túmulo, pra cada vez que o cigarro apaga ele acende outro e bota outro. Quer dizer, é uma doidice, mas significa um respeito da tradição...

- Quer mais água, minha filha? ... respeito da tradição a um camarada chamado Carlos Gardel que criou a música Argentina.

Eu adoro, por exemplo, me lembro quando no conservatório, quando puseram pra fora o... aquele compositor que é muito famoso que tem lá no Rio de Janeiro... Tcha... Que eu tô velho como um diabo... É... é... eu peguei e cedi o teatro pra ele. Ele fazia o espetáculo dele lá. Cartola! Cartola não tinha onde tocar. Aí, um dia chegou...

- Vai Cartola, fica aí!

Aí, toda segunda-feira o Cartola dava um espetáculo no conservatório, assim de gente. Quantas vezes não vi cantores e outras pessoas lá presente? Então, eu acho que o mais me tange o coração é guardar as coisas que são significativas da cultura dos povos. Não tô com isso dizendo que sou contra o "Jazz". Porque é impressionante como o "Jazz" representa a cultura negra. Agora, o que eu gostaria que a nossa juventude não ficasse tão pressa ao "Jazz", como se fosse um vício. Existe uma música brasileira que tem que ser mostrada, né. Gosto de ler... Se você chegar perto, você vai ver a minha coleção de quadrinho. Tenho a coleção, ali do Tex. Eu gosto do Tex. Gosto... Sempre gostei de história em quadrinho. Pra mim é muito importante, porque história em quadrinhos é uma dinâmica para o cinema.

Eu sempre via os diversos desenhos, como tomadas da câmara, focalizando os personagens, né. E, aí vai...

**E.C:** *E cores? Obra de arte, tem alguma, em especial, que você gosta, algum nome, artista?*

**B.deP:** Não... Gostei... Acho Portinari um artista definitivo. Há um artista maranhense... Não... É... Baiano. Chamado Floriano Teixeira. Esse cara aqui que é um artista plástico. Existe uma série de artistas da minha região, principalmente... Mas o que mais me... me... emocionou foi conhecer a obra do Portinari. Ai, você... E... minha casa tem uma série de coisinhas que lembra esses doido, ai.

**E.C:** *Cores, em especial? Tem alguma cor que você goste muito?*

**B.de P:** Eu gosto do roxo, né. Porque o roxo... eu acho que você pode trabalhar com ele... você muda... Se você põe o roxo e o lilás e você joga um vermelho com azul, você tem uma dinâmica para o palco capaz de referendar sentimentos nas cores.

**E.C:** *Bom, B., tem, assim, dessas pessoas todas teria alguma que você diria assim: “- Olha, pra estudar teatro nessa cidade, além de todos esses nomes que eu já disse, eu não poderia deixar de dar uma maior ênfase em fulano... ou em sicrano... Ou não teria?”*

**B.de P:** Eu acho, eu respeito muito, no sentido plástico do Niemeyer. Gosto muito desse que você falou, o Athos. O Athos é porque é um colega meu, porque o Athos era cenógrafo. Athos fez cenografia pra mim, pra minha primeira mulher que era bailarina, né. Então, eu acho que o que é mais importante, em Brasília, é você, primeiro, voltar a aprender a conviver com a modernidade de Brasília. Mas, entender, que todo o processo moderno de Brasília, ele é dominado ou se deixa dominar, pelo que surgiu em volta dele.

Então é necessário que as pessoas se respeitem, que as pessoas gostem da paisagem da... da... definição do plano de Brasília, mas lembra-se que a maior parte da população de Brasília, mora nas Cidades Satélites. E que as Cidades Satélites são cidades repetidoras do ambiente que essas pessoas que, de lá vieram e construíram. Então, quando você chega numa Taguatinga, numa Ceilândia, vendo aquelas casinhas de taipa que lembram as favelas. Tentar ver se é possível manter essa relação do poder fisionômico de... de... do Distrito federal com as suas obras e aprender a andar na rua, a cuidar do trânsito, a cuidar da saúde. E, cada vez mais entender que nós, ainda somos os responsáveis pela escolha dos que nos governam. E cada vez mais é necessário as pessoas terem uma idéia do que é governo. O governo é quem determina e dinamiza uma cidadania. Então, nós vamos votar pela representação falsa dos atores políticos. Nós vamos ver se a gente consegue construir uma cidadania que saiba avaliar o que seja a eleição e não deixar-se dominar, nem pela gorjeta que o político der, nem pelo que impressiona na fala. Quando quiserem conhecer uma pessoa, estudem a história de vida dessa pessoa. E ai vai pra frente.

**(02:17:11,566)**

**E.C:** *Bom, B, agora eu só tenho a te agradecer. Por você ter aberto a sua casa, a sua história..*

**B.de P:** E eu vou...

**E.C:** *...ter compartilhado, aqui conosco...*

**B.de P:** E eu vou fazer pra você o seguinte: vou procurar mais alguma coisa que eu tenha, aqui nessas coisas que eu to mexendo, aí, e te entregar um... umas cópias de algumas coisas que são importantes.

**E.C:** *Por favor... Seria um prazer. E assim, eu gostaria que ficasse registrado o nosso agradecimento, do Marcelo, da Elizângela, da Nancy que mandou muitas lembranças e abraços... É agradecer em nome da Universidade de Brasília, porque é ela também que abre as portas pra gente ta aqui, né. Porque seria difícil eu te ligar e falar: “Oi, eu sou a Elizângela. Eu posso ir aí na sua casa pra gente bater um papo?” Então.... Querendo ou não, essa coisa de estar numa pesquisa, estar envolvido com uma instituição, também, acaba garantido uma certa segurança, que a gente não pode abrir a casa da gente pra qualquer pessoa...*

**B.de P:** Lógico...Lógico...

**E.C:** *E...Agradecer em nome de tudo isso...*

**B.de P:** Ai minha filha...

**E.C:** *da pesquisa... Obrigada por ter compartilhado a sua história, suas imagens, e aí, queria que a gente fosse agora, você fosse mostrando agora algumas fotografias para irmos gravando...*

**B.de P:** Olha aí, a mulher chegou, olha aí!

**E.C:** *Olha aí a Lurdinha...*

**Lurdinha, mulher do B. de P.:** *Mas pra mim, não.*

**E.C:** *Olha ela aí, ela fugiu da gente... Eu tava aqui falando que gostaria de bater umas fotos juntas. A gente vai agora um tomar uns 'takes' especiais, mas que você ficasse nessa parte do lado da gente... Pra gente conhecer essa... Essa guerreira que ta aqui do lado desse grande homem. "E aí cê sumiu! Cadê essa muié, só" (risos).*

**Lurdinha:** *Eu fui caminhar um pouco...*

**B.deP:** E isso aqui vai ficar? (mostrando o microfone).

**E.C:** *Não. Thcelo, tira aí para ele poder andar. Mostrar como é que você fez essa divisão, como fica, mais ou menos, estruturada. Mostrar ali...*

# DEGRAVAÇÃO DA ENTREVISTA<sup>1</sup>

## Geraldo Martuchelli (Gê Martú)

### IDENTIFICAÇÃO DAS PESSOAS PRESENTES NO AMBIENTE

**Narrador/ entrevistado:** *Geraldo Martuchelli* (Abreviação: **G.M**) – (Ator e Diretor de teatro)

**Pesquisadora/ entrevistadora:** *Elizângela Carrijo* (Abreviação: **E.C**)

(Pesquisadora; Aluna regular do Programa de Pós-Graduação em História da UnB – nível: mestrado e orientanda da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Nancy Alessio Magalhães).

**Captação de imagem e som:** *Marcelo Augusto Santana* (Abreviação: **M.A.S**)  
(Ator e iluminador).

### DADOS GERAIS

**Local:** residência do entrevistado – BSB

**Data:** 17 de junho de 2005.

**Duração:** 02h 08min. 12seg.

Gravação do áudio em **formato MP3**, suporte **MD** (Mini-Disc).

**Degravação:** Luciene Carrijo (Arquivista)

**Revisão:** Elizângela Carrijo

### RECOMENDAÇÕES QUANTO À LEITURA DESTA TRANSCRIÇÃO:

É possível encontrar nesta dissertação **dois tipos de textualizações** dessa entrevista:

- 1) Com falas mais próximas dos/as próprios/as narradores/as, ou seja, uma **transcrição mais fechada que repete até mesmo o modo fático e corriqueiro da oralidade do cotidiano** que se encontram gravadas em formato word, no CD-ROM anexado, na mesma pasta que apresenta o arquivo em formato MP3 do áudio das entrevistas.
- 2) Com **relatos editados**, onde se modifica expressões, frases e tempos verbais, ou se retira repetições e determinados vícios de linguagem, desde que isso não comprometa e/ou distorça idéias, modo e conteúdo das falas dos/as narradores/as – que podem ser lidos nos próprios perfis de cada entrevistado/a e/ou em trechos expostos ao longo do trabalho escrito.

Com essas diferenciações expostas nas textualizações das entrevistas, cujos limites e complexidades se mostram claramente, sugiro que a pessoa interessada em conhecer outras dimensões dos/as personagens dessa história, **acesse o áudio, acompanhado do texto da degravação e compare com o texto editado nas páginas que compõem este trabalho**. Afinal, uma das intenções de se disseminar o áudio dessas entrevistas é que o/a leitor/a tenha outras possibilidades de leitura e acesso a esse universo oral, geralmente publicado em forma só de transcrição.

### APRESENTAÇÃO DO TEMPO DE GRAVAÇÃO DO ENCONTRO:

Hora:Minuto:Segundo = 00:00:00 // Contagem apresentada em, aproximadamente, a cada 10 minutos de entrevista.

Marcação de contagem proporcionada pelo software/programa “Sonic Foundry Sound Forge 5.0”.

O símbolo de interrogação entre parêntese anuncia uma dificuldade de compreensão para quem transcreveu o áudio.

---

<sup>1</sup> Ao utilizar alguma parte deste conteúdo, citar todos os dados da fonte (nome completo do/a narrador/a, nome de quem degravou e de quem revisou, data, suporte gravado, dentre outros dados que assim forem necessários para localizar esse documento), conforme disposto na **Lei 9610/98**.

00:00:00

**M.A.S: Foi! Som...**

**G.M:** Só uma pergunta, nosso trabalho não tem hora de terminar né? Tem de começar, mas vocês têm um horário pra terminar?

*E.C: Não. Na verdade você que determina.*

**G.M:** Então o seguinte, eu vou então, antes de começar, eu vou dar uma ligadinha lá clínica porque eu tenho exame, porque eu posso suspender o exame, porque marcaram pras 15 horas.

(Pausa de 27 segundos)

**G.M:** Ok. Câmara. Meu nome é Geraldo Martuchelli, mais conhecido como Gê Martú, nascido em... Ok, volta então?

**M.A.S: Pode começar? Teve problema no som...**

**G.M:** Tá, desculpe. Tá bom assim? Tô nervoso! Tô suando! (Sussurrando e risos)!

*E.C: Tá brincando, né?*

**G.M:** Engraçado... Até hoje (Sussurrando e risos)!

*E.C: Olha só quem... Anos e anos! Mas ainda bem que sente isso!*

**G.M:** Até hoje. Me dá um barato!

*E.C: Não. Vai dar tudo bem.*

**G.M:** Meu nome, Geraldo Martuchelli, mais conhecido como Gê Martú, nascido em 9 de março de 1937, no interior do estado do Rio de Janeiro, na cidade serrana, chamada Paty do Alferes, mas criado dentro do Rio de Janeiro, na cidade. Ai já viu. Não deu outra coisa, é fazer teatro.

*E.C: Qual o nome da sua mãe, Gê? Do seu pai?*

**G.M:** Minha mãe, Olívia Neto Martuchelli, meu pai Carlo Martuchelli. Meu pai é italiano, meu avô italiano, minha mãe já mais para o lado dos portugueses – ora pois, pois.

*E.C: E sua família é formada de quantas pessoas Gê? Você tem irmãos?*

**G.M:** Sim. Tenho dois irmãos. Tenho uma irmã e um irmão. É Ieda e João.

*E.C: E você é o mais novo ou mais velho?*

**G.M:** Sou. Sou o caçula. Isso com 68 anos, imagina só, como é que estão os meus irmãos! (Risos)

*E.C: E ainda estão vivos?*

**G.M:** Estão vivos. Graças!

*E.C: Que bom! E como é que foi seu processo? Você é criado o tempo inteiro nessa cidade do interior do Rio e só mais grandinho que se muda... Como é que foi?*

**G.M:** Não, não. Como nós tínhamos casas também na cidade do Rio de Janeiro e como esfriava ou esquentava no Rio, minha mãe subia a serra. Quando esfriava muito ela descia a serra. Então eu vivi entre as duas cidades. E Vassouras também que é uma cidade muito grande. Entre Vassouras, Paty do Alferes, Petrópolis e Rio de Janeiro. Então eu vivia assim. Então, praticamente eu vivi mais dentro de Paty do Alferes e a minha saída de lá foi em função mais de estar melhor na cidade do Rio de Janeiro, né? Logo depois da Guerra, lógico, muito depois da Guerra. Mas a gente estava naquele processo, a minha mãe, tal, tal. Nove anos, que dizer, nove anos devia ser mil novecentos e que? E 45? 46? Por aí né? Então tinha que mudar. Tinha que sair, mudar, né? Ter uma nova diretriz. Então eu fui criado nessa parte, com nove, com oito anos de idade eu saí de Paty do Alferes, isso de vez. Isso não quer dizer que eu não tenha voltado, voltei outra vez lá. E comecei então a deixar de ser rural pra ser urbano, que dizer, foi uma mudança muito brusca, muito... muito difícil. Parece que não, mas foi. Mas, tudo era novidade, né? Morar, ter novos amigos, nova casa, e fui morar no bairro do estado do Rio de Janeiro

que é Higienópolis, que pertence ali a Ramos, que hoje é Maria da Graça, enfim, hoje já tá um mundo ali. Porque cada bairro do Rio é uma cidade. Como São Paulo, cada bairro é uma cidade, vira uma cidade, então foi interessante. De lá pra Copacabana foi um pulo. Com 15 anos, 16 anos eu realmente peguei a minha independência.

*E.C: Você estava estudando?*

**G.M:** Estudando, e tal.

*E.C: Você começou a estudar com quantos anos?*

**G.M:** Ah! Eu saí do..., fiz o primário, e depois no Rio de Janeiro eu fiz o segundo grau. E não fiz mais, porque eu ia fazer contabilidade, mas entre fazer contabilidade e fazer teatro, preferi fazer teatro, pensando que pudesse fazer depois e nunca fiz. Então eu sou praticamente, ou totalmente, autodidata em artes cênicas.

*E.C: E como foi o seu encontro com as artes cênicas? Com quantos anos? Como foi esse seu encontro com essas artes?*

**G.M:** Ah! Com 5 anos eu já tinha isso aí. Porque o meu tio, no interior do estado do Rio, ele... nós tínhamos uma... ele tinha um grupo que era de... Folia de Reis, então as pessoas colocavam máscaras, se fantasiavam, e tinha dias que às vezes, ele colocava uma personagem ou um personagem, e saía cada ano. E com isso eu fui vendo esse trabalho, eu fui vendo como participar, como ser um artista. E por sua vez, a minha mãe tinha o dom também do artesanato, mas, como se fosse uma arte plástica, seria o artesanato mesmo né? A outra minha tia já era de bordar, fazia aqueles bordados bonitos pra vestido de noiva, pra enxoval, enfim, aquelas coisas todas e vendia também. A outra já fazia comida. Então era um centro de arte, quer queira quer não, dentro da minha casa. E com isso eu fui aprendendo com eles, como apreciar essas coisas, como ver, como analisar. Minha mãe fazia uma coisa, as pessoas vinham e admiravam, minha tia fazia o pessoal admirava, e quando pintou na minha cidade, eu tava com eu acho 7 anos de idade, pintou um circo, fomos pro circo. E no circo, o que aconteceu depois? Esse circo ele me deu o primeiro ponta-pé. Eu com meus primos, armávamos uma tenda, lençol, fazíamos uma cadeira, uma arquibancada não podia e cada qual ia envergar, fazer envergadura, outros iam andar no arame, outros no trapézio que era uma goiabeira que tinha lá, a gente fazia o trapézio, e cada qual fazia, outros fazia o palhaço. E eu como era o mais frágil, porque aos oito anos eu peguei uma bronquite que eu to aqui com ela até hoje, bronquite crônica mesmo. Então eu já era, eu já tava meio frágil, e eu então fazia, eu catava, cantava o quê? Músicas italianas, cantava um pouco de músicas espanholas, cantava músicas nossas tradicionais e fui criado também, junto com Francisco Alves, aquele cantor, daquela época, que a maioria de hoje não conhece, nem sabe quem é. E ele era a voz do Brasil, uma coisa assim, o Rei da Voz, uma coisa assim. E ele tinha uma loja na minha cidade, que é Paty do Alferes, só que ele era de Miguel Pereira, uma cidade logo em seguinte, e ele vivia lá, então com isso eu tinha a oportunidade. Às vezes passava um carro de som, não é como os carros de som hoje, era uma caminhonete, não sei bem com é que era, tipo uma caminhonete, ou, não era uma caminhonete fechada, uma caminhonete aberta, também era chamada de caminhonete, uma espécie de caminhãozinho. E eles levavam pra gente se apresentar, que dizer, então eu, minha prima, mais outro vizinhos, mais os amigos, então a gente ia lá cantar. Eu só cantava, né? Mais nada. Não fazia, não interpretava não. A minha vida era cantor. E com isso eu cantava no palco do cinema, cantava nos parques, cantava no circo, eu pra poder assistir circo de graça, eu ia cantar. Era o show que tinha, eu subia lá pra cantar, eu pagava o... né? E com isso eu fui adquirindo... Só que no Rio de Janeiro mesmo, assim, durante cinco anos eu fiz um trabalho bíblico, numa igreja católica, eu fui criado na igreja católica, catolicismo. Só que hoje... eu to além dessa Igreja Católica, não é além dessa Igreja Católica, não é além, eu acho que pelo contrário. Eu to com outra cabeça, outro mundo, a minha religião é o mundo, né? É como eu não sou brasileiro, eu sou do mundo, eu sou universal, porque nós somos, a gente é humano. Porque a Brasil, é Argentina, é Uruguai, é Itália... não! Tanto é que até hoje eu não tenho nacionalidade italiana, não tive, não quero, eu acho que o Brasil tá bom. Agora, a gente é do mundo, a gente não é só do local. É como de Brasil, eu vim do Rio pra Brasília, eu sou brasiliense? eu sou brasiliense. Mas sou também do mundo, sou de São Paulo, sou do Rio, sou de Belém, sou de Recife, sou né? Enfim, sou do Brasil todo. Então eu comecei a fazer teatro. Um garoto de cinco anos,

uma peça chamado “O Mártir do Calvário”. E ali eu tinha a oportunidade de fazer muitos papéis. Eu fazia o bom, eu fazia o mau, eu fazia povo, enfim, foi muito bom aquilo. E foi o primeiro contato, viajava pelas paróquias perto, sem ganhar dinheiro, porque teatro realmente só os grandes nomes ganham dinheiro, ou tem companhia, quem não tem, como eu, a gente não ganha. A gente ganha o mínimo, nem o mínimo, um agrado. Tomar um cafezinho, tomar um choppinho, e aquelas coisas toda.

**00:09:57**

**G.M:** Aí, eu comecei a ter um contato com ela, quando eu conheci, o diretor e o autor de peças no Rio, e eu fazia peças, e me diziam que eu era bom ator. Tá bom! Aí fui trabalhando com grupos no Rio, trabalhei com nomes de peso no Rio de Janeiro, um deles é Paulo Afonso Grisolli, isso já foi em 60, já estava com meu 15 anos. Trabalhei com Orlando Miranda, que tinha um teatro, ou tem um teatro, da... o Teatro Princesa Isabel e conheci ele na rádio MEC, aonde eu fazia, passei a fazer novela também de rádio, e conheci também o professor de teatro, que hoje ta na ativa ainda, que é o Orlando Macedo, foi que através dele eu passei a ser profissional, isso com uma peça chamada “O Conselheiro”, baseada no Euclides da Cunha. Euclides da Cunha? É. Euclides da Cunha. E a direção dele. E eu fazia o beatinho, que dizer, o ajudante de Ordem do Conselheiro, dentro dessa história e foi a minha projeção, aí comecei a ser chamado, a ser procurado. Só que esse diretor falou assim: “ou você canta ou então interpreta”. Só que eu via... Ué, se o gringo lá canta, interpreta, sapateia, faz tudo, porque eu não posso fazer também? Eles têm técnico, você não tem técnico. De fato eu não tinha técnico. Então eu tava perdendo a voz, perdendo o fôlego, porque pra você cantar, você tem uma respiração, pra você falar, é outra respiração. Eu tenho minha respiração no diafragma. Porque o meu pulmão já foi pro beleleu por causa da bronquite, né? Eu quase não uso ele, uso o mínimo, uso mais o diafragma. E com isso passei a fazer trabalho, fiz o trabalho no Teatro Nô, com Luiz Fernando Escalier (?), foi interessante o trabalho, ali eu aprendi a técnica de ser mais disciplinado, de ser como se comportar no palco, de você se anular em função da obra. Tanto faz você está parado, está falando ou está mudo, ou andando, você é importante praquele trecho. Se o autor colocou é porque há uma importância. É claro, a direção tira porque não vê o caso, mas quando o autor põem, há uma importância, na cabeça do autor, se o diretor que ta dirigindo alcançar isso ele coloca, se não alcançou, não que, ele não vai criar problema com a obra, não tira o valor dela. Mas eu aprendi isso aí. Eu sendo, eu já fiz figuração, nos filmes da Atlântida, porque eu como ator de teatro no Rio de Janeiro, na época, nesse ano de 60, você fazer figuração era um absurdo. Não é nem figuração, era trabalhar em filme, se não fosse o galã e ainda mais em que, chanchada? Que dizer, era um absurdo! Mas eu fazia, porque eu gostava. Porque a minha formação antes, a minha formação, do teatro, foi o cinema, foi o filme “Tenebrá” (00:12:50), que eu passava em todos os filmes, e a minha vontade era trabalhar em cinema. Existia um cinema na rádio, não sei, na rádio Marique Veiga, ou rádio Tupi, ou rádio Nacional, eu acho que tinha rádio Nacional, que era um, sobre cinema do Adolfo Cruz, e eu escrevia pra lá. Queria ser ator, pra ser convidado, então mandava foto, nunca fui escolhido, nunca me chamaram, não sei se a carta chegava, aquela frustração. Quando eu fui pro Rio mesmo, comecei a frequentar o meio, frequentar o meio artístico, né? Eu via que aquilo era realmente supérfluo, eu poderia ter uma chance a qualquer hora, sem poder me expor, sem pedindo as coisas. De fato aconteceu. Eu fiz 75 programas do mobral, que foi feito pela Tupi, pela Rede Globo, foi o meu primeiro contato com a televisão, com o meio mesmo; fiz alguns vídeos para a TV italiana, TV alemã, TV francesa... Isso eles me davam o texto como se pronuncia sem o sotaque, só quando chegasse lá, e alguém fosse me dubla, ou alguém dublava realmente, o... como é o... movimento labial era igual. Então eu fico falando aqui: “eu..., eu gosto, eu amo você!”, então lá vai se chamar: “Je t’aime vous!” então eu já falo: “Je t’ame vul” não deram o sotaque, igual ao alemão “ralf soudenz”, lá vou eu! O negocio falar como eles falam, só que eu sabia muito bem o italiano, só que não pra o que eles queriam. Então, não fiz. Porque eu passei, desde pequeno, ouvi italiano, conversei em italiano, e eu tenho até hoje isso aí, quer dizer, lógico, hoje eu esqueci muita coisa, mas quando eu to no meio de pessoas que falam italiano eu me desenvolvo. O que mais?

*E.C: Isso tudo, você tá lá no Rio, participando, produzindo, trabalhando, você já começa a ganhar a vida com o Teatro ou você tinha um trabalho paralelo e isso você ia levando?*

**G.M:** Não... eu ia levando. Eu não tive esse privilégio de ganhar dinheiro com o teatro, com a minha arte não. Muito pelo contrário, eu to sempre gastando, sempre colocando. Ou é pra produzir, ou é pra dirigir, pra atuar também. Porque às vezes você atua mas... por exemplo, me chamam pra fazer um trabalho, eu vou, “ah, eu não tenho dinheiro pra pagar”, tudo bem, tudo por amor à Arte. Isso nós artistas. Artistas eu digo assim, não de artes plásticas nem de música, que eles são muito mais... eles são mais honestos com a profissão deles. Porque eles não fazem, por exemplo, de graça, eles podem até fazer, mas não é o dia-a-dia deles, e de nós de teatro, é o dia-a-dia, se faz teatro. Igual ao curta metragem aqui em Brasília, vô bota em Brasília né? Aqueles trabalhos de curta metragem, não ganha dinheiro, não ganha nada. Não tem como ganhar. Agora, já o filme de longa metragem já é diferente, existe uma verba pra poder pagar o ator. Eles pagam pouco? Pagam. Mas pagam a gente. O curta metragem não, então a gente faz por amigo, por amizade, e eu gosto de fazer.

*E.C: E no Rio você tava trabalhando em que?*

**G.M:** Sim, mas aí sim, voltando pra TV tupi de novo, eu ganhei dinheiro com coisa. Eu fazia propaganda, já na televisão, chegava um dinheirinho. Só que o pessoal do teatro já me olhavam com outros olhos. Mas quando eles me viam no teatro, eu como, diziam que eu era um bom ator, eles esqueciam, eu era chamado para outro trabalho, e com isso eu fiz um, nem sei quantas peças eu fiz no Rio, eu devo ter escrito em algum lugar aí. Mas fiz muita peça de teatro no Rio.

*E.C: E aí como surge Brasília. Por que Brasília?*

**G.M:** Brasília surgiu com a inauguração de Brasília, em 61. E todos nós fomos praticamente coagidos a sair do Rio de Janeiro, que era o central, que era a Capital Federal, pra Brasília que seria a Capital Federal. E lógico que eu fui empurrando com a barriga, “não quero sair do Rio, Copacabana, não sei o que, pe, pe, pe, minha vida tá começando agora, agora que eu to ficando com o teatro, e não sei o que”, em fim, eu não queria, não queria não. Mas aí veio a ordem: ou vai ou praticamente...

*E.C: Isso era o que? Trabalho público?*

**G.M:** Trabalho público. Ministério da Educação e Cultura. Então eu vim transferido pra cá. Mas só que em 65, isso depois de cinco anos da Capital inaugurada, eu vim aqui, estreei uma das salas do Teatro Nacional, que foi a Martins Pena, com o show chamado “Primeiro Tempo 5 X 0, direção do Orlando Miranda e com Leni Andrade e Peri Ribeiro, e eu fazia a contra-regragem, porque eu também sou contra-regra, por sinal muito bom! (risos) Quem quiser me contrate que eu sou bom também.

*E.C: Isso em 65?*

**G.M:** Isso 65.

*E.C: Inaugurando a Martins Pena?*

**G.M:** É. Martins Pena. Aí depois, conheci, eu vim outras vezes aqui, conheci a Gisele Lemper, que é uma escritora, é atriz, já antes de mim já fazia muitos trabalhos antes de mim, e através dela tivemos uma filha que é a Luciana Martuchelli, que hoje ela, ela, ela mantém a tradição... Tem escola, é diretora, é atriz, se formou no Teatro Dulcina, então, e com isso, teve uma Brasília em 69 ou 70, por aí. Transferido. E comecei a fazer teatro, então a primeira peça aqui, eu tive contato com as pessoas, e com esse contato com as pessoas eu mau cheguei aqui tava passando pelas televisões aí, que eram poucos canais, eram só duas, era a Globo e a TV Tupi, que tinha aqui em Brasília, passava justamente o Mobral, aí me viram lá e eu era o ator global, e ninguém queria trabalhar comigo não porque aí eu já fazia propaganda aqui.

Então achava que nada me impedia de eu ser ator e ao mesmo tempo trabalhar numa propaganda. Lógico que é comercial, é merchandise, mas fazer o quê? É o que me dava um cachezinho. E nunca deixei o Ministério em função do teatro, mesmo no Rio de Janeiro. Eu sempre fui fiel as minhas duas profissões. Uma, era que a me dava o dinheiro, a comida, sustentava a minha casa que é realmente o Ministério. A outra me dava o prazer, o lazer. Se eu tinha esse prazer eu podia trabalhar bem, se eu não tinha o lazer, o prazer eu não ia trabalhar bem. Então isso me deu essa, isso que foi, o teatro Nô me deu essa disciplina, me deu essa responsabilidade. Isso eu vou culpar o teatro Nô por isso aí. Culpar no

bom sentido, porque é uma maravilha! Foi uma das melhores coisas que eu fiz. É você se concentrar, ter a mente, né? E saber o que tem que fazer. Então eu acho que tudo isso, toda essa disciplina faz parte da vida, tanto dentro do teatro como fora do teatro, na arte ou fora da arte. E... sim. Aí vim pra qui, transferido, e foi quando eu conheci o Galvão, que já era o J.B. Galvão (?), diretor, conheci Álvaro Heleno, Beto Lima, que já conhecia o José (?), **(00:19:43)** tem outros também que eu...

**00:19:50**

*E.C: Como foi esse seu contato com essa cidade? Porque você vem obrigado, porque você recebe uma ordem, né? Pra vir trabalhar aqui. Como é esse seu primeiro contato com a cidade? Quando você chega, o que você vê? Como é isso?*

**G.M:** Tá. Vou voltar então em 65. Início, maravilha! Festival de Cinema, a gente hospedado no Hotel Nacional, piscina, paparicado, flash aqui, flash lá. Saí muito no teatro infantil também. Fazia uma especial com um grupo que era “O Príncipe Valente Herói da Floresta”, e eu fazia o coelho, e esse coelho tinha que fazer isso ó (risos/ movimento com o nariz). Entendeu? Agora, fiz isso pra poder receber um cachê maior e ganhar mais falas, depois é uma outra história isso aí. Aí... (risos)

*E.C: Maravilha ver você com o nariz assim! (risos)*

**G.M:** Foi fazer, mas era um coelho. Porque eu trabalhava, posso voltar? Depois eu volto aqui pra Brasília?

*E.C: Claro!*

**G.M:** Aí no Rio é o seguinte, eu fazia essa peça, de cartaz. No Rio é o seguinte, a gente ensaia um dia e ficava um ano em cartaz, em Brasília você ensaia um ano e fica um dia em cartaz, aí a diferença é essa (risos), quer dizer, proporcionalmente falando. Nós ficamos alguns finais de semana? Não, a gente não ficou nem um mês aqui. Dificilmente a gente fica, com exceção de “Bela Tchou”, eu vou chegar lá ainda, ficamos um ano, mas uma exceção. Aí, eu tava nessa peça do Orlando Miranda, e eu tinha que fazer o coelho Juju, e eu ficava no canto, e tal, tal, tinha a fada, e as meninas só queriam o “Herói da Floresta”, o Príncipe, só queriam não sei o que, o sapo, não sei o que, e o Juju, que era o meu coelho, ele me, e eu fiquei chateado e minha namorada morava em Petrópolis, aí todo o final de semana eu subia a serra, ia pra lá, fui lá falar com ela, e ela disse: “ué, o teu cunhado aí – o marido dela -, tem uns coelhos, vai lá, aprende com o coelho, como é que é ser um coelho. Mas falando, eu fui lá, aprendi o meu coelho. E fiquei, olhava, olhava, olhava, e eles comiam, sabe, e eu não sabia como aquilo. E eu falei assim, e minha irmã falou assim: “olha, eu vou te fazer, vou te dar um presente” ela fez uma cenoura de feltro, “ó, leva aqui e põe no seu coelho lá, quem sabe ele te dá sorte?” e eu fazia aquilo, e aí passou, quando eu aprendi mesmo, quer dizer, eu levava a cenoura e comia, mas nada, não sentia efeito. E um belo dia, em cena, saiu, quer dizer eu passo a ser (faz barulho de coelho), sabe? Comendo, e a criançada: “a o coelho, a coelhinho!”, moral da história, passei a ser o... (risos)

*E.C: Você roubou a cena!*

**G.M:** Roubei a cena! Roubei a cena! Porque naquela época a gente roubava a cena mesmo! Esse de ser amigo não é amigo, tá no fogo é pra se queimar! Tá lá no... **(00:22:18)**, roubava a cena mesmo! Ah é meu amigo! Eu to roubando cena, não fez legal, a gente tá fazendo. Porque o seguinte, com isso você ganhava o seu cachê maior, o seu cachezinho, e eu já trabalhava no ministério hein! Eu comecei trabalhava com 17 anos lá, então fora, aí, e comecei a ganhar o meu dinheirinho, mas não era um dinheiro pra se sustentar, eu não pagava o meu apartamento, eu não pagava a minha casa, eu não me alimentava com aquele dinheiro. Era pra uma passagem, uma coisa, um lanchezinho, enfim...

*E.C: Quando você acaba morando aqui? Porque você vem no início e fica no hotel?*

**G.M:** A eu fiquei, mas isso em 65, aí quando chega em 69, assim aí foi maravilha! Cidade linda, começando, tal, tal, aí que bom! (som de puxando o ar) Ar puro, seus arranha céus, seus não sei o que, maravilha, quando eu vim de vez, a maravilha tornou-se uma tragédia! Eu digo: “morar aqui?”, então tudo pra mim em volta, que não tinha nada, praticamente eu fiquei hospedado ali, durante um ano, no hotel da asa sul, não sei se Itamaraty, ou Presidente, um desse estilo, um hotel pequeno, eu olhava de lá

não tinha nada! Não existia o Conic, não existia o Conjunto Nacional, tinha só a Rodoviária, e aquele descampado, não tinha nada! Aquelas casas perto do lago, nada! E eu via aquilo, eu via o lago e eu sentia cheiro de maresia, olhar pro lado de Sobradinho era maresia, todo, todo o, todos os morros, eu nem sei se é morro, é morro mesmo né? Envoltas de Brasília era o mar pra mim. Porque eu sentia a maresia, eu sentia aquela vontade de ir pro Rio. E eu prometi a mim mesmo, de não, de não ficar pensando mais no Rio de Janeiro. Enquanto meus colegas de trabalho, meus amigos que vieram comigo e que iam praticamente uma vez por mês no Rio, eu não fui durante 5 anos, deixei de ir ao Rio de Janeiro. Porque ou eu fico aqui ou vou, porque eu não posso ficar dividido. E eles ficavam divididos, criavam problemas, ficavam doentes, eu digo, eu não posso ficar dividido. Então eu tenho que procurar fazer teatro. Foi quando eu procurei o pessoal do teatro. Porque eu digo, o que me dá prazer é o teatro. Foi quando eu conheci o J. B. Galvão, conheci o Heleno, o Beto Lima que através dele já tinha um grupo, e tinha outros grupos também. Então foi assim. E eu odiava ir lá. Fiquei um ano, e depois fui..., me passaram pra 107 norte. Já tinha 1,2,3,4 blocos armado pela quadra que era da UnB, que é da UnB, mas eu não era funcionário da UnB, eu era funcionário do MEC, só que a UnB pertencia ao MEC, então eles foram praticamente obrigados a nos ceder, a contra-gosto mas tudo bem. E eu fiquei acho que uns 3, 4 anos lá, morando lá nessa quadra e também ali não tinha 107, só tinha 105, não tinha nada daquelas quadras, só tinha 312, tudo descampado. A L2 ia até o hospital, que era dos servidores, e não tinha mais nada, não tinha L2, eixinho também não existia, só existia o eixão. Quer dizer, e os ônibus? Tá igual hoje! Não mudou nada! Aqueles ônibus daquela época é o de hoje. Pra você vê, já tou aqui a trinta e poucos anos...

(Interrompidos pela mensagem da secretária eletrônica)

*Bem, continua a (risos)*

*E.C: Deixa a Lulu e vamos embora! (risos)*

*G.M: Abaixa aí porque é melhor.*

*E.C: Abaixa a Lulu.*

**G.M:** Então, houve essa...

*E.C: Você já morava lá, já estava namorando com a Gisele, que era a sua esposa e a Luciana...*

**G.M:** Não. Aí quando fiquei no hotel não. Que aí a Gisele ficava na casa da mãe dela, com a Vó, que é a minha sogra né, por sinal, é uma pena não estar aqui, mas maravilhosa! Uma das melhores amigas da minha vida, foi minha sogra, ajudou muito aqui em Brasília.

*E.C: Qual é o nome dela?*

**G.M:** Maria Ediwirges. É Maria né? A gente chama de Maria, maravilhosa! Sinto a falta dela? (respira fundo)

*E.C: E nesse período de 107?*

**G.M:** Hã?

*E.C: E aí você vai pra 107?*

**G.M:** Foi.

*E.C: E aí...*

**G.M:** Aí fomos pra 107, e depois na 107, tivemos um problema com a minha sogra maravilhoso! Tanto que eu e a Gisele, não queríamos tomar conta do Luciana, a gente era pai e mãe desgarrado. Só queria saber de cinema, fazer curta, fazer isso, fazer...nem vídeo tinha vídeo naquela época, a gente fazia teatro mesmo. E com isso a bichinha ficava renegada. E ela conhecia eu como Gê e a Gisele e a Gisele como Gisele e acabou. Não era pai nem mãe. Um belo dia, estávamos em casa, na 107, um apartamento muito amplo, muito grande, uma sala muito grande e ela chega com a Luciana, né com a “Cucussi”, que era o apelido da minha filha, “Cucussi” chega, põe aqui, “toma que o filho é seu”, e isso com, a

roupinha dela, a mala de roupa e tal tal tal, aí vimos, aí a sogra saiu, foi embora, e disse que ia passar um tanto de tempo fora, e passou realmente, não sei pra onde foi aí embora. Eu e a Gisele ficamos olhando um pro outro, o que a gente vai fazer com essa criança aqui se a gente não tem hábito de criar, de cuidar de criança aqui. E ela olhando pra gente, olhando, olhando, e a Luciana devia ter o que, 2 anos? Eu não sei bem. É isso aí. Então foi uma adaptação, nossa com ela e ela com a gente, que era o pai e a mãe, mas que ela conhecia a sogra como a mãe, tanto é que eu falo a outra mãe, que ela dizia “a é a minha outra mãe”, porque a Gisele era realmente uma irmã pra ela e eu era um amigo. Eu era o amigo do, ah esse é o amigo da Gisele, é o amigo da Gisele e lógico, é o papai, é o papai, mas é o amigo da Gisele. E ouvia sempre é o amigo. Então ficou o amigo. Lógico, hoje ela me chama de Gê, de Gege, me chama de pai também! Mas, a cabecinha dela deve te dado uma coisa, pô, não tenho meu pai e minha mãe aqui, não vão me visitar... bom, ia visitar sim, final de semana, mas não ficávamos com ela.

*E.C: Visita, né?*

**G.M:** É. Visita. E aí a gente teve que ficar com ela. Então mudou tudo. Mudou todo um esquema, toda uma vida nossa, de boemia mesmo, sabe? De frequentar a noitada, de não ter, enfim, de não ter responsabilidade. Tinha que ter responsabilidade a partir daquela hora. E foi bom. Pra mim foi muito bom, tanto que pra Gisele foi ótimo também, passamos a ser mais caseiros, passamos a ser mais cuidadosos em escolher trabalhos, porque tínhamos uma pessoa, pelo menos quer queira, quer não, para dar uma satisfação. Mesmo sendo uma criança. E a Luciana sempre foi uma menina muito, muito super-ativa e de uma personalidade muito forte. Então a gente não podia tapiá-la. E nem tinha como tapiar. Eu acho que pai e mãe tapiando filho ou filho tapiando pai e mãe é bobagem. Ou você é aberto... houve uma criação aberta entre nós, nós três, hoje, até hoje somos amigos, que bom! Apesar que estou separado da Gisele, mas é a minha grande amiga aqui em Brasília, acompanhou a minha chegada aqui, e temos um carinho muito grande e temos uma coisa em comum que a gente ama, que é a Luciana, então, né? Tudo por ela, pela Luciana. Lógico, pela Gisele, por mim, tudo bem.

**00:29:48**

*E.C: E nesse período todo, você teve que fazer novas escolhas de trabalho, Gisele também, como passa a ser essa produção aqui na cidade? Em especial assim, o que vocês passam a fazer, o que vocês passam a assistir, como é? Isso já é na década de 70?*

**G.M:** É. Já é de 70.

*E.C: Como que você avalia a produção da cidade nesse período em diante, como é?*

**G.M:** É, olha, foi muito boa, de setenta e... vou botar de 74, eu acho, que foi o grande ‘bum’, até os anos 80, oitenta e poucos, não chega até 90 não, tivemos uma produção muito boa do teatro, de grupos. Tinha a Funart? Não.

*E.C: FETADIF?!*

**G.M:** FETADIF! Aí! Tá vendo? Tinha a FETADIF que reunião, nós tínhamos não sei quantos grupos. Era mais de 30 grupos de teatro. Tanto em Sobradinho, como Planaltina, como..., Planaltina não. De Sobradinho, como Gama, como Taguatinga, né? Então existia uma troca de grupos, de coisa, e eu fiz muito teatro no Gama, no Sobradinho, em Taguatinga, esse intercâmbio entre a gente, que hoje é pouco, hoje as cidades estão mais isoladas. Naquela época era muito, a gente se fechava por causa da FETADIF. E a produção era grande. Então lógico, eu não deixava o Ministério pra fazer um trabalho. Os nossos ensaios sempre eram a noite, varando a noite, e com isso, o seguinte: quando eu estava numa peça a Gisele não estava, quando ela estava, eu não estava, em função de que, da Luciana, então a gente teve o cuidado de não misturar, só teve uma vez que a gente estava numa peça, juntos, nessa peça, que era uma peça, acho que infantil? Não. Era uma peça com a segunda reabertura do Teatro Nacional, que foi o “Martins Pena em tempo de abertura”, do Dácio Lima que hoje também não está mais com nós.

*E.C: Que ano foi isso?*

**G.M:** Hã?

*E.C: Que ano foi isso?*

**G.M:** Isso foi em setenta e... (relembrando). Posso ver aqui?

*E.C: Pode!*

**G.M:** Deixa eu ver aqui, foi em setenta ... (relembrando), Maria ... (relembrando), não, aqui não! Pera aí. Martins Pena foi em 79. 78 pra 79, “Martins Pena em tempo de abertura” e nós dois estávamos em cena, foi quando ela ficou doente, aí, lógico, nós tínhamos uma pessoa que cuidava dela e a sogra chegou, nessa época ela já vivia com a gente, sabia tudo dela, internou ela, nós estávamos em cena quando ela foi internada. Tem até uma cena porque (00:44:44) nós de cara pintada, saímos do espetáculo direto pra poder visitá-la, aí terminou a temporada, eu fiquei sem fazer nada, ou foi a Gisele, eu não sei bem, para não ter que fazer mais nada depois, e eu comecei a ser chamado, fazer uns trabalhos, como “Eles não usam black-tie”, foi uma época assim de ouro! Olha só: “A Guerra mais ou menos santa”, “A invasão”, “Eles não usam black-tie”, “Martins Pena em tempo de abertura”, “Zé Capim”, “Os rapazes da banda”, que foi algo assim de arrasar, direção do Dimer, que já era de 80, 81. Que dizer, foi que a gente ficou porque era uma peça sobre gays, e olha o tabu aí, e naquela época, já era né? E então foi assim fantástico o trabalho. E eu fazia um gay, professor, casado. Até hoje, o Jalbas, que foi o meu casinho lá na peça ele me chama: “o meu caso” e eu “o meu caso” quer dizer, somos um caso eterno né? “O santo e a porca”, “Com o céu entre os dentes”, do Kido, que ele tinha, foi o Kido também, era ele o Corbal, “Os músicos”, quer dizer, foi uma época rica em produções, em espetáculos, e da gente, o “Eles não usam black-tie” diga aí o ‘Mambembão’, fomos pra Rio, pra São Paulo, foi sucesso, tipo sessão de meia-noite. Reabrimos depois a Martins Pena, com “black-tie” também, já foi...

*E.C: E a direção era de quem?*

**G.M:** Do Chico Expedito, e eu fazia o Otávio, a Tina fazia a... a... deixa eu ver se eu me lembro agora, a personagem, a da mãe lá, da mãezona, e eu fazia o Otávio, tanto é que o Guarnieri veio nos vê, e ele não gostou da nossa montagem que a gente estreou mesmo no Galpão, ele não gostou dessa montagem porque achou panfletária. Só que o passar do tempo, nós estávamos em São Paulo, faço questão de registrar isso aqui, não em questão do Guarnieri, nós estávamos em São Paulo, fazendo a peça, fazendo a “Maria de Pacoste”, fizemos o espetáculo do “black-tie”, pra classe central, à meia-noite, e quem foi nos ver, Leo Richman, que foi quem fez o “Eles não usam black-tie”, ficou apaixonado pelo trabalho da gente, apaixonadíssimo pelo trabalho da gente, pelo o que nós colocamos, pela visão nossa do ‘panfletarismo’ da coisa, aí nos prometeu, que aí foi almoçar, comer pizza com a gente, que nós sairíamos no filme, aquela coisa toda. Estivemos? Não. Fernando Montenegro e o próprio Guarnieri, fazendo o Otávio, mais ‘panfletado’ do que aquilo não existe. Aí quando ele teve em Brasília eu falei pra ele, só que ele não lembrava, ou fingia que não lembrava, e ficou por isso mesmo. Mas o meu respeito pra ele, foi um dos melhores trabalhos que eu fiz e o danado é bom. Só que ele devia ter uma memozinha não como a minha esquecida (00:48:47), mas precisava ter essa memória, sabe? Mas ele falou da gente e fez igual. Então voltou, aqui faz aqui se paga, né? Que bom! Você fala né? Mas culto o filme, diferente, um filme bom, interessante, eu acho que valeu. Mas eu fiquei um tempão sem ver o filme, me recusava a ir ver o filme porque eu não achava justo. Também é panfletagem que o pessoal dizia, a crítica, digo: “eu não vou ver. Nós fomos xingados de ser panfletários e o cara tá fazendo que nem o autor? Só porque é cinema? Só porque não é um nome nacional?”

*E.C: Tinha um nome o grupo, ou ele foi sendo formado por causa da peça?*

**G.M:** Não! Não, não, não, não, tinha que era o Ata do Bené? Bené 70? Que é outra pessoa maravilhosa, que tá, sabe de Brasília e de tudo de teatro. Hoje tá no ministério, advogado, tá afastado né? Não é Ata não. Gente, olha... tem um nome aí. Depois a gente vê isso aí. No dia que lembrar você fala, se põe pra tocar ali e tal tal e fala, só pra eu lembrar (risos)

*E.C: Você falou, teve uma frase sua assim: “o período de 74 que foi o ‘bum’ e depois vai entrando até um pedaço de 80”. O que acontece em 74 pra ser esse ‘bum’?*

**G.M:** Sim. Os grupos se juntavam. Era assim, eu fui, eu tive, eu fui privilegiado, porque eu não trabalhei só com o grupo, eu não pertencia ao grupo. Porque eu já vim do Rio, com a idéia de profissional mesmo, de companhias, não de grupos, que eu não trabalhava lá no Rio, quando eu sai do Rio em grupos, era companhias que se formavam, pequenas mas sim. Então não eram grupos de teatro que uniam as pessoas, chamavam pessoas de nome para o trabalho com a gente, e quando eu cheguei aqui era aquele grupo, então o grupo que eu fiquei era o (lembrando), eu esqueci o nome do grupo. Eu vou pro... o grupo que eu fiquei queria que eu ficasse com ele, eu digo: não! E aí o outro me chamou, eu digo, por isso essa riqueza de contatos que eu tenho, das pessoas me conhecerem, porque eu não vivia fechado em um núcleo, eu trabalhei com todos e nunca recusei um trabalho, nome ou sem nome Brasília, eu fazia o trabalho. Eu não tinha essa coisa: a eu não vou fazer porque é fulano. Quem é fulano? Quem é sicrano? Porque eu sempre pensei, quem sou eu aqui? Eu não sou nada! Que nome eu tenho? Não tenho. Eu trabalho. Agora com isso, e com uma riqueza de detalhes pra mim por isso, por quê? Eu passei a ser conhecido das pessoas, passei a trabalhar com muito mais gente, mais gente passou a me conhecer, mais diretores passaram a me ver e com isso eu era requisitado. Passei pra se dirigido, então esse era os grupos fortes... A FETADIF atuava muito. E depois a FETADIF foi acabando, os grupos foram se dissolvendo e ficamos, os que faziam teatro da época de 70, foi o que ficou realmente. Então, quando você fizer a pesquisa você vai ver, são poucos. É o que... Hugo Rodas, o João Antônio, o Guilherme Reis, Dimmer Monteiro, Chico Santana, quem mais eu poderia falar? Os Irmãos Guimarães já é um pouco mais pra cá, mais recente, já deram né? Um outro, uma outra linguagem, um outro brilho né? Deram uma...

*E.C: Quer dizer então assim: pela sua fala você observa então um período onde era um pouco mais rico e depois que vai tendo essa mudança, como você dividiria, assim, temporalmente, assim desde quando você chega à Brasília, porque você também vem em 65, então...*

**G.M:** Mas em 65 eu não tinha nada.

*E.C: OK.*

**G.M:** Praticamente não tinha nada, em 65. Eu não entrei em contato com grupo de teatro, eu entrei com o grupo de cinema, era o Festival de Cinema do Brasília, da cidade de Brasília. Então eu não tive contato com isso, eu fui ter contato com o pessoal do teatro quando eu vim de vez, que foi em 69/70, através do JB Galvão e do Heleno.

**00:39:27**

*E.C: Sim, e a partir daí você observa, houve algum momento que foi mais rico de produção aqui em Brasília, outros que foi menos?*

**G.M:** Não, as produções foram sempre ricas. O processo, quer dizer, o processo não, vamos dizer assim, as atuações, não é atuação, como é que eu vou dizer? A produção foram ricas, as produções todas, mas o que foi mais devagar, que a gente levava mais tempo pra apresentar, era você criar o espetáculo, porque começou a nos faltar espaço, a gente não tinha espaço, você não tinha espaço pra ensaiar, você não tinha espaço pra apresentar. Ou era a Martins Pena, isso nessa época, que também era, tínhamos um teatro na segunda-feira, maravilhoso. Que era de segunda-feira pra nós, o Martins Pena era Palco Italiano mesmo! Não era esse palco meio Elizabetano, não, era Palco Italiano mesmo, que era muito mais gostoso pra mim. E... Villa Lobos nem pensar, porque a gente não era nem a cogitado, até hoje, até hoje. O Império cai... Então o seguinte, a gente ficava lá. Tínhamos a Escola Parque, fiz bons trabalhos na Escola Parque, maravilhosos! O Galvão, que foi também outra coisa maravilhosa. Mas tudo ocupado. Os grupos, quem chegava primeiro pegava, então a gente não tinha como, mas a gente tentava fazer, porque as peças não ficavam em cartaz aqui um ano, nem... não. Era o que, um final de semana, no máximo dois finais de semana, e pronto. Então a gente marcava, agora, não era com a mesma garra talvez, eu digo por mim, não digo pro grupo, por mim... como tinha nessa época dos grupos se inteirando, ou interagindo, né? Ah! Não sei! Eu não sei explicar a você. Desde que eu cheguei aqui, quer dizer, eu gostei. Não, eu comecei a gostar de Brasília a partir do teatro.

Quando eu comecei a atuar eu comecei a ver Brasília com outros olhos. Sabe? Então eu passei a comecei a ver Brasília com outros olhos, passei a ser independente, a não dar satisfação pros meus grupos, é grupos não, companhias de teatro, com quem eu vivia no Rio de Janeiro, porque nós tínhamos uma idéia: Rio é o Mundo, Rio é o Brasil e acabou! Não tinha mais nada! São Paulo a gente abriu uma exceção. Mas a gente era muito barrista, eu morava em Copacabana, então era muito barrista. Eu passava as minhas férias dentro de Copacabana, não precisava, eu dizia eu não preciso do mundo, tem tudo aqui. De fato. Copacabana naquela época em 60, era 24 horas funcionando! Hoje nem tanto, 24 horas já existia na minha época. Hoje é loja 24 horas, rua 24 horas, não isso aí é bobagem, porque na nossa época, Copacabana já era 24 horas funcionando. Então eu não tenho esse problema. Então eu ia procurar o quê? A cidade mais próxima seria Buenos Aires, eu fui lá e me apaixonei por Buenos Aires, maravilha, mas não ia pra lá por quê? Eu tinha tudo aonde eu morava. Então, aqui em Brasília, eu cheguei não tinha isso tudo. Mas quando eu comecei a fazer teatro eu vi que tinha. Eu vi que a gente espremendo vai sair o leitinho dessa pedra. Nós estávamos começando.

Lógico, eu encontrei gente como o Galvão e o Heleno que já faziam muito antes de mim, nem sei quanto tempo, 8 anos antes? 5 anos? Eu não lembro. O próprio Bené 70, já tinha uma companhia dele, quer dizer, Gruta, Teatro Gruta, Companhia de Teatro Gruta, que foi de Taguatinga, do Bené 70, já ouviram falar né? Não? Que dizer, então ele produziu peças muito boas. Como o Fernando Villar produziu também, Hugo Rodas produziu também, o Guilherme Reis, o Dimmer, produziram. Mas não eram companhias, eram grupos. Hoje tem companhias sim, tem a Companhia da Ilusão, tem a Companhia... eu não sei se a Companhia da Ilusão é do Hugo Rodas, eu não sei se é do Fábio e do menino, não sei de quem é, mas eles tem a companhia deles. Tem o NAC, com a Carminha veio, que acrescentou muita coisa pra gente lá com o Marbo, maravilhoso! Maravilhoso! Tanto ele o Marbo como a Carminha, maravilhoso! Olha, deram pra gente o Teatro Goldoni, e com isso a gente foi aprendendo com quem chegava depois, fomos mostrando o que nós sabíamos, e houve essa interação. Hoje eu acho que tá calmo o movimento teatral. Mas ele tá bom, ele tá consciente, ele tá com qualidade. Não que a gente não tivesse qualidade, a gente tinha quantidade, algumas boas e outras não tão boas, mas nunca chegar ao sofrível, nunca chega ao... não! Mas tínhamos coisas boas sim. Agora, muito! Muito, muito, muito. Da gente ensaiar 3 meses, pra apresentar em um final de semana, acabar, pegar outra, quer dizer, eu perdi o... aquele gostinho de ficar um ano em cartaz. De ficar cansado: “Ah! eu quero sair!”, mas não sai, né? (risos) “Ah eu quero sair... Um ano em cartaz... Ai, de novo, aí eu não agüento”. Mentira! A gente agüenta, lógico! Se não ator que faz novela não ficaria. Eu quando faço um filme, né, ou fazendo um longa metragem, ou mesmo um curta é tão rápido que eu falo: “já acabou?”.

É diferente, o teatro não, você tem toda uma preparação, você prepara quase 3 meses pra apresentar um final de semana? Isso é maldade gente. Eu acho que Brasília poderia repensar isso, eu não digo Brasília, não órgão público não, porque que a gente não pode contar com ele não. Vide como tá hoje o nosso país. A gente tem que contar com os empresários, acreditar na gente, sabe? E a gente acreditar em vocês também empresário, porque... pra gente poder abrir mais espaço, o que falta pra gente é espaço, qualidade temos. Marcelo sabe, ele faz iluminação, abre um parêntese “é o arque-inimigo” (risos. Falando do cachorro dele na janela olhando o outro que passava na rua – som de cachorro latindo). Então, o Marcelo mesmo sabe, já fez iluminação de belíssimos espetáculos, de outros nem tanto, mas era mais quantidade naquela época, a gente fazia muitos, mas eram bons também.

Então com isso, agente foi perdendo essa coisa do muito, muito e hoje não, hoje tá mais assentado, as pessoas estão mais conscientes, tão fazendo mais cursos de teatro, não estão entrando e estreando já, não. Há uma preparação do ator. A escola da Dulcina veio nos trazer grandes coisas, junto com a UnB. Quer dizer, a UnB já tinha, naquela época, não naquela época, foi ter depois, em 80 eu acho, por aí. Mas a Dulcina foi, foi bom, abriu mais para as pessoas... Como a UnB é mais elitista nesse sentido, sempre foi, é uma pena... Mas a Dulcina era mais democrática, você entra e tal, podia fazer o cursinho pagar e entrar. Não é... e no outro não, é vestibular, você tinha que ter uma série de preparação, não que no Dulcina não tenha, mas era muito mais fácil! Bem mais fácil! Então isso aí, e a produção tá muito boa, chegamos os Irmão Guimarães que tem uma produção maravilhosa, fiz 4 espetáculos com eles, gostei, sabe? Maravilha.

*E.C: Como você avalia Gê, essa questão da política cultural na cidade nesse período de 70, de 80 e hoje, você nota que houve alguma transformação, sempre foi a mesma coisa?*

**G.M:** Ah! Eu não sei! Eu acho que tem hora que é a mesma coisa, não muda muito não. Eu tenho a impressão que é a mesma coisa. Eu penso que é a mesma coisa, que não muda muito não.

*E.C: Pra produzir, pra fazer os espetáculos teatrais...*

**G.M:** É aquela coisa. Geralmente o seguinte, eu nunca precisei, quer dizer, eu como ator sim, referente aos trabalhos que eu fazia, dependia da verba oficial. A da Punaq (sic), da Funart, que vai pro FAC eu sei lá o quê da funart eu sei lá, não sei o que, tudo bem, eu como ator ia, agora eu como diretor, quando eu fazia, eu nunca procurei. Sempre fiz com o meu dinheiro, eu e o Marcos Pacheco, que dirigia, eu dirigia, agente produzia, lógico, produções modestas, até o Marcelo fez uma iluminação pra gente de um infantil, não foi Marcelo? De um infantil. Quer dizer, de uma produção nossa, paguei um pouquinho pra ele, mas ele sabe que tinha aquilo. Era pouquinho mesmo.

*E.C: Você não procura por quê?*

**G.M:** Não, porque..., não é isso. Eu acho que a gente não tem obrigação, eu acho que a gente tem que ir atrás. Eu sou contra o Estado, eu acho que o Estado, a obrigação do Estado manter a Cultura, isso com certeza agora do jeito que está, quem consegue? Você vê Rio e São Paulo, levam tudo da gente. Vê o cinema aí, o audiovisual, é só Rio e São Paulo, nós aqui matamos, corremos atrás, os curta-metragem, 16, 35 milímetros. E olha que tem produção maravilhosas aqui. Você vê, em 78, 90, em 2000, eu fiz 4 curta-metragens um atrás do outro. No festival de 2000, eu tava com 6 curtas no festival. Até mexeram que era o “Festival Gê Martú”, que era 3 em 35mm, e 3 em 16 e mais um filme ainda grandão, que eu acho que era o... (lembrando), não é “Quatro imortal” (?) também, então mexeram: “ ah! é o ‘Festival Gê Martú’”, porque eu tava no coisa, agora tudo o que, foi produzido pelo pólo de cinema. E a luta pra esses meninos para buscar lá? Pra se inscrever, pra fazer e cumprir isso e cumprir aquilo outro, não cumprir depois, mas cumprir antes. Então eu acho isso desgastante, como eu não sou produtor, eu sou mais ator e depois diretor, então eu nunca me preocupei em ser um agente cultural. Por exemplo: a Luciana já é produtora, mas ela produz, ela corre atrás, ela vai. Ela sabe o que ela passa lá. Ela precisa sim porque as empresas não. Agora no dia em que o empresariado abrir essa porta pra gente, abrir esse leque pra gente, ninguém vai mais procurar o serviço público não. Uma vez ou outra. Secretaria de Cultura pra quê? Não creio. Não é que eu não acredite neles, não existe uma política. Entra governo e sai governo e eles mudam a política, muda de nome, muda de coisa, da vez de manter aquilo que tá certo, não mantém gente... Não mantém não. Sabe? Querem mudar, cada qual quer fazer o seu nome, esquece que existe além do nome dessas pessoas, existe uma vida inteira, existem pessoas, e a cultura não pode ficar ao bel prazer dessas pessoas não. Mas infelizmente, se depender da área pública, fica. Não tem condição. Então eu não acredito muito não. Então existe esse lado aí, de fazer essa... procurar o auxílio pra montagem, tem. Só que eu nunca procurei, eu mesmo, por vontade não, eu ia sim, junto com os grupos. Acabei de fazer agora dois espetáculos infantis com a Rosina, foi da FAC, mas quem foi atrás foi ela, não que eu não fosse ser beneficiado, mas eu prefiro não correr. Então quando eu vou dirigir, como eu to com o projeto de dirigir, eu não vou procurá-los. Eu não sei se os atores velhos vão, mas eu não me envolvo. Não vou envolver assim, eu o responsável não. Não quero. Não quero papo não. Não que eu acha errado não. É a luta sabe? É chegar lá, e nem sempre você é atendido, então eu prefiro ficar em paz com eles lá, “oi tudo bom?” me chamam, bato papo, converso. De vez em quando há uma reuniãozinha, me chamam, vou lá, vou agora no Festival de Cinema, me chamaram pra fazer parte de um júri, aí eu fui. Participei, não pude tanto porque eu fiquei doente, fiquei no hospital com a uma crise de bronquite asmática, e não deu pra fazer, pra trabalhar mais tempo com eles, então é isso que é o bom.

**00:51:51**

*E.C: E você foi mencionando vários nomes aí de peças nesse período aí que você foi fazendo, com um monte de gente. Que peças assim, você fala assim: “olha! Essas peças aqui foram marcantes pra mim” aqui em Brasília nesse período?*

**G.M:** Eu vou dizer uma coisa e sem frescura: todas foram importantes! Vou dizer por quê. Todas me fizeram ver o que eu poderia fazer ou não. Um me disseram: “você não devia ter entrado, mas valeu pela experiência”. Outras, “você devia ter entrado, porque você brilhou, foi fantástico!”, então não vou dizer qual é a melhor, não tem a melhor, até hoje, todas são melhores pra mim isso “ah não! tem uma melhor”, é igual filho, lógico que você sabem quem é o melhor e quem é o pior, mas se eu falar aquela é melhor, eu acho que estou sendo injusto com as outras, foram tão boas quanto, então eu acho que todas foram importantes, é tudo importante, pra você vê eu fazer, passado, eu tinha que ter falado isso antes? Você passa mudo e entrar calado? Você entrar em cena de passar mudo e entrar calado, ela é tão importante quanto você entrar em cena e falar. Se o diretor, se o autor escreveu botar um personagem que passa em cena no teatro, ou se ele colocou que aquele ator tem que ficar naquele canto lá, só aparece a imagem dele, há uma importância pra isso. Por que que eu vou ficar com vergonha de fazer aquilo? Por que é figuração? “Ah eu sou um ator, já de nome, já tenho estrada!”, e daí qual o problema? Talento? Você nasce com talento menina! Você não adquire talento, você adquire experiência. Talento você não adquire nunca! Ou você tem ou não tem. O que adianta eu ter 53 de vida artística se eu não fosse talentoso? Taria contigo aqui agora? Não taria.

É isso que eu penso, agora o que me fez chegar a esse ponto de ser conhecido? As peças que muita gente não quis fazer eu fiz, aceitei. Então não tem um grupo em Brasília, daquela época ou de agora que me chama e eu não posso fazer, a não ser que eu esteja comprometido com outra coisa. Cinema então é o que mais me chamam, vídeo então nem se fala, acabei de fazer uma novelinha linda, pra um Sindicato do Idoso de São Paulo e pro Sindicato dos Artistas, a Casa dos Artistas do Rio de Janeiro. Quer dizer, eu e a Clara Luci que é uma artista de 81 anos, maravilhosa, eu fazia o casalzinho, então eu tive que ser mais down, de barba, sabe? Pra poder alcançar, e ela teve que ser mais, até eu mexia, “você levanta esses peitos aí, pra baixo” (risos) pra ela poder então, agente com isso, foi maravilhoso! Eu não vi o coisa porque eu estava internado, mas elas que viram adoraram, disse que não há um desnível, é desnível mesmo é? Entre eu e ela, não! Eles não vêm a idade dela, não vêm a minha idade, vêm o casal, isso não é bonito? Não é gostoso? Então. E vídeo, e lógico me pagaram, realmente, fomos poucos os profissionais me pagaram. Agora, fiz o vídeo, lindo e maravilhoso, faço o curta-metragem, fiz um agora, uma participação do Rogério, Rogério Quintão, que Fran, França a Francis, eu faço o Anai **(00:55:14)** que é francês mas tô no Brasil, então sobre ele vai apresentar esse filme, esse curta nessa amostra do Brasil x França, que está homenageando o Brasil, aquela coisa toda, vai mostrar lá. Quer dizer, de graça, “ah, não temos verba”, eu sei que não tem verba, e a verba que tem, é o que, você tem que fazer ensaio, você tem que fazer isso, fazer... não sobra, realmente, infelizmente nunca sobra pro ator. Os técnicos já ganham pouco, e também não fazem de graça, então tem que ter o técnico ali, diretor não é técnico. Então tem que ter um cachê, uma verbinha pros técnicos e pros atores é: “Muito obrigado! Você topa fazer de graça?” E nós topamos fazer de graça, por isso eu digo se nós uma base, um parâmetro, nós não temos, o nosso sindicato não funciona, pelo menos em termos assim, de cobrar alguma coisa pra gente. Então, sindicato como o de São Paulo, como? Não tem condição! Eu não tenho uma tabela fixa, é tanto não pode trabalhar isso, e qual o ator vai deixar de trabalhar se você tem poucas opções aqui? Imagine se eu fosse recusar todos os trabalhos que não tem o cachê? Eu teria chegado onde cheguei? Eu? Não teria. Teria parado, a fazer outro, outro, não teria, acho que não teria, eu tenho a impressão que não.

*E.C: Você, antes de começar as gravações a gente tava falando muito da Oficina Perdiz, como foi esse encontro? Conta um pouquinho dessa história.*

**G.M:** A Oficina Perdiz foi num momento muito interessante da minha vida, o Chico Expedito, mais o Murilo Eckart, que é um dos maiores diretores de teatro, um dos maiores homens de teatro que eu conheci, e fiz bons trabalhos com ele, maravilhosos, e eles me chamaram pra fazer “Bella Ciao”, que ia ser numa oficina mecânica. Estranhei. Porque eu vim do Rio com a idéia seguinte: teatro é palco italiano, e já em 91, e de lá pra cá, eu não trabalhava, eu nunca trabalhei em lugares alternativos, eu não concebia, lógico, não falava mais dentro de mim eu não aceitava, quando ia, eu dava uma desculpa qualquer, tal, tal mas eu não fazia. Mesmo em praça pública, que eu era obrigada as vezes a fazer, e a gente fez muito em 70, a gente fez muito no caminhão da cultura, no carro da cultura, não sei, um negócio aí da Secretaria de Cultura aí, que arranjava pra gente, armava a lona lá e a gente fazia o

trabalho. Levei pedrada, xingada, “olha o careca!” e laranja na careca, enfim aquilo me irritava, uma falta de respeito com o ator, eu digo, nosso povo, nosso público não é teatral, ele é musical, nosso público é musical. Então voltando ao coisa, então me chamou e eu disse “E... não sei não, sei não!” “não mas é uma peça, “Bela Tchau”, não sei o que, pe, pe, pe, aí me levaram um dia na Oficina do Perdiz, quando eu cheguei lá a gente não andava, porque era cheio de sucata, você caminhava por cima daquilo. Tinha uma espécie de parede, meio assim, cheio de coisa, você não via nada, só que ali era uma arquibancada, não dava pra ver de tanto entulho que tinha ali, embaixo, mais outro entulho até em cima, eu comecei a pisar, olhei “o quê? Fazer teatro aqui? “Gente, eu sou ator de Martins Pena, não de Martins espelunca!”. E comecei a rir, e aí o Perdiz ouviu lá em cima, “O quê? Tá falando mau da oficina?”, “Ah! esse é o Perdiz!”, “Oi Perdiz! Tudo bom?” “Tudo bom porra nenhuma! Que que é!” Já veio brigando comigo (risos). Eu digo “não Perdiz!”, “Ah! Você disse que isso aqui é uma espelunca.” “não, de fato! Isso não é uma espelunca, espantei. Agora, tem que fazer, eu confio a direção, vamos fazer, agora espero que eu possa fazer esse trabalho, espero que eu faça jus a esse convite” só que não realizou nas mãos do Chico Expedito e nem do Murilo, porque aí houve outras coisas, tal, tal, nisso, quem ocupou a oficina já foi o Mangueira Diniz com a peça “Esperando Godô”, foi um dos melhores trabalhos que eu acho, Bela Tchau foi boa, mas eu gostei mais do “Esperando Godô”, por ele, do que Bela Tchau. A Bela Tchau tava dentro, eu podia ver também, mas o que eu vi e gostei de mais do “Esperando Godô”, e logo depois fomos nós em 91, e só que encarno um italiano em mim que eu praticamente não falava português, eu falava italiano, nessa época, só que eu falava e traduzia, falava e traduzia ao mesmo tempo, né? “Vá dia! Vá embora!” Entendeu? “Vá dia! Vá embora!” (com sotaque italiano) (00:59:57) Falava as duas coisas ao mesmo tempo “Não é possível bela Carmela! Você é minha querida Carmela!” (com sotaque italiano), sabe? Então eu falava as duas coisas dentro do personagem, e aquilo deu uma riqueza (som de estalar de dedos), sabe? E ficou muito bom! E lógico, o toque da direção, o toque do Chicão também que fez o Francisco Roche dirigiu, mais do Murilo também que deu uma orientação muito grande também, e com isso eu criei, e já com minha, em 91 eu tava com uma boa estrada. Tudo isso, mais o talento, graças a Deus eu sou talentoso nesse ponto, até em tão eu não sabia não. De tanto as pessoas falarem eu já aceitei. É difícil aceitar o que você é. Ou você aceita muito ou então não aceita nada. É difícil realmente você ser querido, você ser requisitado e você sentir que as pessoas gostam do seu trabalho, ser chamado. Mas ao mesmo tempo você reconhecer parece que você tá sendo esnobe, “ah! Eu sou o bom!”, sabe? Então eu prefiro a minha humildade, nesse sentido, deixar que as pessoas descubram, e lógico, eu já falo porque eu tenho uma certa, uma certa... vantagem, não é vantagem, como é que é? Uma certa conhecimento...

## 01:01:19

*E.C: Segurança.*

**G.M:** Segurança! De falar isso aí, mas antigamente eu não tinha não, então final de 91 eu fui e fiz, então quando me deram o prêmio de “Melhor Ator”, pomba! Eu digo: “Não é possível gente! O que esse povo viu?” e todos saíram de lá encantados. Você não viu não né Marcelo? Ficaram encantados. Você conhece a Oficina do Perdiz?

*E.C: Não.*

**G.M:** Fazer filas! As pessoas sentavam no chão, ali da arquibancada no chão! Tinha dia que nós atores não podíamos nem andar porque tinha gente ali, então agente tinha que pedir licença pra andar, dentro dos personagens para andar no meio do povo.

*E.C: E o que você achou ao final dessa nova experiência?*

**G.M:** Ué! Maravilha! Tanto é que... maravilhoso, acho que na Martins Pena não faríamos tão bem quanto fizemos lá! Por isso que eu falei, não faríamos tão bem quanto fizemos lá. Tanto é que eu adotei a Oficina como trabalho meu. Fiz muitos trabalhos lá, não só como ator, mas como direção, fiz shows musicais maravilhosos lá dentro. Então toda Oficina, Oficina ela é uma massa, ela é maleável, você molda ela a tua vontade, e mais, ajudando o Perdiz, um homem maravilhoso. Quer dizer, um homem, que não tem essa cultura que nós temos de teatro e é um homem sensível, é um homem que abriu as

portas pra cultura, ele gasta, ele gasta, ele perde muito mais do que ele ganha, porque um espetáculo na oficina não cobre os gastos que ele tem lá. Quer dizer, então, é maravilhoso! É meu amigo! É meu irmão, amigo! Sabe? Não vou dizer que é meu melhor amigo, porque eu tenho muitos amigos, não é o melhor, é um dos meus melhores amigos meus é o Perdiz, é um carinho que a gente tem um pelo outro. E com isso, eu tive a oportunidade de fazer um trabalho dele que foi “José e agora?”, direção do Mangueira Diniz e a peça do Marcos Pacheco, e eu fazia o José, que é o Perdiz, José Perdiz, e foi assim, interessante! A família achou que eu era o Perdiz, outras oras, em determinadas horas sim, o próprio Perdiz que eu fui muito mais ele do que não fui, então, eu acho que valeu. Agora, pra você fazer um José Perdiz é difícil, um Perdiz né, muito difícil!

*E.C: É uma responsabilidade!*

**G.M:** É! É uma responsabilidade. Então esse espaço alternativo eu passei a ver com outros olhos. Porque eu analisei: espaço alternativo. Você quando faz um vídeo, você quando faz um curta, um 16, um 35, ou mesmo um cinema, você não utiliza um espaço alternativo? Você não utiliza uma caixa de teatro. Nem um estúdio. Salvo o que eu fiz em estúdio total foi o “Louco por cinema”, foi um dos trabalhos assim que eu estudei um texto e me deram outro. O André Luiz me deu outro! Eu morri de ódio, mas eu fui obrigado a fazer porque “Não! Tem que contar com você! Não sei o que! Só você pode!” Aquela coisa, só você pode fazer e eu sabia que eu não podia fazer, mas aí eu tentei fazer, eu não gostei do meu trabalho, as pessoas gostaram. Eu tava muito mais inteiro no outro, do que... eu tive 15 dias pra estudar o papel, pra entrar no personagem. Então você chega em casa, estuda, eu falo alto... Você tem que mudar, você tem que ser outra pessoa, você não pode ser você eternamente. Então vira o comum, vira o dia-a-dia, o feijão com arroz, não! Aí, eu cheguei lá eu mudei. De um personagem tão forte quanto, para outro personagem, que era um deputado, imagine! Um deputado! Eu já não gosto do político, ter que fazer deputado?! Aquilo lá foi um saco! Foi um (som de mão batendo) tiro, sabe? Foi horrível! Aí, fiz. Era meio louco, todos loucos, era um deputado louco, por acaso achei no chão lá uma bandeirinha do Brasil e foi ao ar registrado. E fui acho que o... como é que foi, o que faltava talvez pro personagem. E com isso as pessoas adoraram, o próprio Dario Lins: “Adota! Adota! Adota isso é interessante! Maravilha! Maravilha Gê Martú!”, e eu passei o tempo todo, tudo o que eu fazia era com a bandeirinha. Então foi bom, foi sabe o quê? Foi o meu escudo, foi minha muleta, pra eu poder fazer o personagem, porque cada dia que eu fazia, eu detestava! E foi dentro do estúdio, tudo fechado, no Pólo de Cinema, agora os demais que eu fiz, tudo fora! Tudo fora! Então não é um alternativo? Não é um local? Não é uma praça? Fizemos também um filme, um curta-metragem, “ O último ato” do Joaquim Saraiva, lá em Luziania, e ficamos na praça, só que tínhamos que fazer uma cena, que era os três atores, eu, o Andrade e o Eliete, que são os três atores já velhos, que vão mostrar que nunca tiveram sucesso na vida. Então vamos fazer na praça, só que vamos fazer na praça eles são presos e quando eles vão ser presos na praça, tão perturbando a ordem, vem um camburão e levam eles e aí vem foto, vem jornal, vem cinema, aí eles falam: “Só assim a gente é famoso”, sabe? Então passaram, o último ato, porque foi o último ato deles, porque nunca mais eles fizeram, então, quando nós estávamos ensaiando, essa cena pro público, não tinha câmera, nós estávamos ensaiando, a gente levava vaia, xingavam, jogavam troço, no dia que puseram a câmara, todos participaram, eu digo: “ta aí!”, eu passei a fazer teatro com uma camerazinha de televisão na rua, quando eu to fazendo. Eu digo: “põe, e vai sair”, olha e não dá outra. Você quer gravar isso aqui na rua, ninguém precisa gritar silêncio não, eles mesmos fazem silêncio. Todo mundo fica olhando, espantado! Porque isso aí é mágico (mostrando a câmara). A telinha é mágica. Se é mágico pra nós, imagina pra quem não frequênta? Não faz? Então foi interessante isso aí. Na praça também. E filmamos na praça. Então o Perdiz, a Oficina do Perdiz, foi assim uma descoberta pra mim, dentro do teatro, dentro da minha história de teatro, porque até então, no Rio de Janeiro a gente sempre teve alternativa mas eu não fazia. Era palco italiano mesmo. Palco de Arena, foi difícil aceitar Teatro de Arena. Pra você ter uma idéia, foi difícil! Pra mim, eu sou, eu era do teatrão, como eu continuo sendo. Se me chamam pra fazer, eu acho, uma peça contemporânea e uma do teatrão, eu fico com o teatrão (risos), é uma delícia! É uma delícia!

*E.C: Gê, você falou no nome de um monte de colegas que você foi trabalhando, que você foi conhecendo. E mulheres? Quem eram essas mulheres aí, que estavam circulando?*

**G.M:** Ah! antes de falar, eu queria falar de um nome importante no teatro brasileiro, que é o B. de Paiva, que foi um dos presidentes do Dulcina. Fiz bons trabalhos com ele, levamos um texto dele de poemas para o México, eu, a Glória Rabelo, Horácio Teixeira, o Macarrão e o João Snider, e ele foi sucesso lá, o dele sabe? E ...

*(Som de cachorro latindo) Odím (nome do cachorro)! Lá!*

*E.C: O Odím ficou bravo! (risos)*

*G.M: Isso aí! Fica vendo o vovô falando, o vovô fala você ouve. Depois eu vou latir você vai falar, tá bom? Vamos trocar! (risos)*

**G.M:** Aí o B. de Paiva, levamos, fiz trabalho com ele também no Dulcina, ótimo diretor, ótimo professor de teatro, também uma pessoa maravilhosa! Tem informações sobre Brasília mais do que eu, foi do Rio de Janeiro, foi diretor de faculdade e tudo. Enfim, uma pessoa maravilhosa!

*E.C: E as mulheres?*

**G.M:** Sim, as mulheres. Então vamos às mulheres. Tive essa Lúcia Enaide (?), fiz com ela (som de latido), fiz com ela, deixa eu abrir um parêntese, é que aí é o lugar dele, é por isso (risos). Odím, lá! Lá! Então temos a Lúcia Enaide, Lúcia Enaide Pinheiro, até vou fazer com ela agora uma entrevista do Marcelo Dias, que dizer...

*E.C: Foi do curta?*

**G.M:** Do curta do Perdiz. Ela foi a Carmela do “Bela Tchau”, minha “Doce e bela Carmela”, sabe? Então agente foi um casal muito bonito. Só que agente naquela época não se dava não. A gente passou a se dar mais depois da peça, no começo, ela me estranhava e eu estranhava ela também. A gente se estranhava muito. É difícil entrar em cena, mas a gente se estranhava. Lógico que o trabalho não tem esse problema, mas tem pessoas que você gosta de graça, mas tem pessoas que a gente custa a gostar, e com a Lúcia Enaide foi assim também. Ela comigo e eu com ela. Hoje nos adoramos, somos amigos e tal, tal. E temos a Tina que fez comigo a Germana? Não! Como é que é? Do “Eles usam Black tie”?

**01:10:06**

*E.C: Sim! Uma das pessoas...*

**G.M:** Uma personagem, maravilhosa! Não é Joana não! Eu chego lá! Eu chego lá! Então a gente chega lá. A Tina, a Gisele, Gisele Lemper, Fernanda Pelosi, Liliane Rindole, ai gente! Dora Wainer, Carminha Moretzsohn, Bidô, Iara Pietricovsky, ai gente! Falar nome, você não devia ter falado o nome, porque aí eu vou esquecer as outras!

*E.C: Não... é porque é muito recorrente o nome dos homens... Por isso, essa coisa de tá puxando as mulheres. Mas elas também vão surgindo na conversa. É só pra gente tentar...*

**G.M:** Pois é! Mas aí eu parei agora. Tem gente maravilhosa que eu trabalhei. Maravilhosa! Maravilhosa! Marisa Castro, Rosina Chaves... Oh! Mulheres... Aparecem por favor!

*E.C: (Risos) Elas vão surgindo então.*

**G.M:** Entendeu? Então essas mulheres eu trabalhei com elas, fiz trabalhos bons, peças, cinema.

*E.C: E os não notáveis? Por exemplo, porque esses nomes acabaram ficando de certa forma famosos, a gente vai lembrando e sabe mais ou menos quem é. Mas e aquela dona Maria, aquele Seu João, aquela pessoa que também fez teatro, tanto de iluminação, de cenografia ou mesmo atuando e que de repente a gente já perdeu o contato porque o tempo passou, quem são aquelas pessoas que circularam?*

**G.M:** Pois é, aí é que tá. Essas pessoas você passa, eu pelo menos tem uma memória péssima! Tem uma que eu fiz um curta-metragem que ela não é de cinema, não é artista, ela tem uma voz muito boa,

ela canta, mas também não é cantora, que é a Esmeralda Reis, maravilhosa! Fez comigo o “Suco de beterraba”, você chegou a ver o “Suco de Beterraba”?

*E.C: Que foi agora lá no CCBB?*

**G.M:** É. Você chegou a ver? Não né?

*E.C: Não.*

**G.M:** Quer dizer, foi um trabalho belíssimo, né? Eu, ela e o Juarete (01:12:00), que... então essas pessoas, ah! a gente deixa de..., pra você ver, a minha memória já não é boa, então, essas pessoas que você não vê sempre, você acaba esquecendo, é igual o nosso e-mail, se você aparece você é lembrado, se você não aparece não é lembrado. É isso, tanto cinema, como teatro, artes plásticas, música, tudo. Você tá na mídia, ou pelo menos na boca do povo, dos que fazem, você é chamado, é lembrado. Se eu sou lembrado para muita coisa, é porque eu to na boca, eu não to na mídia não, eu to na boca das pessoas, há uma referência, “ah! o Gê Martú, e tal, tal”. Sempre alguma coisa, você chegou por mim através de uma referência, não é isso? Quer dizer então, do Marcelo, esse sacana aí né?

*E.C: Foi o Jesus Viva.*

**G.M:** Ah! O Jesus? Jesus! Olha só, outro, o Jesus Viva, há quanto tempo eu não vejo o Jesus Viva! Tá de professor na UnB. Ele é mais do que um professor, gente! Muito mais do que aquilo que ele faz ali. Se ele é bom ali, ele é muito mais daquilo, em tudo! Sabe? Até mais! E tantas pessoas, tema Clara Augusta que eu acabei de fazer um trabalho com ela, tem a Gilnar, ah gente! Tem uma menina que eu conheci esses dias, a Cléo Dias, que eu fiz a novelinha, tem a Cléo Aguiar que é do meu tempo, nós fizemos juntos “A guerra mais ou menos santa”, “Batalha Batalhadora”, tem um grupo chamado Ato e Desato, que é o grupo dela de teatro, batalhadora, diretora, atriz. Aí gente! Oh Mulheres!

*E.C: E o público Gê? Como você avalia esse público da década de 70, de 80, de 90? Você acha que houve uma mudança no perfil desse público? Ele é mais generoso não é? Ele era participativo não é?*

**G.M:** Eu tenho a impressão que não. É igual, de participativo é igual, de generoso também igual, as mesmas perguntas que eles faziam pra Ediclea (?) (01:14:56) fazem hoje. Se a peça agrada, maravilhosa: “vocês são daqui? Vocês são de Brasília?” então naquela época era a mesma coisa, então não mudou, acho que passou de pai para filho (risos) engraçado!

*E.C: A criança ia assistir e o pai...*

**G.M:** pra assistir é: “Papai falou isso! É, papai falou isso: Vocês são daqui?”. Porque até hoje, assim, lógico, com raras exceções, mas você faz um bom trabalho, Uai! Eu estava fazendo, esse agora, com a Rosina...

*E.C: “O Roxinol”?*

**G.M:** “O Roxinol”. Quando acabou a peça, veio um casal lá com o filho: “vocês são de Brasília mesmo ou são do Rio e São Paulo?”, quer dizer, então é recente.

*E.C: A que você deve isso Gê? Na sua experiência, por que você acha que o que é bom as pessoas acham que é de fora e o que é ruim é de Brasília?*

**G.M:** Pois é, geralmente nem tudo o que é bom vem de fora. A maioria vai ver mais os nomes, os ditos cujos globais, ou televisivos, mas melhor falando televisivos do que globais, os televisivos as pessoas vão mais ver, e esquecem a qualidade, então quando vê aquele ator, aquela atriz que estão na telinha, esquece o conteúdo. Ao passo que nós, como nós não somos televisivos, eles querem ver o conteúdo. O que é a cara da gente? Não é conhecida, não tem nada, vai se mirar em que? “Ah! aquela novela, ah! aquela coisa”, porque aqui eles não vêem filme, vêem novela. Pra você ver, o nosso cinema também carece de público nesse sentido. Enquanto a televisão tem esse público todo, mesmo o ator que faz novela, ele faz um filme, ele não leva esse público todo, ele não leva pro cinema. Porque o público de cinema é um, o público de teatro é outro e o público de televisão é outro. Eu não sou público de televisão, pouco eu vejo televisão. Vejo jornais, vejo um filme ou outro, mas não vejo. Eu não gosto de

ver filme em televisão porque é dublado, apesar de ter feito dublagem um bom tempo, eu fui dublar agora nesse filme da “França, Francis”, eu dublei agora, mas é horrível! É um saco! Não gosto! Não dá! É bom o som direto, enfim, mesmo com a etiqueta da qualidade, é um dos melhor eu acho. Mas tudo bem, aí, são públicos diferentes.

E o público realmente no nosso caso de teatro, a não ser Os Melhores do Mundo, existe uma mídia em cima dele, existe um... eles caíram no gosto popular porque eles fazem um ‘besteirol’ gostoso, sabe? Alienado? Descompromissado e compromissado? Quer dizer, tudo isso, criaram um fã-clube, esse fã-clube roda. Agora, daquele grupo, qual mais tem? Quem tá despontando agora também é aquele “Avacalhando o vocal”, que tá despontando também. Temos outro Caio Falcão (01:16:52) trabalhei com ele também como ator, eles estão despontando. Tem o G7, também, o Grupo G7, que eu vejo, só vi um trabalho deles, quer dizer, há esses, essas pessoas, mas o restante, aí eu torno a perguntar: quem é o Gê Martú pras famílias, gente? Só pra você, pro Marcelo, se for pra mim, pra minha filha, pra quem faz teatro. Nós não somos, a gente não tem, a gente não chama a mídia porque a mídia não nos solicita, você tem um...

Isso é uma crítica realmente a todos vocês de imprensa aqui de Brasília. Se tem um espetáculo de fora e o de casa, vocês dão isso aqui ó, isso aqui pra gente, e isso aqui pro de fora, eu vou botar nem o que tá aqui porque sou eu (mostrando um espaço no jornal impresso). Tá aqui. Pomba! Não dá cara! Você tem que dá a mesma coisa pra gente! Não importa se agente tem nome ou não tem nome! Então isso faz com que a mídia não nos conheça! Só os amigos, através de amigos. Quer dizer, tem público, tem público. Muita gente já foi ver o trabalho de direção, foi ver trabalho meu de teatro porque eu estava lá, agora, eu não sou um chamariz. Penso, pensado, pouco pensado. Uso a internet para fazer a promoção, a propaganda, mas só isso não basta não, entendeu Elizângela? Não basta não! Eu acho que a mídia devia se preocupar mais. Você vê, existe tanto canais aberto aí, tanta besteira, tanta coisinha boba, por que não faz um canal só voltado para os artistas de Brasília? Ou seja de artes plásticas, ou seja de música, você vê, tem uma coluna só de música do Irlan. Pô! Ele “baba”, no bom sentido, os músicos, ele faz, ele tem prazer em jogar os músicos ali, seja da terra ou não da terra, mas o teatro não, quando mando o tijolinho, o tijolinho, quando manda foto não sai a foto! E quando manda tijolinho ainda sai errado, e ainda diz que a gente é que nós que erramos e eles é que erram! E aí eu digo: que cultura é essa? Como é que você quer um teatro... e não é só Brasília não. É Rio, São Paulo, Curitiba, quem não é da mídia, não adianta, não tem o nome... é aquela coisa, se eu sou conhecido pra que meu nome embaixo? Quando eu apareço ali, meu nome tá embaixo e eu não sou conhecido e eu tenho que ser conhecido. Elizângela, entrevistadora número 1, aí aparece Elizângela Carrijo, não sei o que, pá, pá, pá. Aí aparece você a Maria das quanta lá, aparece ela falando e não aparece o nome. Pra quê? Você que tem que aparecer, a Maria e não a Elizângela! Eu não sei se eu tô errado, mas é o meu ponto de vista. Tá, eu sou Gê Martú, tem que aparecer diretor e ator, ou ator só, tem que botar Gê Martú! Artista pronto! Quanto apareço não põe nome, quando põe na arte faz muito favor pra gente. Então é difícil sabe? É difícil! É difícil você pegar a mídia, agora, não que eles não gostem da gente. Eu vou dizer que não dá público? Não dá leitor? Dá leitor. Se a política, e talvez nós estamos perto de Brasília, do centro, nós tínhamos o maior teatro do mundo aqui e outro aqui embaixo, que é a Câmara Legislativa, dois teatros, como eles representam gente! E nós que somos artistas! Como roubam cena da gente, né? Aqueles sacanas! Ah! eu vou te contar, dá até...

## 01:20:27

*E.C: Nessa trajetória toda, que você foi fazendo, eu vejo que você foi guardando algumas coisas, algumas fotos, alguns folders, outros nem tanto. Como você observa isso na classe teatral? Há um cuidado? Ou por exemplo, há um local para onde enviar, onde procurar? Como fazer para consultar esses materiais, essa guardas?*

**G.M:** Bem, quando sai em jornal, é jornal. Quando não tem as pessoas lembram. Isso aqui, desde que eu fiz tá tudo guardado, só que eu não sei onde é que estão. Porque eu tenho guardado tudo! Quer dizer, desde o pequeno ao grande, do tijolinho que só sai o nome a foto eu tenho. Só que aonde está? Eu acabei me perdi! Sabe? É realmente muito material que eu tenho. São 53 anos. Eu tenho mais de Brasília do que do Rio. De Brasília são desde 70 até hoje, praticamente a gente fazia 3 peças por ano, ou talvez até mais. Eu nunca cheguei a fazer uma peça por ano aqui, eu acho que não, porque uma alta

rotatividade muito grande, você sai de um espetáculo e parte pra outro. Um espetáculo ficou em cartaz 3, 4 meses foi o “Rapazes da banda”. Na antiga BO lá na L2 sul.

*E.C: A direção de quem?*

**G.M:** Do Dimer Monteiro. Era eu, era o Ribonde, era o Chico Santana, era o Jalbas, era o..., ah! esqueci o nome dele agora. Que não faz mais teatro, entrou na... tinha o Bagno, ah! eu vou te contar!

*E.C: E em que período foi isso, mais ou menos?*

**G.M:** 81, 82 por aí.

*E.C: E você conhece alguma produção feita sobre a história do teatro de Brasília, se pudesse pedir para indicar pra alguém, alguma coisa que você já ouviu falar?*

**G.M:** Produção? Você diz produtores?

*E.C: É. Ou vídeo, ou filme, ou livro...*

**G.M:** Ah! pronto? Sobre?

*E.C: É.*

**G.M:** Não, só o da UnB que é o Villar, Fernando Villar, e do Elieser, só que eu sei que é o seminário, não era o...

*E.C: “Histórias do teatro brasileiro”?*

**G.M:** ‘Existe... História do teatro brasileiro’... Só que eu lembro. Agora, diz que muita gente faz, tá fazendo, tá fazendo, você agora fazendo, tá reunindo e acho que o da UnB foi mais amplo, porque ele tinha muito mais, foi aberto ao público, teu caso é uma coisa mais restrita, não é isso? Quer dizer, então mas o deles, mas deve ter... Tem um livro, eu não tenho o livro aqui, eu não tenho o livro, até ficaram de me mandar, mas não mandaram. Eu fui procurar e não achei também, fui até na UnB tentar conseguir e não consegui. Então não tenho o livro do “Histórias do teatro brasileiro”. E eu sei que tem, disseram que tinha um pra mim, mas eu fui lá duas vezes e não encontrei... O Villar estava em São Paulo não pude falar, o Elieser não encontrei com ele, então, outras pessoas não adianta procurar porque tinha que ser através deles mesmos. E, só o que eu lembro... Agora coisas guardadas você vai ter. Não sei se talvez vai ter... Com quem? Com o Hugo Rodas? Com o Guilherme? Com a Carminha lá no NAC? Com os Irmãos Guimarães? Vai ter coisas deles.

*E.C: Cada um com seu acervo particular.*

**G.M:** Acervo particular. Eu tenho essa impressão... Quer dizer, eu o meu mau, bagunçado ou não, eu tenho o meu acervo. É meu, é pequenininho mas é meu. Agora tá perdido, porque eu tive mudança, a gente fazia tudo aqui, tive que mudar a casa toda, minha casa era diferente do que isso aqui é hoje. Perdeu! Meu posters, meus, tudo posto, tudo com sacrifício quando eu colocava, unindo os grandes e os pequenos, cadê? Onde estão? Eu não sei! Eu não tenho idéia. Muitos a Luciana levou pra escola dela, depois que acabou a escola pra onde foi? Ninguém sabe! Se perdeu. Se alguém queimou, não queimou, se alguém não ficou, ficou, e por isso foi embora. Então é bom, porque é aquela coisa, nada! Eu gostaria de ser realmente igual a minha mãe, de não deixar nada pra história. Mas infelizmente, eu digo, eu tenho foto, tenho tudo, tenho isso aqui, isso fica. Mas se eu, a minha vontade, se eu não fosse acho um artista, eu ia ser igual a minha mãe, a minha mãe só tem uma foto que fica no meu quarto que ninguém sabe se é ela. A gente presume que seja ela. Porque tudo, antes dela morrer, ela pegou foto, tal, tal, e botou e não tirou mais foto. Não tenho nada dela! Eu não tenho uma roupa, não tem um calçado, não tem nada que pertencia, isso é da minha mãe, não. Porque ela dizia assim: “morreu, acabou!”, e eu tenho a mesma sensação, eu não acredito em vida, se tiver eu tenho lucro. Se você acredita e não tem, tá no prejuízo, então eu to no lucro (risos). Eu não acredito. Se tiver ótimo, maravilha! Se não tiver, paciência, fazer o quê? Não é? Eu não acreditava? Então eu sou aquilo que acredito. Tem vida. Que bom! Não tem vida. Que bom também. Então eu sou assim, acabou, morreu, acabou. Não sou de venerar mortos, sou de pensar neles poucos, como pensei ainda a pouco na minha sogra, uma pessoa

maravilhosa e tem pessoas também na minha família fantástica, o meu cunhado, que também já está em outra, eu tinha 12 anos quando a minha mãe faleceu, morreu nos meus braços de bronquite. Minha tia, faleceu agora de bronquite. E a outra lá em Paty do Alferes na minha cidade, de bronquite também, mas tudo tava perto de mim. Quer dizer, é a herança que eu tenho na família, que é os brônquios.

*E.C: Seu pai também faleceu?*

**G.M:** Meu pai faleceu eu tinha 1 ano de idade, faleceu de desastre de automóvel. Ele foi esmagado entre um carro e um poste... porque ele era gentil. Eu não sou muito gentil, eu perdi isso do meu pai, então ele deu lugar ao carro, ele era o motorista, deu lugar ao motorista pro esposo dessa senhora, ir pro volante e o lugar do cara seria o dela e ele ficou. Lembra daqueles carros que tinha estribo? De antigamente? (risos) Aqueles Fords bigodes, meu pai tinha uma oficina de mecânica de carro, então ele consertava carro, ele dirigia, nós tínhamos na nossa porta lá na época, tínhamos 2, 3 carros a disposição da gente, só que a gente não saía, mas também nem sempre o carro era da gente, era o carro da oficina, ele botava lá, querendo sai, ele sabia que ninguém ia sair por isso que ele botava, eu acho (risos), então ele ficou no estribo e o carro indo, vinha um caminhão, a pessoa perdeu o controle, quando viu o caminhão na frente, em vez de partir pra sua coisa, passou pra sua esquerda. Vinha o caminhão aqui, em vez do carro fazer isso, ele fez isso, passou pra cá, e justo aqui tinha o quê? Um poste! Então o carro bateu de lado no poste, e foi, e ainda durou três dias e três noites o sacana. Isso aqui dele abaixou tudo. Hoje, levantaria, seria outra coisa, o coração intacto, pelo menos os médicos falaram, sem sangue, não sangrou. Sangrou assim, do coisa, mas não do... interno, não teve hemorragia interna, e foi assim que o meu pai morreu. Tanto é que hoje eu não sou muito, eu sou um bom motorista, mas não, prefiro não ter carro não. Talvez seja por isso. Não conheci o meu pai, conheci através da minha mãe, das irmãs, do meu avô, da minha avó, meus tios né? Através, mas não conheci não, minha irmã e meu irmão que conviveram com ele, eu já não convivi com ele, eu não tive esse prazer de ver o meu pai não, sabe? E ele teve o prazer e o desprazer de me ver, mas teve. Pelo menos! Um ano né? (risos)

*E.C: Gê, e nesse caminho todo aqui nessa cidade, como é assim, o Geraldo avaliando a produção do Gê Martú? Como você avalia essa produção do Gê Martú?*

**G.M:** É difícil! Eu tive uma experiência muito interessante agora. Desde o ano passado, que eu fiquei internado, lá eu era o Seu Geraldo (risos). Então é difícil, me chamavam de seu Geraldo, eu não olhava, porque eu passo a vida inteira sendo Gê Martú, aliás, no Rio de Janeiro eu já era Martú, eu cortei meu nome, Martú, com acento no “u” para não ser Martur (risos), botei acento no “u”, não existe, mas eu botei Martú (som de telefone ao fundo), aí, eu: “seu Geraldo!”, “quem é seu Geraldo?” então é o seguinte, o cidadão civil Geraldo Martuchelli, ou Martuchelli, ele vê o Gê Martú diferente, ele vê o Gê Martú assim como um, como um artista realmente, mas tem horas que eu fico assim pensando: se eu não fosse o Gê Martú, o que eu, Geraldo Martuchelli seria? Porque, no fundo no fundo, na minha cabeça, não é uma pessoa só, são duas pessoas, é muito forte! Porque eu passei uma vida inteira no Ministério também era Martuchelli, Geraldo ou Gê, mas antes eu era Martuchelli, Gê Martú depois, que o teatro me deu o nome Gê Martú e tal, e o pessoal me chama de Gê Martú, mas até então, na minha casa Gera era o apelido, Geraldo, Geraldinho, Martú ninguém me chama, só os moderninhos que tão lá: “ah! o Gê Martú!”, é o tio, é o tio-avô, mas a minha família mesmo, primos, primo-irmãos, tio, tal, tal, eles me conhecem como Gera, Geraldo ou Martuchelli. Como meu irmão se chamava Matuchelli também, no Rio, Martuchelli, era um artista-plástico maravilhoso, então, ele..., eu, eu não me vejo, eu quando eu, Geraldo Matuchelli, ou Martuchelli vejo o Gê Martú, são duas pessoas distintas. A minha casa antes era de Gê Martú, hoje é do Geraldo. Hoje ela é menos Gê Martú do que, é mais Geraldo Martuchelli, a minha casa, antigamente não, era mais Gê Martú, eu era mais presente, eu era 24 horas Gê Martú, hoje não, hoje eu já divido, eu já sou Geraldo, já acostumei a me chamar de Geraldo. Eu tava na rua ali e o rapaz gritou “Geraldo!”, que era né, e eu olhei, “seu nome é também Geraldo?” eu digo “Por acaso sou. É comigo?” “não! Não! É com o outro lá, é com o pilantra lá na frente.” O outro pilantra, e era um rapaz, e ele “chará! chará!” Geraldo, quer dizer, hoje eu olhei, antigamente eu não olhava, não. Você podia gritar: Geraldo! Geraldo eu não olhava, Gê era diferente. Então hoje eu to habituado mais com Geraldo, mais do que no Ministério, que eu passei a aceitar mais o Geraldo Martuchelli, que eu me escondia, Gê Martú se escondia muito atrás do Geraldo Martuchelli, tinha

muito isso também. Eu com o Geraldo Martuchelli, quem era eu? Eu não me via como Geraldo porque eu não era, era o Gê Martú. Cinema, teatro, o tempo todo: Gê Martú. Até com: “o Gê tá aqui?” não é Gê tá qui é Gê Martú, “há! Gê tá lá”, não é Gê talá, é Gê Martú, então isso ficou, então quando as pessoas falam “Gê!” um, dois, três, taqui, Martú, entendeu? Eles mexem, porque no teatro é isso, eu sou muito brincalhão nesse sentido, eu tenho humor que eu levanto com bom humor e durmo com bom humor, mesmo estando com mau humor, eu não deixo o mau humor tomar conta de mim, é lógico que existe, mas eu prefiro, no meu dia-a-dia, é mais bem humorado do que mau humorado, então eu não me via como Geraldo Martuchelli, eu me via como Gê Martú, hoje não, eu já vejo, sabe? Eu já penso, eu já me penso como Geraldo Martuchelli, coisa que eu não pensava, mesmo na época no Rio de Janeiro que era Geraldo Martú. Geraldo nunca pegou, era sempre Martú.

## 01:32:19

Enquanto trocávamos a fita da câmara...

*W.C: E nessa produção toda como...*

*M.A: Vamos trocar de fita?*

*G.M: Vamos. Trocar de fita! Não vai embora! Eu volto! (risos)*

*E.C: Comercial! Das Casas Bahia! (risos)*

*G.M: Horrível! Oh! Gozado, todo mundo copia! Reparou? Todo mundo copia! Horrível a propaganda mas ficou... Eu vejo as outras lojas aí tudo querendo fazer igual, que os dois... foi um achado aquele guri e aquela menina. Aquela menina foi um achado do guri.*

*E.C: Exatamente!*

*G.M: Aquela menina.... ã? Á?*

*M.A: Porque ele já estava desgastado. Já tava todo mundo chamando ele de chato, de chato. Mas ficou, vai ficar igual a da Colméia, Demacol..*

*E.C: Igual a Demacol, aquele cara do Demacol.*

*G.M: Demacol?*

*E.C: Aquele, tá beleza Demacol!*

*G.M: Ah! Demacol! Justo. Eu fazia o da Colméia, era horrível o da Colméia! (risos) Você chegou a pegar?*

*M.A: Peguei! (risos)*

*G.M: Das abelhinhas? (risos)*

*E.C: Da poupança Colméia? (risos)*

*G.M: Aí gente! Te contar, eu não agüentava! Eu não agüentava mais. (risos)*

*M.A: “O tempo passa, o tempo voa, e a poupança Bamerindo vai ficando numa boaaa”!!! (risos)*

*G.M: É! Exatamente. (risos)*

*M.A: Isso fica cara! Já troquei.*

*E.C: Já? Acabou a propaganda?*

*G.M: Acabou o papinho. Acabou o recreio.*

*E.C: Depois dos nossos comerciais... Como então o Geraldo, que agora consegue se ver no meio desses personagens todos, que foi a vida do Gê, como foi, como é a avaliação do Geraldo frente a essa contribuição toda aí pra cidade? Como ele se vê?*

**G.M:** Ah! eu me sinto bem! Eu tenho orgulho agora, eu não me escondo mais atrás do Gê Martú não. Eu acho, faço parte da mesma pessoa né? Não seria dois em um não, é um em dois, (risos) não é dois em um, é um em dois (risos), mas eu faço parte e gosto, isso pelo carinho que as pessoas demonstram ter comigo, passam a ter comigo. Então, cada etapa da minha vida, que acontece alguma coisa, seja bom ou ruim, comigo. Eu vejo o carinho das pessoas, a preocupação das pessoas, então com isso, eu vejo que... gente, como é bom ser Gê Martú! E como é bom o Geraldo Martuchelli ser Gê Martú. Sabe? É muito gostoso!

*E.C: E dentro desse universo do Geraldo e tudo mais, o que que ele gosta de ouvir, de música, o que que ele gosta de comer, o que ele gosta de vestir, de cores, de obras, como é esse universo do Geraldo?*

**G.M.:** Olha, eu gosto... vamos pela música, a música, nem tanto a clássica, mais a clássica popular ou a semi-clássica, eu nem sei se isso existe! Bota aí pra fazer propagandinha da Rádio Brasília FM, a Super-Rádio Brasília FM, aquelas músicas ali. Eu gosto muito de música orquestrada. Algumas áreas de ópera, não todas.

*E.C.:* Tem alguma música que você escuta que você fala: “essa me toca, eu adoro ouvir!”?

**G.M.:** Olha, são quase todas! Eu só tenho uma cantora que me toca, quando ela tá cantando, a Dinah Washington, já ouviu? A rainha do Blues. Gente, pra mim aquele inglês dela, aquela cadência dela, aquela música que ela canta, e aquela diferença, a diferença faz, faz diferença, eu esqueci o título, gente, eu viajo! Porque isso foi em 68 que ela faleceu, quando a minha filha nasceu. Eu estava no auge da minha vida. Musicais, já participando de musicais, foi quando eu fiz o teste para *Hair* só que eu não tinha cabelo (risos), é aí eu usei uma peruca, não adiantava, e tinha que ter outros atributos também que eu não tinha, (risos) entendeu?

Eu não tinha todos esses atributos que eles queriam. Então fui renegado, lógico, pra minha opinião aquilo foi carta marcada quase todo o teste, envolve e já sabe quem eles querem. É fulano que apresentou beltrano, não sei pe pe, tal tal, tem talento tem, tal tal, vamos fazer um teste. E o teste é apenas pra provar que existe alguma coisa, quer dizer é lógico, não vou dizer que todos é assim. É igual modelos, “Ah! passarela!”, vai vai, lógico, escolhe uma e coisa, as outras já sabem, ó aquela tem futuro, aquela não tem, enfim não querem queimar o seu cartucho.

Então música, Diane Washington, cantor pra mim, Frank Sinatra, isso internacional. Lógico todos os cantores, como o Dayane Warning, tem aquela... ai... as que eu lembro essas aí, e brasileiros, né? Cantores nossos, nacionais, isso da minha época lá, é Francisco Alves, Orlando Silva, Calbi Peixoto, Ângela Maria, Emilinha e Marlene, nem tanto mais a Marlene, porque a Emilinha como cantora, como simpatia mais a Emilinha, não era fã clube não, mas... eu não torcia pra nenhuma das duas, então tinha dia que gostava.... (embola as palavras), então era aquela coisa, Nora Nei, maravilhosa! A Divina, a Divina, a Elisete Cardoso, aqui em Brasília a Luciana tem o prazer de ser acalentada e dormir nos braços dela, porque ela... Eu morava na 107 e ela freqüentava a casa de uns amigos dela que ele era do Ministério da Educação, ele era do... Chefe de Gabinete do Passarinho, acho que é do Passarinho, tem hora que eu esqueço o nome dele (sussurando) não fale que eu quase esqueci o nome dele! E ela freqüentava a casa dele, a Elisete Cardoso, e ela ia lá, e quando ela ia lá e eu era fanático dela, eu morava em Bom Sucesso, quer dizer, em Higienópolis e ela cantava no Clube de Ramos, onde tem o famoso Cacique de Ramos, né? De lá saiu, e eu era um dos poucos que ia porque a noite ninguém podia, eu ia acompanhado do meu irmão, então eu ia e assistia escondidinho, assistia. E um dia ela me viu aí: “Você aqui me vendo?” “Eu não posso ir até lá?” “É não pode!”. E ela chegou aqui não lembrou de mim, mas lembrou da situação, eu digo: “Ó essa é minha filha.” Aí a Luciana ia lá, batia papo, ficava lá com eles mesmo, e ficava junto com eles, eu digo: “olha só que beleza! Maravilha né?” Tem a da época também já não tão recente, mas mais recente, a Clara Nunes, foi minha amiga, freqüentava a minha casa no Rio, aqui em Brasília ela veio duas vezes aqui, não uma vez aqui em casa, não uma vez lá, mas aqui não lá na 107 uma vez... A Clara Nunes, e sempre que tava no Rio entrava em contato com ela. A Nora Nei eu te falei né? Quem mais? Tem mais cantoras. Tem a... Leila Pinheiro, Elis Regina, não tem como não gostar. Tem.

**01:39:43**

**G.M.:** Cantores fora esses tem o coisa, cantor não tem muito não. É mais daquele canto direitinho? Canto legal? Fez bem? Eu gosto, mas não tem um nome, não tem um nome, sabe, eu gosto das nossas músicas, eu gosto, MPB, eu adoro todas elas, não tem uma que me faça “Ah! essa...” não! Por exemplo, quando eu ouço a Super-Rádio FM aqui, a Brasília Super-Rádio FM, eu to fazendo propaganda de vocês seus sacanas!

Então eu ouço música pelo menos orquestrada, então me dá uma nostalgia, sabe? Eu não sou um homem de passado não. Eu já vi! Eu sou do agora daqui pra frente. A hora que você chegou já passou pra mim. A hora que você chegou passou, não tem... é daqui pra frente, ó! O que eu falei já passou, é daqui pra frente, então eu gosto de ouvir o que me leva, volto lá atrás, viajo, mas não cultuo o passado

não, seja coisas boas ou coisas ruins, coisas ruins quando pintam na minha cabeça eu faço isso: Ahrrr! É jogo fora. Não fico também cultuando, as coisas boas a mesma coisa. Então, tem o meu lado 'zen' interessante, né? Isso aí, não cultuo não. Mas gosto de determinadas músicas, tem música. Tem música de escola de samba que eu amo: Foi o Rio que Passou na Minha Vida do Paulinho da Viola, pomba é lindo aquilo! Lindo! Sabe? É uma água assim me lembra quando eu ia pro Rio, eu fui criado junto com a isso em Magno, que é em Madureira, foi uma época que eu morei em São João do Miriti com meu irmão, na casa dele e ele me levava pra escola, pro... como é que eles chamam, não é terreiro não, como é que é o nome? Terreiro é de umbanda.

*E.C: É de umbanda.*

**G.M:** Vamos botar que foi no pátio, não sei. Pro lado da Portela, então criei com eles tocando samba, aquela coisa todas, só que eu não sou muito aficionado por samba não. Sei sambar, mal e porcamente, gostava da melodia das músicas, e aquela: Mangueira Teu Cenário é uma Beleza, coisa linda aquilo! Então essas músicas me tocam muito, eu viajo vou lá atrás, me vejo lá, eu nunca fui, eu fui no sambódromo só uma vez e mesmo assim sem desfile. Porque sambódromo é uma coisa recente, não é do meu tempo, eu assistia a escola de samba na Presidente Vargas naquela arquibancada de madeira, e nem era de alumínio, como é que eles chamam? Não! Madeira mesmo! Então assisti escola de samba ali. Então eu tenho um carinho pelas escolas de samba, tenho pela nossa tradição, como eu gosto.

Fui no recife, pela primeira vez participei da ciranda, dancei, lindo! Olha, eu sai de lá apaixonado! Apaixonado! Apaixonado! Apaixonado! Fui no Maranhão, tomei parte do Bumba-meu-boi, coisa,s abe? Fui no nordeste, cada música nossa representa um pouco, as tradições gaúchos que hora me cansa um pouco porque é muito mostrada e não mudam, mas lá é diferente, quando eu vou no interior, passei 2 meses trabalhando em Alegrete, e eles tem o Centro de Tradição, quase toda cidade lá tem, Centro de Tradição Gaúcha, o CTG que eles chamam. Quando os alunos, eu ia lá por causa da escola, tinha a escola agro-técnica lá, iam fazer aquilo, eram uma dança diferente, não aquela que eles costumam fazer que é o igual. Mas você pega o povo que faz o seu folclore, sem ter que dar satisfação é diferente. É igual você pegar um bumba-meu-boi na rua e pegar um já estilizado, como é que fica? É diferente. É igual o samba nosso. Samba de escola de samba não é samba. Samba de escola de samba é o da quadra, é o da quadra, aquele sim! Nos ensaios, aquilo é samba! Você vê, as sambistas não sambam, elas passam pelo desfile só pra mostrar corpo, mais nada! Eu não vejo mais graça mais na nossa escola de samba. Igual, igual, igual, acabou. Não mudam, não tão mudando, e vão perder por isso. Rio perdeu tanto que São Paulo chegou a estar no mesmo nível do Rio. As escolas de samba de São Paulo hoje já são páreas para nós. São 4.000 integrantes, 3.000, 6.000, é como no Rio de Janeiro. Agora, o que eles tão inovando? Nada! Então isso me cansa por isso. Antigamente eu sentava na televisão e via até amanhecer, acabar o último desfile, não tinha sono, tinha prazer! Hoje não. Eu vejo uma, “ah! eu vejo amanhã no compacto.” E passou acabou. Não tenho mais interesse. E porque não tão renovando. É igual os folclores, por exemplo agora, a disputa entre Campina Grande e Caruaru, é pra inglês vê cara! Acabou! Aquelas quadrilhazinhas organizadas, coreografadas, aquilo devia ser feito ao natural da gente. Não que seja ruim, mas eu vi uma vez não quero ver mais vê também não. É bom também e tal.

Voltando então pra isso aí, voltado o que pra música é isso aí: eu não tenho uma música específica não. As músicas boas, tanto estrangeiras quanto nacionais, elas me trazem uma lembrança, quando me trazem eu curto elas, quando não trazem, eu to passando. E meu ouvido é muito musical nesse sentido, quando eu dirijo, quando eu atuo, é mais pra musicalidade do que pra não musicalidade. E comida, eu prefiro o meu arroz com feijão tradicional, não sou muito chegado a bife, sou mais chegado a uma carnhinha de soja, salada eu gosto, feijoada é uma pena que tenha aquelas carnes lá dentro, porque eu adoro um feijão preto, eu como bom carioca gosto de feijão preto. Adoro um ovinho em cima do meu arroz com coisa, meu tomatinho. É o simples, fui criado no simples continuo simples.

*E.C: E livros?*

**G.M:** Ah! livros eu não tenho um especial não. Mas, nem sou de *best seller* não, mas acabei de ler uma recente agora, que foi do..., livro de teatro quase todos. Como faz teatro do Grotowski, do...

*E.C: Brecht? Stanislavski?*

**G.M:** Brecht, Stanislavski, aquela coisa. Voltando a abrir um parêntese aqui, depois a gente fala de Stanislavski: essas pessoas têm nome porque ela escreveram antes da gente. Agora o que eles acrescentam? Eu tenho a impressão de que muita, pouca coisa. Todo o ator é tudo aquilo. Ele é Stanislavski, ele é Grotowski, ele é Tchecoviano, ele é Daishiano. É. Como não pode ser? Todos nós somos aquilo. Agora um que teve a sorte, a idéia de escrever aquela... “Ah! Stanislavski escreveu”, fica com tudo aquilo, você pega o Boal, pô, Boal tá ali na nossa cara, maravilha! Aquele teatro ali é maravilhoso, e é nosso e do mundo, como os outros também são deles e são do mundo também. Mas você quer ser: “Ah! qual é a sua escola?” A minha escola é o palco, é pisar no palco, fazer. Tem todas as escolas. Tem hora, tem peça que eu sou Brechiano, tem peças que eu não sou brechiano, eu sou “stanislavskiano”, não sei se é isso aí mas deve ser. “Stanislavskiano”, entendeu? Eu sou. Mesmo trabalho, mesmo personagem, mas como? Existe isso aí, isso eu, dentro da minha concepção, do meu conhecimento.

Mas voltando, livro, eu acabei de ler, eu tava até no hospital, que foi o “Operação Cavalo de Tróia”, são 500 páginas ou pouco mais, ele é cansativo, mas a minha vontade de ler até o final, maravilhoso. Então achei fantástico aquela coisa entre a religião e do profano e o não profano. Do próprio autor, tem hora que ele confunde a gente, tem hora que o que escreve, confunde como se fosse o que, você conhece o livro? Como se fosse pra ele, precisando voltar que eu até me confundi, “ué? Foi o autor que foi lá? Não, o autor é outro.” Porque ele tá escrevendo, o que o outro autor passou pra ele, ele tá reproduzindo, ele tá contando realmente, mas tem hora que você coisa. Quando ele vai nas construções daquela época, no modo de vida daquelas pessoas, no modo vivente daquelas pessoas, aí gente! É apaixonante! É apaixonante! Olha, eu li aquilo... as pessoas ficavam: “como é que você lê tanto?” e quando acabou, a Luciana levou pra mim Guimarães Rosas, eu conhecia do Guimarães Rosa aquelas primeiras histórias, só que o que é mais interessante no livro pra mim, sim, ele todo é interessante, inclusive, eu tinha visto a Terceira Margem do Rio, e não tinha lido, eu fui ler dessa vez e realmente a Terceira Margem fica (estalando os dedos) e é bom! Muito bom! Mas você ler o livro é outra coisa. Agora a sensibilidade do Nelson Pereira tirar aquilo, maravilhoso! Maravilhoso! Mas não em relação ao livro, certo? Você viaja mais, no cinema o diretor te dá o que ele quer, a imagem que ele quer, ali você, faz a imagem que você tem do livro, então é diferente, você viaja mais, no cinema eu não viajei tanto... agora bom mesmo é uma observação, não, uma crítica? Não é crítica. Crônica? Não. Não é crítica, eu vou dizer o que? O “Rornay”, não sei o que Ronái. Aí... ô Marcelo, dá pra você pegar ali dentro? Dá pra você passar por aí? Não né? Dá?

**01:49:57**

*E.C: (risos) Depois a gente pega.*

**G.M:** Pega depois? Então tá. Então tá. E é dele, ele é o autor, ele fala sobre o Guimarães Rosa, acho que é Paulo Rónai, ele fala, gente, aí eu passei a entender o Guimarães Rosa, porque é uma linguagem muito difícil a dele. Você já leu Guimarães Rosa? Você também já leu né? Muito difícil você passa a ler duas, três vezes pra saber o que ele tá falando e ele cria palavras, aí eu fui ver o por quê daquilo ali. E ele conta, então eu passei a entender Guimarães Rosa, como eu passei a ler então as histórias, que são muitas, aí que eu, já conhecia algumas eu passei a, apaixonei, me apaixonei realmente. Quer dizer, lógico eu já conhecia mas não como agora. Livros de aventura, de ficção então, quase todos, mesmo de bolso, eu gosto.

*E.C: No meio dessa arte toda, trazendo um pouco agora pra Brasília, nesse universo que você já participou tanto e que tá aqui contando pra gente, a pergunta é: falando sobre a história do teatro de Brasília, se você tivesse que começar e falar assim: “olha, falar da história do teatro nessa cidade, é necessariamente é ter que falar sobre...”, quais pessoas? Se você pudesse, tem que falar, não tem como não falar.*

**G.M:** Quais pessoas?

*E.C: É.*

**G.M:** Atualmente?

*E.C: Não, desse período aí que...*

**G.M:** Essas pessoas que eu enumerei.

*E.C: Todas elas?*

**G.M:** Todas, mais algumas que eu esqueci. Porque todas fizeram parte do teatro, todas contribuíram pra que chegássemos onde nós chegamos. Acho que falei muito, falei todas, desculpe mas tem muito mais gente, que agora no momento... eu sabia que ia ser entrevistado mas não lembrava que as pessoas que... se eu soubesse tinha anotado o nome, pois é, mas tem essas pessoas. Todos que fizeram nem que foi uma única apresentação, eles fazem parte da história do teatro brasileiro.

*E.C: E esse teatro todo, porque Brasília é tombada, como Patrimônio Histórico da Humanidade desde 87, e aí ela é mais destacada por causa da arquitetura dela, e por causa das artes plásticas, enfim, Athos Bulcão e tudo mais. Você acha que dentro desse tombamento, dessas grandiosidades feitas nessa cidade, o teatro estaria despontado nele?*

**G.M:** Ah!

*E.C: O teatro de Brasília tem esse...*

**G.M:** Eu acho que pode ter, mas eu acho que não está não. Falta muito pra ele porque eu digo, falta a mídia nos dá esse respaldo, nos dá esse alicerce para que a gente possa crescer. Empresariado. A gente não tem. Qual é o nosso teatro? Concorrer com quem? Agora os Irmãos Guimarães ganharam um prêmio de um trabalho que eles fizeram, muito bom, aí veio aquela Vera Holts, entrou no trabalho, é um nome de fora, não que ganhou por isso não, mas acrescentou, veio unir força pra gente. Hugo Rodas trabalhando com Abujamra em São Paulo, mas você vê, são, não todo. Nós ganhamos o ‘Mamembão’, viajamos em 78, quer dizer, a gente é conhecido.

Agora o que exporta mesmo aqui são os músicos, a música dá muito mais abertura pros músicos do que o teatro pra nós artistas de teatro. Agente não tem tanta abertura. Você vê, vem uma novela faz aqui, faz teste para a novela e fica por isso mesmo. Eu mesmo fiz um trabalho aí, que eu não..., foi um trabalho. Fiz um trabalho. E foi interessante, foi. Agora, porque eu conhecia o esquema, eu tinha feito um teste pra “Muralha”, depois de três anos me chamaram pra fazer um teste que não tinha nada a ver com o teste da Muralha, mas a pessoa gostou do meu perfil e entrou em contato comigo em Brasília, que me chamou pra eu fazer o que era o “Estrela Guia”, filmei, gravei em Pirenópolis, agora, foi experiência que eu não, não foi legal, eu não pude ser eu mesmo, eu não pude criar, porque o diretor não me exigia nada, só perguntava: “decorou o texto? Tá sabendo?”, marcas eu tinha que ver a marca eu fazia. Então não me deram chance, só queriam saber dos que tinham nome lá, então essa é uma crítica meio violenta. Então como é que eu posso concorrer com esses nomes, fazer o meu nome lá dentro se você não desponta? Você não tem como? Eu acho que essa minha experiência, eu falo por mim...

Aconteceu com “Os Melhores do Mundo”, eles tiveram, eles não saíram fora? Porque não tem, não tiveram espaço, agora tão sento um dia desses com não aparecem fazendo trabalho. Mas não tem aquilo que eles gostariam de ter, seria realmente estar lá. Porque o que eles querem levar é o trabalho deles, e tem que fazer isso mesmo, é levar o que eles fazem aqui pra lá. Chega desse humor que a gente vê na televisão que eu não agüento mais! Não existe! Tá ultrapassado cara! Não existe isso mais não. Não que sejam ruins, é que o texto não ajuda mais. Você perdeu aquilo ali.

Outro que teve lá também e fez foi o... Grossi o... Murilo Grossi, fez aquela novela, repetiu, foi, eu não sei se foi bom pra ele. A minha experiência não foi boa pra mim. Tive no Projac, gravei lá, tentei realmente fazer, passar pra produção, já que eu estou lá, já que estou na boca do leão, quero ser engolido por ele, depois sair fora não, tem que ser engolido por ele, aí eu cheguei lá, tentei mas... ia pagar um preço muito alto, ou seja, teria que ficar lá no Rio, morar lá, ficar a disposição. Não, não, não quero. Se eu fico lá, e tem um trabalho, é diferente. Se eu saio dessa produção e entro logo no outra, mesmo com um papel pequeno como foi esse papel meu, foram 10 ou 12 capítulos que eu gravei, para um principiante como eu, tá bom de mais! Tá até gostoso! Foi pior não ter o crédito, não botaram o meu crédito, mas você vê, a novela foi pra fora umas vezes aí, já recebi o cachê que era pra pagar, liga pra mim: “Gê Martú, tem cachê pra você receber aqui.”, vou lá e recebo, que é na Globo. É pouco, mas é o dinheiro que eles pagam lá, rateiam pelo pessoal, mas eu como ator to ganhando, maravilha!

Quisera eu tá na Globo ganhando 2.000 por mês, como a maioria lá ganha, esse você ganha por novela, você ganha por mês ou por novela, e tá lá feliz da vida. Eu com a minha pequena aposentadoria, mais 2.000, eu tenho onde morar no Rio, ficaria no Rio numa boa, lógico que Brasília é minha base. Agora, eu estando lá, olha só, eu ou Murilo Grossi, estando lá, ou outro ator também, lá no Rio, tendo mídia, Brasília não vai ser melhor pra gente ou pra todo mundo que tá trabalhando com a gente? Brasília ou qualquer que a gente for? Por quê? Não é aquilo que chama público? É. E a Globo só lambe mesmo quem é filho dela, acabou! É a cria deles. Aí abre os espaços, em todos, no GDF, em qualquer televisão, SBT, a Band, acabou! Eles tem que fazer isso mesmo, é cria deles. Então eles vão fazer o que, a promoção, já promovem, então você já ganha mídia. E você ganhando mídia, quem tá com você ganha mídia também. Porque, imagine, a não ser que a gente seja um grande... e ir pra lá e esquecer as pessoas aqui com quem você trabalho, trabalhou.

Então, o teatro mesmo em Brasília, pra ele chegar a ser um grande, ele tem que despontar realmente, nós temos que lutar muito, suar muito a camisa, pra convencer pro empresariado e pra mídia que a gente é bom, tanto quanto o de São Paulo e o do Rio... Que a gente não tá aqui brincando, que a gente tá fazendo um trabalho sério. Agora só que as pessoas não vêem isso da gente. E quando a gente fala um trabalho sério, ele não abrem o espaço pra gente. Pô, você liga pra lá, pede coisa, nunca tem um palco, nunca tem o que, pe pe pe, e essas reportagens que eu tenho aqui, não fui atrás, vieram pra mim. Quer dizer, então eu sou um homem feliz, dentro de Brasília, de teatro, eu me considero um homem feliz. Eu sou feliz porque eu ainda tenho esse lado, pequeno, mas existe essa abertura pra mim. Você vê, a menina [reportagem do correio braziliense, escrito pela Renata Caldas] fazia esse trabalho comigo e com o Sérgio Brito, eu podia ser outro ator, não podia? Por que ela me chamou? Faltou alguém? Sim. E da minha idade. Que bom! Que bom! Fiquem velhos! Fiquem velhos! (risos) Entendeu? Então é isso aí. Quer dizer, agora, eu fui, lógico, outros eu já mandei, quantas vezes eu mando lá como diretor ou como ator, e não sai nem a foto e nem o nome da gente? E quando sai a foto não sai o nome da gente. E olha que me conhecem hein! E as pessoas que não sabem reclamam: “meu nome não saiu!”, e eu digo, imagine, eu não vou falar “o meu também não saiu”, aí vão dizer “o do Gê Martú não saiu”, eu deixo que as pessoas falam, eu tenho vontade de falar sim, se não eu vou ficar muito (som de inspiração) né? As pessoas falam “ah! o Gê Martú também não saiu!” você vê, na “Bela Tchau”, o meu nome e o da Lucinaide nunca saiu no jornal. Só na estréia, sabe por quê? Vinha assim: “não sei o que produções apresenta: Gê Martú e Lucinaide Pinheiro, em ‘Bele Cíou’. Elenco: pá” isso o pessoal via o elenco, saiu no jornal e o elenco, o meu não saía. Eu não tenho nome no jornal e já procurei e não achei. Só no dia da estréia, por que, eu já falava pro pessoal: “não quer ser... não! Eu quero tá no elenco, meu nome no elenco lá. Que botar destaque, põe destaque, mas põe no elenco, não quero a mais Gê Martú em...” não quero. A Rosane queria fazer, ela fez. Digo “não faça!” ela boto no elenco. Eu não quero ficar de fora não, eu quero ficar no meio do elenco. Ora! Que pomba! Porque você põe o nome lá, você pensa que tá agradando e não tá. Então eu aprendi isso na carne né? (risos) Como diz o nosso presidente: “Da própria carne”, ele vai tirar da própria carne. Que bom!

**02:00:09**

*E.C: E aí Gê, pra finalizar e pegando esse seu gancho de fala, o que você diria pra quem tá entrando agora pro âmbito teatral, (risos) ...*

**G.M:** Corra! (risos)

*E.C: pro esse estudante aí, o que você diria? (risos)*

**G.M:** Corra! (risos)

*E.C: Uha! Foi bom! O que você falaria? (risos)*

**G.M:** Corra!

*E.C: Você mandaria ele desistir dessa área?*

**G.M:** Não! Não mandava não! É aquela coisa, se você tem realmente, se você acha que é isso que você gosta, acredite no seu sonho, você chega! Agora, não espere muito sonho colorido não! Sabe? Não

espere não! Espere um sonho assim turvo as vezes, meio acinzentado, agora não espere não. É lutar. Você tem que lutar, você tem que... tem que ralar, como diz o outro. E outra coisa, seja bom, não é só ser artista, ser ator ou atriz não, é ser bom, é você levar a sério a profissão, que cada dia, essa profissão é boa por isso, porque cada espetáculo a gente é um, não a gente eu, em cada espetáculo, não é o Gê Martú, mas o Geraldo é uma pessoa, e com isso, eu cresci, aprendendo com esses personagens a forma deles, o bom caráter, o mau caráter, eu consegui fazer toda uma personalidade, então isso é muito importante. Agora, talento, é fundamental, beleza não. Talento é fundamental! Você pode ser a pessoa mais bonita do mundo, sem talento não adianta. Nós temos exemplos. Você e a pessoa mais feia do mundo você chega a ganhar muitas coisas: oscar, ganha prêmios, por quê? Há um talento. Então não se perca no... Lógico, cuidar da imagem é boa. Todo o ator tem que cuidar da imagem. Você ser feio e se fazer de feio? Aí é burrice! Pelo amor da Santa! Então tem que ser feio e cuidar um pouco da feiúra, né? Não ser tão feio! Ser mais... não vê eu? Eu uso tudo aqui? To bonitinho! Me arrumei, botei uma camisinha azul, to engraçadinho! Só não botei perfume, porque ainda não chegou a época de sair (na imagem da câmara) perfumando, no dia que for, estarei perfumado pra vocês, entendeu? É isso aí que você tem que ser. Você não pode: “ah! eu vou fazer!” não! Ninguém é dono da verdade! Ninguém.

Agora ter disciplina! Acima de tudo, disciplina! Ouviu o diretor, não gostou, não é brigar com ele na frente dos atores, conversar com ele no bastidor. Se você vir que o diretor é irreduzível, não quer falar, não quer fazer, você tem duas opções, ou você aceita ou você sai fora. Você fazer um trabalho que não gosta, não adianta. Tem que ter prazer. A arte de representar, a arte de pintar, a arte de tocar, arte qualquer coisa, é prazer. Sem prazer você não faz nada. É igual você fazer uma comida, fazer comida quando você não tem fome, você faz de besteira. Agora, você estando preparado, levantando, fazendo uma comida, já pensou? O prazer de fazer aquela comida? Todos vão adorar! Porque há um prazer em cima da coisa. Não é não? Então é isso aí, não adianta, ó, é talento, disciplina e perseverança. Você tem os três fechou o lote. Isso misturado, agora você divide isso em tantas janelinhas e portinhas, que vão chegar lá. Então isso, eu cheguei lá, eu to lá...

Ah! outra coisa, todos nós queremos ser famosos. É mentira dizer: “ah! não quero!” Quer! Quer! Quer ter o nome lá no letreiro, quer ter um teatro com nome, ou quer ter um cinema com nome, você quer. Você quer ser famoso sim. Todos nós queremos ser famosos. Dizer que não quer é mentira. O ator ele usa pra quê? Quando ele tá lá ele briga, mas todos querem chegar lá pra brigar. Eu que queria de tá aqui chateado com horários e proibições e: “e aí? Não vai terminar não porra? Eu tenho compromisso! Cansei!”, imagina, não seria ótimo? Estaria eu e você aqui: “ó Elizângela, porra não dá! Olha essa luz! O telefone atrapalhou, assim me desconcentrou! Porra não dá! Eu quero sair disso! Ó esse cachorro aqui! De quem é esse cachorro aqui? Não é possível! Por que tá aqui atrapalhando?” Late aqui, tem um passarinho ali, não eu quero sair fora! Agora, pra chegar lá, você tem que querer, sem querer não adianta. E querer é poder, e nem sempre poder é querer, você sabe disso. Eu acho que eu tenho a dizer isso aí. Que eles sejam felizes, como eu sou um homem feliz. Pelo pouco que eu ganho, pelo pouco que eu recebo, não, pelo pouco que eu ganho e pelo muito que eu recebo. Olha, se não fosse os afagos, os carinhos... sabe?

E outra coisa, o ator não é só de teatro. Ele é de cinema, de televisão, é da praça, é de qualquer lugar. É arte! O ator é aquele artista. Ele tem aquele personagem, encara a vida com aquele personagem que você quer ser nesse momento. No dia-a-dia, eu Geraldo Martucheli, não sou um personagem às vezes? Eu ponho uma roupa, saio, tal tal, não vou? Como Gê Martú então? Imagina! Você tem que fazer. Eu acho que é isso aí. Espero que o papo nosso tenha sido proveitoso (sussurrando) e que a diretora não corte tudo, ou não corte tanto! Que deixe umas cenas bem legal! Se ela não cortar aí vai ser bem legal pra nós tá? Valeu!

*E.C: Gê, eu só tenho a te agradecer, não só o Marcelo, como a Elizângela, mas também a Universidade de Brasília, por está ofertando esse espaço, esse caminho pra gente tá conhecendo, dialogando, começando na verdade uma trajetória que ela é infinita! Não tem como parar. Cada um vai poder vir aí, trazendo outras contribuições e fazendo cada vez melhor, e em nome desse início, desse caminho e por todas as pessoas que estão de trás disso, porque não só a orientadora, a Nancy, mas um monte de gente, muito obrigada! Eu agradeço também em nome da cidade, por tudo que você já contribuiu...*

**G.M:** Eu?

*E.C: É. Porque não é a toa mesmo que você tá aqui falando...*

**G.M:** Viu? Como que é bom ouvir! Viu? (risos)

*E.C: Não é a toa que você tá aqui, que você foi um nome falado por mais de uma pessoa, que a gente tem entrevistado e indicado...*

**G.M:** É, eu só espero que tenha estado a altura do que você estava pensando, que você estava querendo. Não é Marcelo? Vocês estavam queriam, eu acho assim... desculpa a minha falta de memória, é muita coisa né? Mas...

*E.C: Não! Mas coisas que aconteceram mais de 30 anos! (risos)*

**G.M:** Agora, você agradeceu, agora quem tem que agradecer somos nós artistas! Porque se não for esse trabalho, nós não aparecemos. Porque ela tá lá na câmara, nós estamos na frente, ela não aparece, e aparece o nome lá em baixo, mas o nome dela. É lógico que ela vai ser reverenciada por fazer isso, mas nós é que botamos a cara pro público, então nós é que temos que agradecer entendeu Elizângela e Marcelo? Esse carinho de vocês pra nós artistas, que fazemos a história do teatro em Brasília, do teatro brasiliense, do teatro em Brasília. Fazer uma historia do teatro em Brasília do que teatro brasiliense, acho muito fechadinho. Que fazemos a história do Teatro em Brasília, é que temos que agradecer a você. Porque se não, como é que agente ia... eu taria aqui, teria feito o meu exame lá (risos), o meu urofluxograma, não taria aqui. Pensa bem, a vida é outra. Então isso aqui é o prazer, é a vontade de estar aqui. Então à você sim, nós temos que agradecer. À você, ao Marcelo, toda a Universidade, pra abrir esse espaço pra gente, e que abra pra mais pessoas. Mais pessoas. Tem pessoas que você vai... J.B. Galvão, um B. de Paiva, são pessoas que tem teatro dentro deles. Não sei se você chamou, mas posso o contato deles. E quantas pessoas mais né? É isso aí, obrigado vocês!

*(aplausos)*

**G.M:** Foi bom?

**M.A.S:** Foi ótimo!

*E.C: Oh Gê! Obrigada mesmo!*

## DEGRAVAÇÃO DE ENTREVISTA<sup>1</sup>

# Hugo Renato Rodas Giusto Rossi

### IDENTIFICAÇÃO DAS PESSOAS PRESENTES NO AMBIENTE

**Narrador/ entrevistado:** *Hugo Rodas* (Abreviação: H.R)

(Ator em várias peças na cidade e professor na Universidade de Brasília).

**Pesquisadora/ entrevistadora:** *Elizângela Carrijo* (Abreviação: E.C)

(Pesquisadora; Aluna regular do Programa de Pós-Graduação em História da UnB – nível: mestrado/ orientanda da Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Nancy Alessio Magalhães).

**Captação de imagem e som:** *Marcelo Augusto Santana* (Abreviação: M.A.S)

(Ator e iluminador formado pela UnB).

### DADOS GERAIS

**Local:** residência do entrevistado - BSB

**Data:** 26 de maio de 2005.

**Duração:** 1h 34min. 25seg.

Gravação do áudio em **formato MP3**, suporte **MD** (Mini-Disc).

Degravação: Rosa Magali Varella Albuquerque

Revisão: Elizângela Carrijo

### RECOMENDAÇÕES QUANTO À LEITURA DESTA TRANSCRIÇÃO:

É possível encontrar nesta dissertação **dois tipos de textualizações** dessa entrevista:

1) Com falas mais próximas dos/as próprios/as narradores/as, ou seja, uma **transcrição mais fechada que repete até mesmo o modo fático e corriqueiro da oralidade do cotidiano** que se encontram gravadas em formato word, no CD-ROM anexado, na mesma pasta que apresenta o arquivo em formato MP3 do áudio das entrevistas.

2) Com **relatos editados**, onde se modifica expressões, frases e tempos verbais, ou se retira repetições e determinados vícios de linguagem, desde que isso não comprometa e/ou distorça idéias, modo e conteúdo das falas dos/as narradores/as – que podem ser lidos nos próprios perfis de cada entrevistado/a e/ou em trechos expostos ao longo do trabalho escrito.

Com essas diferenciações expostas nas textualizações das entrevistas, cujos limites e complexidades se mostram claramente, sugiro que a pessoa interessada em conhecer outras dimensões dos/as personagens dessa história, **acesse o áudio, acompanhado do texto da gravação e compare com o texto editado nas páginas que compõem este trabalho**. Afinal, uma das intenções de se disseminar o áudio dessas entrevistas é que o/a leitor/a tenha outras possibilidades de leitura e acesso a esse universo oral, geralmente publicado em forma só de transcrição.

### APRESENTAÇÃO DO TEMPO DE GRAVAÇÃO DO ENCONTRO:

Hora:Minuto:Segundo = 00:00:00 // Contagem apresentada em, aproximadamente, a cada 10 minutos de entrevista.

---

<sup>1</sup> Ao utilizar alguma parte deste conteúdo, citar todos os dados da fonte (nome completo do/a narrador/a, nome de quem degravou e de quem revisou, data, suporte gravado, dentre outros dados que assim forem necessários para localizar esse documento), conforme disposto na **Lei 9610/98**.

00:00:00

*E.C.: Quando você falar que pode...*

**M.A.S: Tá. Pode ir.**

*E.C.: O Hugo, gostaria que você se apresentasse e me contasse um pouco da sua infância.*

**H.R.:** Bom... É... Eu me chamo Hugo Renato Rodas... É nome completo você quer, não? Eu me chamo Hugo Renato Rodas Giusto Mendes Rossi. (Risos) É...

*E.C.: Mendes Rossi?!*

**H.R.:** (Risos) Sim, meu pai Rodas Mendes e minha mãe Giusto Rossi.

*E.C.: Como é o nome da sua mãe e do seu pai?*

**H.R.:** Ofélia e Rosalro. Ofélia Giusto Rossi e Rosalro Rodas Mendes. E... Bom... Isso... E... Sou... É... Sou... Nasci em Departamento de Colônia, no Uruguai, na cidade Juan L. Lacaze (Porto Sauce). São dois nomes, Juan Lacaze ou Porto Sauce. E... Bom... E... é uma cidade operária. Fundada por... por estrangeiros, praticamente italianos e espanhóis. Que fumaram uma... Que fund... Quer formaram... Fumaram, não! (Risos) Formaram uma fábrica. É... Que se chamava Campo Mar e Sola (talvez traduzido ficasse como Campo Mar e Sol) e que deu origem a... a... nascimento de toda coletividade, não?! Você prefere que eu olhe para você ou para câmara?

*E.C.: Pra onde você quiser.*

**H.R.:** Ah... Eu prefiro olhar para você. Ah...bom!

*E.C.: Eu também. A câmara que se vire para te acompanhar.*

**H.R.:** Não, estou perguntando porque estou tão acostumado a pedirem para olhar para câmara que... Prefiro você, é claro.

*E.C.: Não. Então pra mim.*

**H.R.:** É. Então... É... E bem, muito perto de uma cidade que se chama Colônia, quase em frente a Buenos Aires. É... Assim... Minha infância é super... Entre os dois países, sempre Argentina e Uruguai. Quase como uma mesma coisa.

*E.C.: Qual o dia que você nasceu? Quando foi?*

**H.R.:** Ah! Nasci amanhã. No dia 27 de maio, as onze e meia da noite. Onze e vinte da noite. E... E...

*E.C.: De que ano?*

**H.R.:** Mil novecentos e trinta e nove. Sessenta e seis. Amanhã completo sessenta e seis anos. Incrível, né. Eu me lembro quando eu era pequeno e eu contava na casa que eu nasci, assim, os anos que faltavam para eu chegar a dois mil. E que eu viria a ter os sessenta. Era apaixonado porque em dois mil eu viria a ter sessenta. Eu me lembro sempre disso. E... Bem... É isso...

**E.C.:** *Assim... E como foi seu processo de escola? Se você estudou foi mesmo no Uruguai?*

**H.R.:** Não. É bem famoso isso. Eu... Eu... Não fui à escola. Fui não, porque... Assim, fui para uma escola e não deu certo, fui para outra e não deu certo... Transferi para outra e não deu certo.

**E.C.:** *Você tinha quantos anos?*

**H.R.:** Uma era do Estado e a outra foi católica. Ah... Eu tava com cinco anos, seis anos.

**E.C.:** *E por que não deu certo?*

**H.R.:** E... Não deu certo porque eu era meio terrível, não dava certo com a coletividade e com as massas. E porque, também, meu pai e minha mãe estavam com uma coisa na cabeça com relação à na minha educação que era uma loucura. Muito estranho. Posso explicar depois. Mas é nesse momento... é... Eles queriam que eu tivesse uma educação especial. Eles não queriam que eu fosse uma pessoa de rua. Eles não queriam... é uma coisa muito estranha. E, então, eu passei a ter tudo particular. Sou filho único. Se nota de longe... E... E não conseguia... é... essa... coisa foi meio difícil, porque me isolaram completamente, não tive professores adiantados (?). Se tinha aula particular para estudar, era estudar o que se via na escola. É... Tinha inglês particular, francês, italiano e piano. E desenho. Você vê, eu tinha seis coisas para fazer a semana inteira... tenho quadros aí de quando eu tinha 9 anos. Pintura, estudar. O meu primeiro corpo inteiro eu tinha nove anos. E eu ia às aulas de desenho, de sete. Uma... Era bem... bem estranho. Mas muito assim... Muito... É... Trabalhando encima disso, né. Dentro do que a... Do que eles achavam do que era uma pessoa bem educada. Até hoje eu consigo nem inglês, nem francês, nem nada porque eu tenho ódio. Ainda mais jogava futebol e tava lá bem feliz, bem feliz, bem feliz. Mas eu tenho... Sim era como uma vingança. A minha infância inteira foi como uma vingança com os homens da quadra. Os homens jogavam futebol e era obrigado a tocar piano, tocava um inferno, cantavam aos gritos. Qualquer coisa. Marina, quando eu era pequeno tocava no piano e cantava Marina. Ao gritos. Era como se eu estivesse dizendo: - *Pô, me salve!!! Me ajuda!!!!* (Risos).

**E.C.:** *Risos. Você querendo jogar futebol e tendo que...*

**H.R.:** Ah, claro... Mesmo que fosse de goleiro. Que ele era a única coisa que se fazia com todo gordo. Risos. Pegar a bola com uma barriga (risos) eu pegava uma bola, pelo menos. Mas aí, não... aí, depois... Aí, foi normal. Depois disso, foi normal.

**E.C.:** *Aí, você entrou no ensino regular?*

**H.R.:** Aí, entrei no ensino regular, mas com dez anos recente, porque foi secundário, né. O Linceu nosso, né?!

**E.C.:** *Sim. Aí, você continuou normalmente.*

**H.R.:** Aí, já continuei normalmente. Entrei numa... Comecei a estudar, comecei medicina, depois não sei o que, larguei, depois fiz odontologia, larguei. Aí, sai. E me tornei protético dental. Eu sou um protético dental. É...

**E.C.:** *É mesmo?!*

**H.R.:** Trabalhei...

**E.C.:** *Estudou isso onde?*

**H.R.:** Eu trabalhei como protético dental. Lá é Montevideú mesmo...

**E.C.:** *Lá em Montevideú ainda...*

**H.R.:** E...

**E.C.:** *Isso, você tinha quantos anos, mais ou menos?*

**H.R.:** Dezesete.

**E.C.:** *E você já era protético?*

**H.R.:** Sim. Eu entrei aos quinze anos, na faculdade. Foi uma loucura. Era o mais jovem de todos. Normalmente, as pessoas saíam depois dos 16 do Linceu. Era o mais jovem na minha época.

**E.C.:** *E você lembra do nome da escola? O nome da escola, você lembra?*

**H.R.:** Não. Eu era..

**E.C.:** *Com quinze anos...?*

**H.R.:** Era uma... uma universidade.

**E.C.:** *Sim. O nome?*

**H.R.:** Era a Universidade da República.

**E.C.:** *Ah! Ok. E como foi esse seu encontro com o mundo teatral. Você era protético dental...*

**H.R.:** Ah. Mas eu era apaixonado. Minha família é muito louca, nesse sentido. São todos italianos, também. Então, é... É... A família do meu pai, é muito pequena, digamos. Meu pai... Meu avô, foi casado duas vezes. Então, existe outra família e inclusive eu gostaria de fosse parente, porque têm vinho em Mendonça, que se chama Rodas (risos). Mas eu acho deveriam ser do primeiro casamento, segundo as histórias de... da minha família, que seria do primeiro casamento do meu avô. Que a gente nunca se tratou...

**E.C.:** *Como era o nome dele. O nome do seu avô?*

**H.R.:** Ramon. Meu avô Ramon. Igual a de meu pai, Rossalro Rodas; eu, Renato Rodas e meu avô, Ramon Rodas. Divertido. Mas aí o... Nunca tinha pensado nisso... É a primeira vez. Mas aí o... Desse segundo matrimônio do meu avô somente tem quatro irmãs, de meu pai, solteiras. E duas meias-irmãs que ficaram solteiras com meu avô e passaram a viver com minha outras tias. Ou seja, eu tenho... eu tinha cinco tias solteiras. Eu era filho único e sozinho.

**E.C.:** *E todos eles moravam em Montevideú?*

**H.R.:** Não. Todos eles moravam em Porto de Sauce. Eu mudei pra Montevideú, quando eu entrei na faculdade. Eu tinha dezeseis. Ou quinze.

*E.C.: Todos moravam perto?*

**H.R.:** Todos. Claro, se era um povo de vinte mil pessoas, uma cidade de vinte mil pessoas.

*E.C.: Era daquele final de semana, ta a família toda reunida, durante a semana?*

**H.R.:** Na casa do meu avô eram onze. Então, todos tinham... E o único que tinha um filho, era a minha mãe. O resto dois em diante. Três, dois, quatro, cinco. Então isso... me lembro da sala de jantar da minha avó, tinha uma mesa que era larga como esta varanda. E comíamos todos. Quarenta pessoas ao redor da mesa. Era gigantesca a mesa. Havia só uma... uma sala de jantar, que era uma sala de jantar mesmo, uma mesa com banco. Por que era impressionante. E... Todo mundo cantava. E todo mundo... Somos onze. Existem onze pianos. Todo mundo tocava piano. Na família da minha mãe, todo mundo... todos tocamos e declama poemas de saudade.

*E.C.: Sua mãe tocava piano?*

**H.R.:** Todos. Não. Não. Mamãe, não tocava por exemplo... Tocava de ouvido coisas. Se sentava e tocava. Era fantástico. Mas, é... Não. Ela não tocava, não. Mas a... e muitos de meus tios não tocavam. Quase nenhum tocava. Mas a educação musical fazia parte de uma... de uma Educação. Não era um boa, mas era de Educação. Fazia parte de ser educado, na época. E eles tinham um amor muito grande de... E tinha uma pessoa que tocava violino, alguma pessoa que tocava piano. Mas todo mundo cantava. E nessa cidade onde eram todos italianos. O teatro... Havia um teatro maravilhoso. Com galerias e com tudo. Onde se fazia óperas. Porque também tinha emigrado com todas essas pessoas. E é nesse grupo que entrava, uma família que trabalhava na ópera, que já cantava em óperas e...e... trabalhava com óperas na Itália. Então se formou um grupo que era Lo Francine. Lo Francine. E foi impressionante, porque isso existia... culturalmente era uma cidade muito rica, também. É pelo fato de... de... da própria necessidade de ter algo, a coisa se foi criada, para poder substituir o que não tinha mais. Então, eu ia à companhia de ópera, eu ia à companhia de teatro naquela na cidade. Havia muita coisa.

**(00:10:30,004)**

*E.C.: E você ia...*

**H.R.:** Ia.

*E.C.: Frequentava os espetáculos?*

**H.R.:** Ia.

*E.C.: Assistia todas as peça?*

**H.R.:** Ia. Ia. Ia. E havia uma coisa muito forte, também, com os diretores da fábrica. Eles levavam sempre, pelo menos duas vezes por ano, ou a Orquestra Sinfônica de Montevideu ou o balé, de Montevideu. Então, havia um contato enorme o tempo todo. Se montavam cenários dentro da fábrica, para você assistir o balé. Uma coisa que voltei a viver no Chile, com as pessoas depois. E saia... a população a dançar, voltado para a população.

*E.C.: E como se dá isso? De dentista, protético dental para artista?*

**H.R.:** Ah. Mas isso, desapareceu. Aí, eu, não. Aí eu formei. Eu comecei a ser protético dentário. Aí, eu fui... Voltei para casa e trabalhei durante um ano como dentista muito bom, de lá. E trabalhei quase dois anos. E aí, desses milhões de coisas que aconteceram, voltei para Montevidéu.

**E.C.:** *Isso você estava com dezessete anos, você tinha entrado pela universidade...*

**H.R.:** Aí, já tava com dezoito.

**E.C.:** *... Para fazer odontologia...*

**H.R.:** Aí, já estava com dezoito.

**E.C.:** *Você ainda era aluno na universidade...*

**H.R.:** Não. Não. Agora já estava trabalhando. Não. Já tinha abandonado tudo e já tinha... e já estava trabalhando como protético, em Colônia, em Lacaze. E aí, milhões de coisas aconteceram, eu já não po... po... podia... A cidade me chamava aos gritos, no teatro me chamava aos gritos. Eu estava em um grupo de teatro da minha cidade. Mas eu não conseguia mais. Eu tinha me apaixonado terrivelmente por todo mundo, por todo mundo. Era uma época... era uma época que eu exercia uma posição e a tomava violentamente. Assim, preciso tanto meu amigo, preciso tanto da minha amiga, preciso tanto do meu companheiro, preciso tanto da minha companheira. Não posso mais. E era coisa que isso, na época, as pessoas abriam os olhos desse tamanho. Mas na minha casa, por sorte, havia uma coisa que era... que todo mundo havia aprendido. Era melhor contar as coisas que esconder. Era melhor dizer a verdade do que mentir. Comigo mesmo, porque eu sempre me entregava. E agora, uma coisa assim,

*que minha mãe dizia: - E aí? Estudou piano hoje?*

*Quando eu era pequeno, por exemplo, eu dizia: - Sim. Eu estudei. Eu estudei.*

*Ai mais tarde eu dizia: - Abhh... de tarde, quando sai na bicicleta, vi uma e pronto: "pou!"*

*Minha mãe: - Presta atenção. Você não me disse que tinha estudado toda a tarde?*

Aí não vale a pena. Não vale a pena. Pagar esse mico de novo. Prefiro falar a verdade e pagar o mico da verdade. Eu fui educado assim. Fui educado para... pra pagar o mico da verdade. E... Bom. E aí voltei para Montevidéu, meu pai me disse: - *Bom. Se você quer ir, então você vai.* Eu consegui um emprego público e entrei na escola de teatro.

**E.C.:** *E o que você fazia como funcionário público?*

**H.R.:** Encontrei uma escola. Era inspetor de... Puertos de Aduana (Porto da Alfândega). Era emitir recibos... Eu trabalhava naquele edifício em frente a (?). Ah, mas era divino. Era fantástico.

**E.C.:** *Aí, você de dia era funcionário público e...*

**H.R.:** Isso. Aí...

**E.C.:** *... a noite estudava teatro...*

**H.R.:** É. E de noite eu ia a escola...

**E.C.:** *Onde era a escola?*

**H.R.:** A escola de teatro circular de Montevidéu.

**E.C.:** *Isso você já tava com...*

**H.R.:** Que foi onde eu me formei.

**E.C.:** *....com quantos anos?*

**H.R.:** Aí, já tava com dezoito.

**E.C.:** *E aí, você entra e você termina o curso?*

**H.R.:** Aí, terminei o curso. Aí, passa... Entro na companhia de teatro e fico nove anos, na companhia de vez. De vez sessenta, setenta, fiquei na companhia. Sessenta e nove. Aí foi quando eu conheci a Graciela Figueroa. Que ela estava chegando de Nova York nesse momento e havia trabalhado com a Twila Tharp fazia um ano. Nos anos sessenta. Havia se ambientado com todos os mestres, porque também tinha isso, a gente recebia informações o tempo inteiro. Também isso, o Uruguai tinha uma... um forte intercâmbio de informações desde a época de que eu era menino. Que tudo passava... é o teatro americano, teatro europeu, tudo, tudo, tudo passava por Montevideu, porque era próspero e todo mundo ganhava. Enchia o teatro. E todo mundo era muito... E todos éramos estrangeiros. Todos. Se você vai ao cemitério do meu povo, você morre. Você não acredita. Qualquer lugar tem menos sobrenome iguais em uma casa (risos). É impressionante. É turco ao lado de italiano, ao lado de russo, ao lado de... É impressionante. Cemitério de francês, é impressionante.

**E.C.:** *Isso que eu chamo de cemitério globalizado (risos).*

**H.R.:** Nossa... Totalmente globalizado! Nasci em um cemitério globalizado (risos).

**E.C.:** *Olha, a primeira informação de cemitério globalizado que tive...*

**H.R.:** É. Mas você sabe que Brasília, uma coisa que me impressionou, é que Brasília quando eu olhei assim, parecia cemitério do meu povo, olhando lá de cima.

**E.C.:** *Foi a primeira vez que você viu Brasília?*

**H.R.:** Por que era como “nichos”. Era como “nichos”, aqui. De noite você, que a gente chega e quando você vê aquele ar seco, não tinha árvores. Em 75. janeiro... Março de 75. Não tinha árvore. Não tinha nada.

**E.C.:** *Março de 75, é quando você chega?*

**H.R.:** 12 de março. Esse ano faz trinta anos.

**E.C.:** *E aí, quando você chega de dia, você consegue ver...*

**H.R.:** De dia... De dia... De dia. Tudo vermelho e aquelas caixinhas de fósforo lá embaixo. Alinhadas assim, parecendo nichos. E que estava as casas dos mortos da minha casa, iguazinhas, lá de cima.

**E.C.:** *E você conseguia... Você fazia essa correlação com o cemitério?*

**H.R.:** Imediatamente. Uma idéia assim: - De que... Nossa! Parece um cemitério!” Não existia cemitério. Não tinha morrido ninguém. Pouco gente havia morrido!

**E.C.:** *E aí, você desce nessa cidade e como é?*

**H.R.:** Aí, desço nessa cidade por 15 dias e não saio mais.

**E.C.:** *Por que você veio a Brasília?*

**H.R.:** Eu vim a Brasília, porque, na verdade, eu tava trabalhando em Salvador e o Clyde Morgan, que era o diretor da universidade, nesse momento, de dança e foi convidado pra fazer um curso em Brasília. Na Lúcia Toller. E ele não podia.

Aí, ele disse: - *Vai lá você! Você é ótimo! Vai lá! Você ta... Você vai nesse trabalho, é uma cidade nova. Vai ser ótimo. Não sei o que, patata, patata.*

E aí vim por 15 dias. Para dar aula na academia da Lúcia. E... foi impressionante. Foi impressionante. Eu me lembro que... Imagina... eu cheguei e olhei e disse assim: - *Porra, que academia!*

Eu acabava de chegar da Bahia, né. Aí, eu me lembro que o companheiro da Lúcia, do momento, na época, o marido dela, me disse assim, me afastou um pouco, e disse assim: - *Você sabe o que é porra?*

E eu: - *É... É uma interjeição, não?! Todo mundo diz, pô, porra, olha que barato ou pode rir também. Na Bahia, todo mundo usa porra pra tudo* (risos).

E eu não sabia o que estava falando. E aí, o cara disse: - *Não. Não. Não. Porra é esperma.*

Eu virei e disse assim: - *Esperma, que academia!*

Claro, o curso durou 15 dias. Ahhh, que ótimo (risos).

**E.C.:** *E aí, você ...*

**H.R.:** Não. Mas foi ótimo. E aí umas meninas... Bom... Comecei... As aulas começaram a ficar famosas, também. Por que assim como foi à entrada, essas aulas também foram... ficaram famosas. Em 15 dias tava todo mundo falando: - *Ta fazendo algo, lá. Naquele lugarzinho está acontecendo alguma coisa.* E... Bom... Aí, umas pessoas me perguntaram: - *O que você precisa para ficar, em Brasília? Porque a gente quer que você fique.*

E aí, eu disse: - *Bom. Mas... O que preciso? Ah! Bem, porque ao mesmo tempo, nesses 15 dias, casualmente, estava aqui o... Meu Deus do céu... Aqueles americanos das luzes. As famosas das luzes... é balé. Ai, meu Deus do céu, a cabeça não funciona. Bom... Que eram um... Que vergonha! Isso é um dos coreógrafo mais famoso do mundo. Bom. Depois eu... a cabeça volta... Aí, eu tinha trabalhado com esse... é... com esse cara no Chile. Eu tinha me apaixonado por ele, pelo trabalho dele. Por tudo. Quase que eu vou embora para os Estados Unidos. E depois eu fiquei lá. Como sempre com a Graciela. E voltei... E... E... E... Eu te digo, eu tava aqui, em Brasília. Vim fazer um trabalho aqui, assistir o teatro, sim, assistir teatro. Até, por que naquela época, tudo, era obrigatório. Qualquer coisa tinha que passasse pelo teatro, por nosso teatro também tinha que passar por aqui, também. Isso era genial! Assim com em minha cidade Lacaze eu via as os espetáculos são bons. E aí, é...*

**(00:20:20,812)**

E estava nessa festa estava uma bailarina argentina que tinha trabalhado, também, com esse cara. E... E... E nessa festa estava o Oswaldo Montenegro. Na casa da... da... Elce (?), da Argentina. Que era casada com um diplomata e que havia trabalhado com esse cara nos Estados Unidos. E bom, então se fomos lá, e o Oswaldo que é... é... E iniciamos uma... uma amizade com Oswaldo Montenegro, que me levou o primeiro trabalho que foi decisivo em toda a minha... em toda a minha carreira, né, que foi João Sem Nome. Trabalho que eu fiz com o Oswaldo, que a gente levou para o Rio.

**E.C.:** Você lembra quando?

**H.R.:** E teve críticas fantásticas do Yan Michalsky, que eram fantásticas, que era um orgulho, ver aquilo dele, pra gente, né. E que ele aí, o Oswaldo não voltou mais para cá. Isso foi em 76. Setenta e seis. Já tinha um ano que eu tinha chegado, isso mais ou menos.

**E.C.:** E você apresentam aqui na cidade ou vão apresentar somente lá...

**H.R.:** Não. Apresentamos aqui. Apresentamos aqui e levamos depois pro Rio.

**E.C.:** *Aqui em Brasília...*

**H.R.:** Sim.

**E.C.:** ... *Vocês apresentaram onde?*

**H.R.:** No Galpão. No Galpão.

**E.C.:** *E aí você volta para Brasília e o Oswaldo fica pelo Rio e vai...*

**H.R.:** É. Não. É isso é... que ele vai se mudar. E aí. Não... Nós já... Eu nunca tinha ido ao Rio. E levamos o espetáculo pro Rio. O Oswaldo depois ficou no Rio pela própria carreira dele de cantor, né. Mas é... Não. Eu tinha o meu trabalho aqui. Eu trabalhava todo o verão no Rio. Todo o verão, por três meses, eu trabalha lá. Dava aula na Academia da (?), no Rio.

**E.C.:** *E aqui em Brasília, você continuou na Lúcia Toller?*

**H.R.:** Não. De jeito nenhum. Foram 15 dias lá, mas... Aí, bom. Aí foi aonde foi parou a história.

**E.C.:** *Sim.*

**H.R.:** Ele me perguntaram: - *De que você precisa aí, de que?*

- *Bom, trabalho. E eu trabalho em quê? Dando aulas como vocês sabem. E, pra isso, eu preciso de um local para dar aulas.*

*Bem... Nós somos cinqüenta. E nesse momento temos cinqüenta pessoas. E temos um lugar. Que era o Clube do Congresso.*

E aí, que era um francês, que se chamava Pierre... É... Esqueci o sobrenome dele. É... Nickolai... Alwin-Nickolai. É... É uma vergonha. Esquecer o Nickolai, o cara mais famoso de... Que fez... que fazia aquele trabalho para coisa cobertas e andado com outras descobertas para mostrar, o que era uma massa e do que se podia... e o que acontecia dentro daquela massa pra... Era plástico. Fantástico, alguma coisa. O Alwin-Nickolai... E... Bem... E aí, começou um trabalho muito forte com a... com a própria pessoa que... que estava fazendo aula comigo. Que era... o diálogo é pra o Brasil inteiro. Porque num diálogo, eu não sei.... Não sei. Porque, nessa época, foi impressionante... Porque eu trabalhei com todos os grupos praticamente, eu dei aula pra todos os grupos. Que se tem dizer na época.

**E.C.:** *Lá no Clube do Congresso havia um espaço para suas aulas?*

**H.R.:** Ou no Clube do Congresso. Ou saía e dava aula, por exemplo, pra o Chico Expedito, dava aula lá no SESC, no Garagem, que ele tinha uma companhia lá. É... Para o Chico Pontes, trabalhei em outro lugar. Trabalhei muito com aquele grupo O Assalto ou As... Do Bené... Como se chamava? Bené 70.

Que tinha... Nossa... Aquela... Aquela é memória, mesmo. Entendeu? E... Enfim... Muita coisa. Muita coisa e aí começou o trabalho. Que ficou de cantar, ou seja, da própria qualidade da pessoa, de aceitação de trabalho. É... Porque havia a ditadura. Estávamos trabalhando com muita coisa que... muitas pessoas sem (?).

**E.C.:** *Quando você ia apresentar um espetáculo, você tinha que mostrar para alguma comissão da censura, não tinha...?*

**H.R.:** Não. Não. Mas a censura... ia sempre...

**E.C.:** *Sim.*

**H.R.:** É. Durante muito tempo... O único que fomos censurados, não fomos censurado sem texto, porque... justamente naquela época, por isso... por isso de teatro físico. Por isso do teatro de não palavra nesse momento. Por exemplo, e sim de um gesto. É... Porque o gesto não era proibido. Né? É uma coisa que... que não era proibido. Que não era proibido. Entendeu? E desse, sobretudo quando eles... quando a gente consegue estabelecer símbolos, com a comunidade ao qual eles não pertenciam.

**E.C.:** *E como era isso em Brasília, com essa comunidade...?*

**H.R.:** Fantástico. Como... eu me sentia totalmente da comunidade. Eu pertencço ao passado desta cidade. Eu cheguei nessa cidade quando ela tinha 15 anos. Sou o passado desta cidade. O que acontece, que pra mim, esta cidade, não deveria ter passado, deveria ter presente, sempre. Pelo menos, por muito tempo. E assim. É muito engraçado isso, de querer manter o passado. Não queria me manter o trabalho que fiz. Não quero nada. Não tenho nada. Não tenho nada. Sou só. Mantenho sim algumas coisinhas. As coisinhas assim (mostrando os objetos do lado...). Então, coisinhas das minhas tias. Outra do Blate (?), outras do meu pai...

**E.C.:** *São todas familiares, ou são suas que você vem trazendo? (em relação aos objetos da mesinha ao lado. Melhor acompanhar esta parte vendo o vídeo).*

**H.R.:** Não. São todas... Algumas são familiares. Essas são familiares. Essas não. Essas não é. Essas nossas, no dia de ano. Essa foi dada pelo Fernando... Aquele canto é da família. Aquela é dos Guimarães, sei lá. As flores da Sônia Paiva... agora. É. Essa bo... Essa bola é do meu avô. Essa bola azul é do meu avô.

**E.C.:** *Do Ramon?*

**H.R.:** Do Ramon. Essa bola é do Ramon. E não é enfeite de Natal. É uma bola mesmo. De vidro... De vidro. (inaudível) de bronze, lá. É inacreditável é vidro. Essas coisas que me deixam (?), eles trouxeram da Turquia.

**E.C.:** *Bem, e como é isso aqui, na cidade, hoje, você está falando que gostaria de não de preservar o passado, mas o presente...*

**H.R.:** Não. Quando eu era... Quando... Naquela época, que eu era meio intransigente com Brasília. Eu descia e *Argh!!!! Para que quer balé clássico pra esta cidade? Pra que luta pelo balé clássico, quando não precisa. Não precisa! O balé clássico está morrendo em outro lugar, porque diabos estamos tentando manter um balé clássico? Precisa é de uma orquestra de rock, de cinquenta músicos... Sei lá.* Eu era intransigente desse jeito, né. Porque eu achava que Brasília, era uma cidade moderna que não precisava de velhos. Nem de costumes velhos. Como se fosse uma tribo nova. Eu achava... que... E havia gente que pensava isso, na época. Muito doido mas a gente pensava isso mesmo, entendeu? Esse... Tire. Vamos tirar... E agora, todo mundo me trata, porque

estou na terceira idade mesmo, não. Diga, depois de trinta e um, estando aqui, mas.. É... E a linguagem que a gente trabalhava, era uma linguagem de uma modernidade, de uma liberdade que não se perdeu nada. Não perdeu nenhuma característica.

*E.C.: Quais eram essas características?*

**H.R.:** Essa... Essa... Essa é uma característica de tentar se colocar em um cotidiano que te... que te... que... que... que me permita reflexionar, que meu trabalho me permita me reflexionar, até certo ponto que eu necessito para ser um homem feliz...

*E.C.: E em Brasília...*

**H.R.:** Para ser um homem.

*E.C.: Que cotidiano é esse?*

**H.R.:** Em Brasília ou em qualquer merda de lugar. Por que em Brasília? Brasília não há mais agora. Brasília era Brasília. Brasília não é mais nada. Brasília é uma cidade como qualquer outra, ora!

*E.C.: Qual era a diferença dessa Brasília que você fala...*

**H.R.:** Ali e aqui, tinha cachorro, vinte, trinta cachorro é... como se chama? Vagabundo. Saia andando e eu morria de medo. Porque cachorro que mordida. Uma... É totalmente diferente, cara. A gente... Chapada dos Viadeiros... Chapada dos Viadeiros, que era Chapada dos Viadeiros? Selva!!!! Deserto, maravilha. Não tinha nada. Que era Itiquira? Que era Poço Azul? Era uma maravilha, aquilo lá. Maravilha. Paraíso. Paraíso, que estava aqui do lado. Agora são muito freqüentados, horroroso, que está naquilo lá, com grupos de pessoas que adoram ir. Porque já pensou porque são urbana. Brasília já é uma cidade. Brasília é totalmente diferente do que era. Totalmente.

*E.C.: Você acha que perdeu seu encanto?*

**(00:29:22,858)**

**H.R.:** Jamais. Se não, não estaria aqui. Não estaria aqui. Formo parte desse encanto. É.

*E.C.: Você consegue ver...*

**H.R.:** Formo parte desses encantos...

*E.C.: ... alguns desses encantos? O que que você diria que ainda é o encanto de Brasília?*

**H.R.:** O espaço. O espaço eu acho que é a coisa mais importante desse... essa coisa de... de... de eixo, que produz dentro... dentro de você, não. Essa coisa de peão. Se você sentir-se o eixo da coisa e a coisa girando. Que é uma coisa boa e é uma coisa ruim, também. Porque eu acho que aquela coisa do poder... Porque acredito que muita gente passou por aqui achando que podia acontecer de tudo e valer tudo. Durante muito tempo, todo mundo valeu de tudo, nessa cidade, né. Na época da ditadura, era impressionante. Impressionante.

É... Agora foi uma época de... de... de contestação muito boa. Muito boa. Porque não tem nada melhor que aquilo de você saber contra quem você tem que ir. É quando o seu inimigo está definido, as coisas são muito mais fáceis. Quando o seu inimigo não está definido e ele se abre, como estava na época, que você já não pode... Será que é confiável? Será que é uma pessoa confiável? Que politicamente, é uma pessoa confiável? Sabe? Será que realmente, está atrás de um ideal, ou será, que realmente, que está de trás de... de um... das novas eleições e das novas coisas do momento. Aquilo que tá valendo. Aquilo que não vale. Como está indo a coisa? Não. Porque não dá pra confiar em nada. Você não sabe. Você não sabe, sabe? Uma coisa bem... Eu sim... Sim. Eu sei. Eu sei pra mim. Mas você sente que essa confusão paira no ar, não. E cada idéia tá aí. As pessoas querem grana. Elas querem comprar carne, a batata, o arroz e acabou. E carros. Porque ninguém pode viver sem carro. Eu odeio carro.

**E.C.:** *Você tem?*

H.C: Nem morto!!! Não... Mantenho táxi. Acho que para pagar um carro, manter um carro, e ter todos... Uma pessoa só, como eu, pra quê? Vou trabalhar de bicicleta. E quando saio, vou de táxi. Ou tenho um amigo que me pega. Ou vou de táxi. Eu não tenho que pensar onde estacionar, aonde vou e patata. Não consigo. Não gosto.

**E.C.:** *Como é produzir em Brasília, Hugo, essa questão da política cultural. Ou se não tem. Como... É... Você que desde 75, quando chegou aqui, vem produzindo. Como é que você observa?*

**H.R.:** Olha eu odeio pedir. Eu nunca pedi, nem quando fui patrocinado pela TELECOM, que não sou mais, né, a partir desse ano. É... Nem... Nem sequer quando isso, a mim me importou. Eu acho que produzir é uma coisa absolutamente própria. Que não tem que depender de nada. Que não tem que depender de gente, que não tem que depender de dinheiro, que não tem... Porque tem que depender... depender de talento, de criação, de tá junto. Que não depende de uma conta. Que não depende disso... Entendeu? E eu acho que... E eu luto por isso, totalmente, quando eu tava patrocinado, também.

Eu dizia: - *Por favor, que a idéia do patrocínio não destrua a idéia de um teatro pobre. A idéia de um teatro que você põe isso no jornal, artisticamente e manualmente. Artesanalmente. E não que você vá comprar, como você pode comprar qualquer coisa, a qualquer hora.*

- Ah.. Um casaco vermelho. Ah... Então você vai ali, na loja e compra o casaco vermelho, né. Um vestido de festa. Ah... Então, você vai e compra um vestido. Não! Faz! Faz! Da sua tia, da sua vó, por favor, pega, recicla. Não sei, entendeu... Eu não... Eu não... Eu não consigo. Pra mim, teatro é outra coisa. Não é uma boa confecção. Não é uma boa confecção. Não é está... Não se tá fazendo coisas na moda. E sim falando de coisas da moda. É... Agora é difícil, também. Por exemplo, o último trabalho da gente não foi muito feliz. Correlacionar isso da gente é... é...

**E.C.:** *Qual o título?*

**H.R.:** Preciosas Promessas. Foi muito difícil, porque fui trabalho... em... em que, realmente, cada ator produzia o seu texto. Perguntava. Até poder fazer aquilo, uma realidade... Foi difícil. É... No... Nem conseguimos aqui. Foi quando saímos pra Goiânia. Foi difícil. E isso significa, também, o fato de você não poder trabalhar para o teatro, todo o tempo necessário, para você ter um produto teatral, e não uma produção. Uma coisa é ter uma produção e outra coisa ter um produto teatral. Um trabalho. Que você adquire de trabalho. E de estar trabalhando junto. Sabe?

**E.C.:** *Hoje é possível fazer isso aqui em Brasília?*

**H.R.:** Claro que tem. Claro que tem.

**E.C.:** *Existem pessoas que querem isso?*

**H.R.:** Existem pessoas que querem isso. Existe pessoas que estão interessadas nisso. Trabalho com pessoas que estão interessadas nisso. E desenvolvemos isso. Existe.

**E.C.:** *Quem são essas pessoas hoje?*

**H.R.:** Quem são?

**E.C.:** *Que trabalham com você nesse sentido?*

**H.R.:** No meu grupo...

**E.C.:** *Nomes.*

**H.R.:** Mas por que nomes? Nomes... É... Nomes ou... Você pega o meu grupo e sabe quem, né. Iara Pietricovsky, Carmem Moretzsohn, Adriana Maris, é Cazarré, João Antônio, André Araújo, é Clarisse, Helen, Bidô Galvão, Sérgio Furtado, Chico Santana, que já não tá aí, tá no Rio, mas é do grupo. É... Enfim...

**E.C.:** *Vocês estão a quanto tempo?*

**H.R.:** Dalton, que trabalha comigo faz 10 anos. Eu sem Dalton, não sou ninguém. Acho que Dalton, nem trabalha assim pra ninguém, hoje em dia. Ele não monta mais. Não faz mais coisa. É... Como... Assim... Quando eu digo, primeiro passo, entendeu? Mas.. Mas.... Mas, muita pessoas que estão comigo faz anos. Ele se fez meu companheiro, porque o outro é da companhia de Tucano, agora. É Companhia dos Sonhos... Porque o outro... É isso. Porque eu tenho os mais velhos de Brasília, de repente, que é Iara Pietricovsky e João Antônio. É... O Guilherme Reis, uma outra pessoa o Néio Lúcio, a Iohana. Sei lá, tudo impressionante. São meios impressionantes de Brasília. Entendeu? São nomes que partiram pra... pra coisa. É... A... A... André Araújo, a Clarice, a Rosana são pessoas que eu tô trabalhando, da última geração. Que tá saindo da UnB. Certo?!

E que outro dia estava falando com o João Antônio, antes a gente tinha que substituir alguém em Brasília, você enlouquecia procurando. Hoje em dia você pode substituir a qualquer pessoa, a qualquer momento. É impressionante isso. A quantidade de gente que temos formado e a quantidade de gente que tá na ativa. Dessa pessoa que se formar e que realmente, você reconhece como uma pessoa que... que sai de você. É... Que tá dentro de você. Né. E que você está dentro dessa pessoa. E que você está dentro disso... disso... dessa educação. Desse... dessa forma de aprender. Desse aprendizado. Como há várias pessoas que tá dentro de mim, graças a Deus. Que eu acho que é o único processo real, quando você começa a admirar, a querer aquilo.

Eu sempre digo isso pros meus alunos. Vocês são meio bobos. Porque eu, quando eu... quando eu via que a gente sabia de algo, eu ficava tão... mas tão absorvente dessa pessoa, que eu insistia, você tem. Vamos lá, vamos lá beber água, patata, não... Aí, e a pessoa vinha a dar tempo. E o que eu aprendia em boteco, eu aprendia o dobro do que eu aprendia na sala de aula. Eu tinha uma aula de duas horas e passavam três conversando em boteco. Certo? E então de... de repente, eu... eu sinto que as pessoas precisamos ficar mais juntos, e nessa loucura, também, entendeu? Porque as pessoas estão trabalhando, todos encontrando em banco, todas ficaram tão urbanas de repente. Que aí, você sai e... e trabalha. Todo dia, às oito horas em um banco. Aí, você sai do banco e trabalha três horas em uma produção de teatro. Aí, você sai... e de... dirigindo o teatro. E aí, você disse e vai dormir, porque você quer ficar com seu companheiro, sua companheira, um “pouco” (!!!). E você não ressona, você não pensa, você não

delira. Você não arruma nada, ou desarrumando algo durante o ensaio. Entendeu? Você não consegue entender isso, por exemplo, por isso é tão necessário tomar um café, comer, jantar, tomar um vinho, fazer qualquer coisa pra mim. Cada vez que fazemos isso, você sente que adiantou uma semana de ensaio. Que adiantou muito o trabalho. E que o outro tipo burocrático demora, o processo demora, e não sente amor. E sente só a ordem, e plantar... Não tem jeito, cara. As pessoas têm que amar o que fazem e dedicar, esse tempo que... que o amor precisa. E... Não o que a dedicação precisa. Mas que o amor precisa. Que uma relação amorosa precisa...

**(00:39:04,193)**

Eu sou horrível, porque como eu sou só, então as minhas relações amorosas, se dão todas lá dentro... Essas instituições e coisa a ver. Mas é... É assim. Eu sabia que ter essa vida porque eu decidi de viver sozinho também.

**E.C.:** *É uma decisão?*

**H.R.:** É uma decisão. É uma decisão. É uma decisão.

**E.C.:** *Por quê? Sendo uma pessoa tão cheia de gente...*

**H.R.:** Ah... Imagina. Se eu tiver uma mulher em casa e dois filhos. Entendeu? Ou você olha a comunidade inteira, como já tive, grupo inteiro em minha casa o tempo inteiro. Ah... me dá uma água. – Ah... me dá... Não. Não. Não. Impossível. Impossível. É uma boa época. É uma boa época. Mas todo mundo necessita de... de seu tempo, não, dentro do que você tem que viver nesse tempo. É... Impossível esse dia. Não poderia viver, não se teria grana para isso. Não teria grana. Para estar pagando duas garrafas de cachaça por dia, três quilos de macarrão é... dois quilos de salame. Não dá. Três rolos de papel higiênico, porque são vinte pessoas... Isso é incrível da... Isso é produção, entendeu? Isso é produção. A gente tem que saber daquilo que você precisa pra viver, pra ta junto. Não gasta nada... Se gasta uma fortuna. O preço custa mil e quatrocentos. E o salário da UnB, de professor é menor do que consta, pelo que custa o preço para o Estado. Custa mil e quatrocentos. Como vai ser dois pesos com mil e quatrocentos, num salário (?) de mil e novecentos ou trezentos. Entendeu? É uma coisa que você não entende mesmo. Não entende, mesmo.

Então, é melhor manter a relação só lá dentro mesmo. Se eu continuo dirigindo as minhas coisas, continuo fumando a minha maconha, continuo fumando... tomando meu êxtase, continuo namorando, porque ter um preso do lado que continua namorando comigo e para detalhe, ele está ali com um... Ô, Carandiru quase deu.. eu fiquei meio furioso quando eu vi Carandiru, porque eu falei: Porra, cara! Mas é... é... Eles vivem melhor que a gente. Se um não foi apareceria um que ia visitar. Sabe? Num jardim, numa boa, ele tem aquela barraca e vai pegar a filha para ir com ele no jardim. O outro casa dentro da prisão... É um paraíso. Entendeu? Para de alguma forma marginal dentro de sua cabeça. Entendeu? Eu, seu eu fosse um marginal, vou viver aqui fora? Não. Prefiro matar e viver lá dentro. Depende. Depende de tua cabeça, quero dizer. Isso... Isso é o que eu acho que, de repente, somos de uma sociedade que prefere viver muito mais dependente dessa maneira. Do que ter que sofrer, para poder lutar, para poder viver, uma vida aqui de merda. De alguma maneira.

Então, durante todo, com todo esse presente, com todo esse cotidiano, eu digo, pra mim não dá pra fazer um teatrinho pra entreter uma classe. Esse é um momento difícil. Esse é um momento bem difícil. É porque todo mundo o que quer, é se divertir. E todo mundo o que quer é diversão. Entendeu? Então você não arrisca, sem tem medo do fracasso. É... Você tem medo de ser, realmente, uma luz

para passar a... para passar a ser um produtor certo. Entendeu? Então, você sabe que é vital do cara ser jogado mesmo. O tempo inteiro. E que é preciso. E que é preciso. Eu estava dizendo o tempo todo, no ano passado: “- Nossa, esse patrocínio foi meio terrível, de alguma maneira”. No primeiro tempo foi bom, e depois foi meio terrível, porque, é... : - “Temos que fazer um trabalho. Tenho que fazer um trabalho. Devo fazer um trabalho.” Para agradar, e aí você corre... tarde. Os tempos todos, passou a... a haver um.... Que seria bom, se você vivesse disso. Mas não dá para viver disso. É. Então, se dizer, é a mesma história. É a mesma história. Criativamente você vive atado, você tem que pensar num trabalho para todo mundo, uma companhia grande, onze pessoas, em tempo integral. Nunca pensei em trabalho pra... isolar pessoas do trabalho. Então... É.. Mas foi... é... Ficar assim não é... Uma experiência é maravilhosa, né.

*E.C.: E quanto assim, esse pessoal de setenta, quando você tava chegando. Quem eram essas pessoas? Quem é que circulava? Mulheres, homens, né, esses nomes. Quem era essas figuram que estavam do seu lado, desbravando e criando?*

**H.R.:** Olha eu conheci o Ricardo e o Ralf. Ricardo Torres e o Ralf foram meus primeiros amigos. Junto com a Valéria Cabral, que é amiga minha, também, até hoje, que era do grupo. O Ralf, também. E... Que pertenciam ao grupo do Ricardo Torres. Depois havia um grupo que tinha um Bruxo Zeca. Que era divertidíssimo. Divertidíssimo e ele era uma pessoa maravilhosa. É... É... Quem trabalhava... Tinha o Chico Ponte com a Cristina Borracha, naquela época, que também era do grupo. O Chico Expedito. Dos que eu me lembro. Laís Aderne acabava de ter um sucesso, com uma coisa que se chamava O Deus.. O Diabo... O Homem... Ou algo assim. Ou uma coisa assim. Um espetáculo que... que tinha feito. Quando eu acabei de chegar, eles tinham feito isso. E tinham feito João Sem Nome, com uma outra direção do Dimer Monteiro. É... Esse, pra mim, já foi o segundo João Sem Nome. E... Esses dois trabalhos, já tinha juntados em grupos, que tinha uma... Já tinha diferença entre uma pessoa de tendência, que queria fazer um tipo de teatro muito mais físico. Teatro da época, digamos, um teatro, dança e... outras que defendiam o teatro clássico, uma maneira... Incluso aquilo. E essa era a grande diferença que eu dizia: - *Para quê? Para quê? Para quê?* Porque, claro, porque você tem que ter uma disciplina, entendeu? É muito difícil de estar formando uma... Não sei... Eu por que eu via a cidade, eu via a cidade sem renda, sem lacinhos, sem ferros. Sabe? Eu via uma cidade nova. Achava... Achava que ela merecia ter a melhor companhia, compreendeu?, contemporânea e a melhor... a melhor companhia de Teatro de Dança Contemporânea. Entendeu? Assim, algo que maravilhasse o mundo e não a mediocridade que não chega a nada nunca... Ah... Que não enxergamos o que é seu. Enfim. Estou queixando-me, por mim mesmo. Em todo esse tempo. É... Mas é... Mas aí, nesse momento, realmente, foi um... um apoio total, desse... do fato de eu ter ficado em Brasília. Não foi só o fato da oportunidade, não foi à oportunidade de candango. Não foi a oportunidade de... de querer que, que não existe nada, e pode fazer algo, que eu vou ficar rico, vou fazer isso. Mas nós podíamos ter ficado ricos mesmo. Como todos. Mas é... Não era isso que eu queria, nunca me interessou, não quero ter mais nada de bem... E... As pessoas me davam coisa de bem. Não precisei comprar elas me dão. É... Mas... Aonde estava, que me perdi? Por que me veio na cabeça...

*E.C.: Nos nomes das pessoas da época, das mulheres de 70...*

**H.R.:** Ah, mas uma coisa direcionou mesmo, sabe? Eu fiquei assim, as pessoas me fizeram sentir a necessidade que ela tinha de alguém que trabalhasse como eu estava trabalhando. Não de mim. De alguém que pudesse estar trabalhando no que eu estava trabalhando. E aí, se fez o grupo Pitú que foi um... que foi o primeiro grupo em Brasília, realmente, que... que saiu pra fora de Brasília, não.

*E.C.: Em que ano?*

**H.R.:** Ah... Começamos a trabalhar (?) está na mesma pessoa. Foi à decantação aquela. De 75 a 76. Aí, começou. Trabalhei o número um, trabalhei o número dois. Junto com Os Saltimbancos. E aí, foram uns cinco, seis anos, que a gente viajou por todos os festivais desse país de Oficina de Dança da Bahia

até o festival de Ouro Preto. Toda a existência de Pitu é... que foram sete anos, durante todos os anos, a gente viajou o tempo inteiro. Temporadas imensas no Rio de Janeiro, na sala FUNARTE.

*E.C.: Mas isso em 76, que você falou?*

**H.R.:** Setenta e sete. Bom... De setenta e sete, porque iniciou o Pitu, até oitenta. Depois eu me mandei pra São Paulo. Aí, foi uma coisa dos meus quatro anos de teatro. Não. Cinco anos. Quase cinco anos de seqüência de Pitu, em Brasília. Que foi...

*E.C.: Você consegue se lembrar de todos do Pitú?*

**H.R.:** Ah... Claro.

*E.C.: Sim. Quem eram?*

**H.R.:** Néio Lúcio, Tânia Botelho, Guilherme Reis, É... Os irmãos (?) melhor... E... E... Maneco, Iohana, Márcia. Ah, Sônia Paiva cantava no grupo quanto era menina. É... Não. É impressionante, sabe? É muita gente, porque era seguido... era um... era um seguimento. Era uma... Foi uma obra que marcou... essa... Marcou como uma coisa política mesmo, era um espetáculo infantil. Que foi apresentado todas as noites para adulto...

*E.C.: Durante quanto tempo vocês apresentaram os Saltimbancos?*

**H.R.:** Três anos.

*E.C.: Três anos.*

**H.R.:** E casa vez, uns três meses, quatro meses.

*E.C.: A primeira vez foi em Brasília?*

**H.R.:** A primeira vez foi em Brasília, claro.

*E. C.: Em qual teatro?*

**H.R.:** Galpão.

*E.C.: Galpão. E aí, vocês começaram a...*

**(00:49:23,980)**

**H.R.:** Mas aí, crescemos de todos os lados. Aí, uma... Aí, uma... Função de marcar os anos oitenta, quarenta. Uma coisa assim. No Ginásio dos Esportes. Para vinte mil alunos de escola. Foi um desastre. Mas foi maravilhoso.

*E.C.: Por que foi um desastre?*

**H.R.:** Ah, por que aquela coisa. O microfone numa época que não existia, nem aqueles que amarravam. Com vinte mil alunos... Tava um desastre. Todo mundo correndo. Microfone aqui, corria pra lá e puxava o microfone de novo. Mas foi fantástico. Todo mundo cantava a música. Vinte mil pessoas cantavam a música. Que era conhecida da época, da TV. Então, foi muito... Foi marcante, realmente. Foi um grupo que marcou... E foi... E marco traba... Marcou um estilo, mesmo. É... O Coringa, no Rio, e o Pitu, em Brasília, foram dois grupos, na época, que dominaram muito tempo, esse movimento.

*E. C.: Por que acabou o Pitu?*

**H.R.:** Não. O Pitu não acabou, o Pitu foi se transformando. Em realidade o grupos, saiu para São Paulo. Em 80, fomos convidados por José Celso. Quando ele chegou da Europa, digo que, o único que tinha assistido e que tinha gostado... Era o trabalho número 2, que ele tinha vindo. Foi em setenta e seis. É... Setenta e seis, não. Setenta e... nove. Acho que ele veio, acho que ele veio em 79. E aí, convidou a gente pra esse, para ir pra lá. E, a metade do grupo...

*E.C.: Todos?*

**H.R.:** Não. A metade. A metade do grupo foi pra lá e a outra metade ficou em um outro trabalho da Caneta Azul, que era dirigido pelo Fernando Villar, que chamava Vidas Erradas. Que foi Iohana, Maninho, Cezinha, a própria Iara Pietricovsky, o Guilherme Reis, que na época me ajudou na concepção do trabalho. A Nanduca, Susy Capó. Todas essas pessoas estavam na...na coisa. Mercedes (Inaudível). É...

*E.C.: Eles ficaram?*

**H.R.:** Eles ficaram. A metade ficou. E a outra metade foi comigo.

*E.C.: Quem foram esses que foram com você?*

**H.R.:** Antônio Herculano, a Maria/ Marga (?) Teresa. É... E quem mais foi daqui? Eu... Herculano...

*E.C.: E vocês ficam onde em São Paulo?*

**H.R.:** É no teatro.

*E.C.: No teatro.*

**H.R.:** No teatro Oficina.

*E.C.: Quanto tempo ficaram por lá?*

**H.R.:** Com oficina. Pra lá, tínhamos Marta, Mercedes, Herculano e eu. E mais uma menina... uma menina que estava trabalhando com a gente aqui, antes já, mas que ela é de São Paulo. Então, ela tinha família. E aí, nos juntamos com outras pessoas em São Paulo. É... Que chamo... Que tinha se interessado pelo grupo. E enquanto trabalhamos na oficina, durante uns dois anos, ficamos lá. Vivi um ano e foi quando eu conheci a outra... a..Abujamra, também.

*E.C.: E tinha um nome essa oficina em São Paulo? Como era, Oficina...*

**H.R.:** Oficina.

**E.C.:** ...teatro?

**H.R.:** Não, meu amor. Teatro-Oficina.

**E.C.:** Teatro Oficina. Ok. Você lá desenvolvia peças ou você...

**H.R.:** Não. Não. Não. Eu trabalhava junto com o Zé.

**E.C.:** Ok.

**H.R.:** Trabalhava junto com o Zé e dávamos aula, fizemos um filme. Você sabe o que é Teatro Oficina?

**E.C.:** Sim.

**H.R.:** Então já era a decadência e o nascimento do novo. A gente vai... pegou essa passagem. Eu fui o primeiro que tirou a primeira parede, um projeto novo. Todos os dias ele me dizia: - *Vamos quebrar a parede. Vamos quebrar a parede. Vamos quebrar a parede.* E como milhões de pessoas, você ouviu durante todo o colegiado: *Vamos pular o muro. Vamos pular o muro. Vamos pular o muro.* E não pula nunca. Ele mesmo, não pula nunca, o muro. E vive dizendo pra pular o muro. Mas enfim, ele ficava lá: *Vamos quebrar a parede. Vamos quebrar a parede. Vamos quebrar a parede...*

**E.C.:** Não acredito... Você foi lá e tirou mesmo a parede? (risos)

**H.R.:** E eu me levanto às seis da manhã, Fiz todas as cerimônia que você pode imaginar que uma pessoa faz no Teatro Oficina. Bem, tomei banho, tomei café... Peguei umas... um martelo daquele, desse tamanho, enorme, que são para quebrar as paredes. E fui adiante e acabei com uma parede da Oficina. Tirei uma parede. E quando eles voltaram... Uma parede já tinha... E aí, começamos todos, nos entusiasmamos, lógico, aquela parede era divina. E ali era parecido todos tijolos colocados, como as janelas fechadas. Lindo. Foi maravilhoso. Essa tirada de parede foi maravilhoso. Maravilhoso.

**E.C.:** Literalmente.

**H.R.:** Literalmente.

**E.C.:** ...tiraram a quarta parede.

**H.R.:** E aí, eu cheguei... Eu conheci o Abujamra, também. E aí sim, eu trabalhei muito com o Abujamra.

**E.C.:** Durante quanto tempo?

**H.R.:** Ah.. Tá em 83. Foi..

**E.C.:** Porque a Iara também foi pra lá...

**H.R.:** Ela foi depois. Trabalhamos juntos... Foi ela e a Françoise, também. Elas foram em 83. Depois que eu vim pra cá, pra fazer... Eu vou chamar São Paulo, trabalhando com o Abujamra, não é verdade? E fui convidado uma vez mais por a Cláudia Pereira. E... E... E tem uma firma junto com o Ribonde com... Meu Deus do Céu... Estou mal... A velhice acabou com a minha memória. Mas enfim... Tinha uma coisa que chamava Candango Produções Artísticas e montaram 'Besame Mucho', naquela época.

E eu vim pra cá, para dirigir e era com Guilherme Reis, a Iara, a Nanduca e o Ribonde. E Fernandão, com a Leninha que fazia o contra-regra da peça. Fernando quebrou a cara. Todos os dias o Guilherme e eu esperávamos e dizia: - Hoje ele vai quebrar a cara! Porque ele pulava daquela altura, não. E pulava, pulava, pulava, com aquele tamanho dele enorme, numa cena que ele fazia Marilyn Moroe que colocava uma peruca. Então você tem que ver. Era divertido isso. E um dia pulou lá de cima e quebrou e caiu dentro... E eu e o Guilherme não conseguíamos mais assim... Quase que morri com essa... Mas... É... Aí eu voltei e nesse mesmo período, eu montei um espetáculo que trabalhava Françoise e quase todo mundo da comunidade que se vê. Outra vez um apanhado do Pitu, que se chamava Um, Dois, Três, Quem Quiser Conte Outra Vez. E que foi ótimo. Foi super ótimo! E era uma época que eu trabalhava com todo mundo. Tetê Catalão, era... é todo mundo (inaudível).

**E.C.:** *Isso em que ano?*

**H.R.:** Bom, aí já era 84. Aí, já era 84. Oitenta e três, oitenta e quatro.

**E.C.:** *E o Grupo Cabeças, aí, que tava acontecendo em Brasília?*

**H.R.:** Não. Isso foi antes.

**E.C.:** *Mas ele dura 70 e 80.*

**H.R.:** É. Mais aí é mais 70. O Cabeças, muito mais 70. O Cabeças é igual com Pitu. É da mesma época. E eu tava furioso na época. Eu andava meio assim. Ah... Você tem, então, porque era patrocinado pelo governo. Porque ser patrocinado pelo governo, naquela época, era aquilo eu você sabe, ainda. A gente não gostava muito. Então tinha que chegar.

**E.C.:** *Mas o Cabeças, se vangloriava em dizer que não era patrocinado pelo governo...*

**H.R.:** Não. Mas sempre foi patrocinado pela Fundação Cultural. Nem morto. Como que vai ser? Pode perguntar pro Néio Lúcio.

**E.C.:** *No livro do Néio Lúcio, no Cabeças. Ele escreveu um livro no Cabeças*

**H.R.:** Sei.

**E.C.:** *E na introdução do livro está dizendo que foi feita pela comunidade... Sem o apoio...*

**H.R.:** Não. Foi feito pela comunidade, mas ele, nesse dia, sempre levou para um projeto da Fundação Cultural. Não é verdade. Não é verdade afirmo isso em qualquer lugar do mundo. É... Não. Não. Não...

**E.C.:** *Bom. E, esse público de Brasília, desse período, que você tá falando que tinha toda uma relação que era muito bom, que compreendia e que... era interativa. Você acredita que, como é comparar esse público de Brasília, desse período e o de hoje. Você nota a mesma coisa?*

**H.R.:** Não. Não é a mesma coisa. Por exemplo, O Cabeças nasceu de um trabalho urbano que a gente tava fazendo, também. Com Néio e com todo mundo. Essa idéia nós tínhamos fazia muito tempo. O Néio a concretizou com uma... a sobrevivência não chega a caminho exatos, não se sabe. É de cada um. Certo? Não significa que são maus ou bons. São caminhos. Então, era fazer o concerto na Torre. Eu tenho um trabalho disso. Como... E vamos todos lançar a Torre. Havia uma infinidade de apresentações artísticas na Torre. Que foi... Que foi ficando... Que foi... É... Como se diz isso? Socializando sempre. Entrou em todos os calendários mesmo. Entendeu? É um calendário cultural,

aquilo, né. Ótimas coisas aconteciam na Torre, era genial. Entendeu? Ainda... Aí, dessa coisa, foi que, realmente, desse grupo, da paixão dessa coisa, foi que nasceu a idéia do Cabeças. A idéia era ótima! A idéia era ótima! E aí vamos criar uma galeria, Néio Lúcio foi lá. Que era ótimo. Que era ótimo. A idéia era ótima. Mas é uma pena que para isso você tem que ter, realmente um... um apoio... de governo em Brasília. Muito difícil. Muito difícil. Muito difícil.

**(00:59:01,693)**

Fazer um trabalho para a comunidade, sem ter um apoio do Estado, é muito difícil... a não ser que a comunidade se preocupe com isso. Certo? Senão é meio difícil. Assim, eu não consigo.

*E.C.: Aqui em Brasília você acha que não é o caso?*

**H.R.:** Olha, não é aqui em Brasília. Isso é uma coisa muito difícil. É muito europeu. Por exemplo, no Uruguai existe no teatro... E tem muito mais teatro que cinema. Por quê? Porque você vive, graças aos associados que tem em cada grupo teatral. Por exemplo, o teatro se... se nós como companhia é... tivéssemos num caso desse, é... Sócio... Sócio para teatro universitário, por exemplo. É. Existe, porque tem um corpo, que é uma coisa física, patatá, patatá. Bom, então, você tem, digamos, mil sócios que pagam cinquenta reais cada um. Pô! São cinquenta mil reais por mês. Entendeu? Se a comunidade pensar assim, todos poderíamos ter uma companhia. Estou pensando nesse sentido, agora. Mesmo. É. Fazia muito tempo que a gente pensava nisso. Porque com vinte mil por mês, você pode...você consegue ter um grupo. Manter o grupo. Entendeu? E ter dinheiro pra você fazer alguma coisa tua. E é um dinheiro que não te... que não te cobram, que não tem... que não tem nenhum tipo de censura. Não tem nenhum tipo de censura... A não ser a que você tem para si mesmo por estar recendo isso, mas isso é outra história. Mas, enfim. É.

*E.C.: Mas e o público? Comparando com a Brasília de hoje, você acha que é completamente diferente?*

**H.R.:** Não. Não, não acho. Agora é muito curioso comigo, por exemplo, pra ter uma platéia com a que tivemos com O Saltimbancos, a gente levava setecentas pessoas por noite. Setecentas. Seiscentas, setecentas pessoas por noite. A gente encheu com O Rei da Vela e o Teatro Nacional, todas as noites, durante 15 dias. É dizer é muito... É... São coisas muito marcantes, entendeu? São coisas muito marcantes. Aí é duro se pensar porque, pra mim, são absolutamente delirantes, tipo é... A Casa de Bernarda Alba, por exemplo. Fica uma coisa completamente distante, como... é... Norma Lilian de repente, você fica familiarizado, você consegue uma coisa, você faz um trabalho inacreditável. Inacreditável. Bernarda Alba foi a coisa mais linda que eu fiz na TV. A Senhora dos Afogados, na FUNARTE, 'inovidável' (?)... Uma coisa assim que se faz hoje em dia assim, patata-patata. É... Você não acredita. Os espetáculos velhos feitos nessa cidade são, sinceramente, são muito marcante. Muito marcante. Muito marcante. Em todos nós.

*E.C.: Quais assim, você, diria... Você começou a falar o nome de alguns, mas parou... Para você que nomes de espetáculos foram marcantes?*

**H.R.:** Dos meus?

*E.C.: Que você acredite que seja marcante. Pode ser seu ou de outra pessoa desta cidade...*

**H.R.:** Não. Eu acho que, por exemplo, pra mim marcante foi, pra mim dos meus, foi o Trabalho Número 2, Os Saltimbancos, O João Sem Nome, que já falei. Senhora dos Afogados que foi uma coisa

incrível, porque fomos por todos os lados, por Brasil, Argentina, por outros lugares. E... A Casa de Bernarda Alba e a A Teia que foi grande e que foi a... a muitos lugares, que foi assim. Críticas muito importantes e “bô bô bô”. Arlequim, um espetáculo marcante. Absolutamente marcante. E... Sei lá.

*E.C.: E de outros colegas que você assistiu nessa cidade que você ...*

H.E: Vidas Erradas acho que foi um espetáculo marcante. Vidas Erradas, eu acho marcante. É... As Lavadeiras, do Pedrancini. As Lavadeiras de Taguatinga. Foi o espetáculo que eu vi quando cheguei a Brasília. E amei. Amei. Eu pedi pra ele um milhão de vezes, esta peça e ele nunca me deu. (Risos) É... Que essa é uma peça fantástica, porque falava de uma realidade. Sobre a realidade de Brasília, da construção de Brasília. E era feita por homens, também. Só por homens. Aquela coisa de circo. Aquela coisa bem circense que você quase já não via...

*E.C.: Depois também virou um filme, que tem umas caixas d'aguas e tudo mais.*

H.R.: É. É. É... Esses foi... foi um espetáculo bem... bem... bem marcante. Enfim. É...

*E.C.: E durante o desenvolvimentos desses seus projetos teatrais, você procurava ter um cuidado em registrar, fotografar, guardar...*

H.R.: Nunca.

*E.C.: Nem escrever a respeito?*

H.R.: Nunca. Nunca. Eu comecei a fazer um... um currículo em Brasília porque não tinha mais remédio, porque todo mundo me exigia isso para dar, para dar, para dar. Então, eu tive que fazer isso. Mas eu odeio!

*E.C.: Por quê?*

H.R.: Mas eu não gosto do passado.

*E.C.: Por quê?*

H.R.: E por que eu iria gostar do passado? Por exemplo, eu gosto do conhecimento, mas eu não gosto do que eu aprendi pra... é... Por exemplo, eu sempre digo assim, se fulano de tal disse “uma mão lava a outra”, entendeu? e você já assimilou esse conceito, você não tem que cada vez que dizer “uma mão lava a outra” dizer, “Ah! Como diz fulano de tal, uma mão lava a outra.” Pra quê? Se já forma parte da sua cabeça. Entendeu? E dizer o porquê... É porque ainda você não acredita. Porque essa palavra, em você, não vale alguma coisa se não tem o registro do quem foi que a disse. Você... Culturalmente não serve, se você não agrega de quem é. Isso não dá... Isso é uma burocracia da... de... Você que está fazendo isso (em relação ao trabalho de pesquisa para a dissertação), você sabe muito bem. É. Para mim, isso é burocracia pura, não é conhecimento. É burocracia. É pedantismo. É ser pedante. É ser babaca. Não tem personalidade. É buscar escudos. É... É... E não aprendeu ainda. Abujamra fica puto comigo, porque eu digo isso, porque ele diz: - Ah... como disse “obinsky”, ou como disse “nikinsck”, ou como disse “travinsky”, ou como disse ahhhhh!!!! Já vem como disse, já vem como disse. Mas não preciso. Ele quer me mostrar a sua biblioteca. Me mostra o seu conhecimento, mas sua biblioteca, não.

*E.C.: Você não tem livros marcantes, Hugo?*

**H.R.:** Tenho. Tenho. Walt Whitman... Total. “Canto a Mim Mesmo”, do Walt Whitman... eu passei de doze, treze, quatorze anos com esse livro ao lado da minha cama e Herman Hesse também.

**E.C.:** *Qual livro dele em especial? Há algum em específico?*

**H.R.:** É... Daquele do menino. Como se chama? Ah! Demian...

**E.C.:** *Ab...*

**H.R.:** Também estava ao lado da minha cama sempre. E... Isso define bastantes coisas em mim, não. Eu lia muito Sartre, quando era criança... quando eu tinha 14 anos. Eu lia muito Sartre. Lia Whitman que era o meu preferido. E lia... Bom. Eu lia todos os espanhóis Garcia Lorca e todos esses. Mas é... Herman Hesse e André Gide foi um cara que me pirou totalmente.

**E.C.:** *André Gide?*

**H.R.:** É... André Gide, é um escritor francês que tem um livro que se chama “O Imoralista” que, pra mim, foi absolutamente marcante. Marcante. Marcante.

**E.C.:** *Fala sobre o quê a obra?*

**H.R.:** Ah... Não me lembro, fala sobre uma conduta que eu tento manter até os dias de hoje. Entendeu? Assim, como, apesar de ser como você é, como se retrata... como você pode ficar do lado disso o tempo inteiro, pra você, realmente, não ser isso. Entendeu? Como você pode contornar a sua própria história pra você não virar um... um... um burocrata de qualquer coisa. Do amor, do trabalho, da fé, de qualquer coisa. Em uma época que só se pensa em dinheiro... Eu odeio dinheiro! Adoro presente! Adoro presente! Mas eu odeio dinheiro! Eu... eu... Eu adoraria se todo mundo... Tem gente que diz: “Ah! Que vergonha. Tá voltando a época da troca...” E eu pensava comigo “Que ótimo!”, “Que ótimo!” pensava comigo mesmo... Que bom está me sobrando um quilo de arroz e vou conseguir um par de sapato. (Risos) Entendeu? Genial, isso! Não sei. Eu nesse sentido, sou meio... meio... passado (Risos).

**E.C.:** *Que você ficou o tempo todo dizendo que não gosta...*

**H.R.:** Mas o passado primitivo (risos). Já no passado de pedir as coisas de graça assim. Desse pequeno passado (Risos).

**E.C.:** *Hugo, como é que você avalia a sua produção teatral? Como você faz isso?*

**(01:08:58,910)**

**H.R.:** Eu não avalio. Acho que sou avaliado pelos outros, aqui, pelo fato de você estar sentado aí, fazendo isso. Não é porque eu avaliei, mas é porque as pessoas avaliaram. Fico meio tonto com detalhes, porque não sei como... Não sei me avaliar. Eu fiz uma burrada de coisas que todo mundo se interessou e continuo fazendo e continuam se interessando, e quero continuar fazendo até que um dia eu morra... Avalio minha vida como uma coisa muito boa. Não a profissional... Mas a minha vida, a minha forma de conduzir-me, de tratar os problemas, de... de enfim. Acho que sou uma pessoa que... Estou bastante bem comigo mesmo. Sou uma pessoa que durmo bem. Acordo bem e durmo bem. Sabe que eu tenho uma estréia ou um aniversário, como hoje, que acordei às cinco horas da manhã.

Essa cara é das cinco horas da manhã e são quase meio dia. É. Imponente assim, porque “ai, me esqueci de chamar fulana de tal”, “Ai, me esqueci de chamar sicrano, que horrível!!!!”. Porque daí, se é a à noite eu escrevo um papelzinho “amanhã, telefonar pra fulana”. Porque eu tinha esquecido. Entendeu? É melhor... É melhor... Assim, acordo... Acordo de noite com soluções teatrais, por exemplo, ou com inspirações... Não tô sonhando muito, mas às vezes, vem umas coisas assim e patati-patata e pow! Apareceu uma idéia, levando às cinco horas da manhã ou às quatro horas da manhã, escrevo tudo e aí volto a dormir. Muitas vezes eu faço isso, assim a noite. Faço assim no táxi, porque eu durmo acordado. Adoro ir de táxi. Quando você pode ir olhando assim o horizonte de Brasília e fica... E o táxi vai, vai, vai... vai... é isso. Vai trabalhando, vai trabalhando e aí de repente, pá!!!!. São tempos sagrados! O tempo de táxi, pra mim, é sagrado, sagrado. O que eu soluciono de problemas andando de táxi, ninguém imagina.

**E.C.:** *É a sua... Sua meditação.*

**H.R.:** Ninguém imagina. Meditação total. Total. Eu uso meu tempo bastante bem. E estou odiando computador. Porque... porque me aburguesou demais. Me aburguesou demais. É uma coisa que, realmente, cria bunda. Por isso que o povo americano tem aquela cara e aquele corpo. Sanduíche e computador, morreu. É o fim da picada. Madona de computador. Acabou sua vida. E é difícil. É difícil sair dele. É difícil. Nossa, se fazem assim um robô que fale e ao mesmo tempo seja um computador, como um ser humano, será horrível, porque aí você fica satisfeito por toda a vida. Por toda a vida. É horrível, porque a pessoa se conforma quando está sentado diante de uma máquina que responde a tudo que você quer. É uma coisa horrível. Horrível. Pior que um pai e uma mãe (risos), porque ele pelo menos te mandavam para algum lugar... E acho decididamente ‘autômata’(?), acho decididamente... Às vezes eu penso assim, que aquela revista de quando eu era pequeno eu lia Super Homem. Porque eu adoro Brasília também, porque assim a achava idêntica a cidade do Super-Man. Quando eu vi de lá de cima: - Ahhh... A cidade do Super-Man!!! Super-Man total. Assim, aquela praça e as outras coisas assim, lá do avião me pareceu totalmente “Cantoreira”... Cantoreira é o nome da cidade de super-man? Enfim, o mesmo nome da cidade do Super-Man.

**E.C.:** *O nome da cidade do superman?*

**H.R.:** Bom, eu não me lembro.

**E.C.:** *Você sabe, Marcelo?*

**H.R.:** E... Bom...

**E.C.:** *Como você avalia a sua contribuição pra Brasília. Sua história do teatro em Brasília?*

**H.R.:** Mas eu não avalio... Outra vez?! Eu é que sou avaliado..

**E.C.:** *Você disse que não se avalia. E eu pergunto agora sobre sua avaliação enquanto obras de trabalho...*

**H.R.:** Não. Pra mim... pra mim é fantástico. Para mim é fantástico. Agora evidentemente você não poderá falar nunca em teatro de Brasília, sem falar de mim. Essa é a única realidade. É. E sobretudo, porque... a metade das pessoas que... que estão nessa cidade trabalharam comigo e sabem quem eu sou. É. Isso não é coisa que você tenha ganhado pela fama, ou pelos jornais, não são para dar... Senão são coisas que você ganhou pelo próprio trabalho mesmo. É. Pelo trabalho. Então, é dizer mais que... que é bom. É bom. Porque isso pressupõe que houve uma coisa boa. É rico. É muito mais rico do que eu vejo que poderia deixar (?)... Ou do que eu posso ter desejado de ruim nos outros...

**E.C.:** *Bom, Hugo, e dentre essas pessoas todas que a gente foi comentando e foi falando e tudo mais, se você pudesse escolher aí uns dez nomes, que você pudesse dizer assim, falar dessa história desse teatro dessa cidade, é dizer sobre... Você falou que tem que falar sobre você e quem mais?*

**H.R.:** Ahh... Tem que falar de milhões de pessoas. Vai ter que falar sobre o... sobre o de Humberto Pedrancini, de todos que eu falei até agora. Chico Ponte... De todos que eu estava falando, Fernando Villar. De todo mundo vou ter que falar. Dos Guimarães. De todo mundo. Só que tem uma quantidade de pessoas que são novas, digamos. Você está falando sobre um passado que é recente. Absolutamente recente. Por que trinta anos não é nada.

**E.C.:** *A cidade também é muito nova...*

**H.R.:** É. Pois é.

**E.C.:** *Quarenta e cinco anos..*

**H.R.:** Então... Eu cheguei quando ela tinha quinze.

**E.C.:** *Então, é uma cidade jovem...*

**H.R.:** Então é... é... Enfim. É impossível. Estamos todos dentro dessa memória, mas alguns começaram primeiro. Eu te digo, o único que sinto... O único que sei, que nós fomos o primeiro grupo que tomou essa dimensão frente ao Brasil, não. Frente ao Rio, frente a... a... a Bahia, frente a Belo Horizonte. São Paulo, não. São Paulo é gente não ia muito. Fui convidado justamente porque a gente nunca tinha ido, eu acho, risos. São Paulo sabia da gente, mas nunca tinha visto.

**E.C.:** *Hugo, e você acredita que Brasília tem um teatro marcante. Ele é diferente dos teatros produzidos em São Paulo ou Rio.*

**H.R.:** Sim. Na época era. Na época era. Na época era totalmente. Porque ainda nem sequer havia aparecido Macunaíma, quase na mesma época. É. Uma pessoa que trabalha muitas coisas de tempo aí é Abujamra, patata, patata, patata. Não quero me comparar a ele, mas foi uma pessoa que, na época, eu passei uma raiva, porque eu estava montando um roteiro sobre Macunaíma. E o Antunes fez, na época. Eu estava no Festival de Ouro Preto, quando eu soube que ele estava montando Macunaíma, e eu acabava o meu roteiro, eu acabava de sair de Piauí e de terminar o meu roteiro. Que era totalmente ao inverso. Era um Macunaíma diferente. Era o cara que saía da... da cidade para o campo e não conseguia.

**E.C.:** *E você montou?*

**H.R.:** Adaptando... Não!!!! Esse roteiro está guardado. To esperando o esquecimento (risos), porque eu odiei tanto, que é melhor passar muito tempo. Mas é... Mas esse tipo de teatro coreografado que eu fazia nos anos 70, não era uma coisa muito comum no Brasil, não. A pessoa que começou a fazer isso foi Antunes. É. E por agora... E depois eu comecei a trabalhar com o Abujamra eu dessa maneira... e... dessa maneira, não?! Porque o Abujamra também trabalha, digamos, com teatro que pode ser chamado de coreografado.

**E.C.:** *E hoje, em Brasília, você acha que o teatro produzido nessa cidade, ele tem uma cara diferente dos... dos outros. Se você vai num festival fora, você reconhece a produção da cidade?*

**H.R.:** Hoje em dia, não é só hoje em dia. Hoje em dia esse problema não é esse, assim. Se... se você pensa, se você raciona dois minutos sobre essa pergunta sua, que eu acho muito importante em

história, você vai ver, que na história, antigamente. É... Antigamente, digamos, que se fala antigamente, é antigamente, quando é antigamente mesmo. Não é antigamente eu. Antigamente, antigamente. É... (risos) Eu... eu sinto que... Não sei como explicar bem, isso. Porque... Repita a pergunta especificamente.

(01:17:23,062)

*E.C.: Se você vai num festival, você consegue identificar o teatro de Brasília, sendo diferente do dos outros?*

**H.R.:** Não.

*E.C.: Diferente dos teatro de São Paulo?*

**H.R.:** Não.

*E.C.: ...do Rio, do nordeste, da Bahia e etc?*

**H.R.:** Não. Não. Um tempo atrás, sim. Por isso me chamavam de todos os lados.

*E.C.: Que você fala que é o coreografado?*

**H.R.:** Que era um teatro que era... era um teatro físico, mesmo. É um teatro que... que... que a gente trabalhava... é.. .tanto oralmente como fisicamente. É. Que era um teatro circense, era um teatro, A Menina dos Olhos, por exemplo. Falando do teatro circense, foi em 86, mas aí foi a minha volta. Já, não. É. Mas é... Hoje em dia, por exemplo, faz muito tempo que a gente corre um perigo grande. Se você vai para um festival, você, de repente, encontra a mesma música em cinco grupos diferentes. Os cinco grupos vestidos de branco e de preto, porque... porque é a moda, porque se usa branco e preto. Os cinco grupos com... pega, dá a volta, levanta... Se você vai ver uma companhia de dança contemporânea, hoje em dia, você já sabe o que vai ver, bate aí na mão, pega a mão, passou, tirou, levantar. Agora um tá no chão, rodou, caiu... Ai ano que vem é todo mundo dando pirueta e salto e lá vem o tal ano que vem e está todo mundo no ar. Pirueta e salto. Entendeu? Então é... Sabe? Não sei...

Eu acho que tá muito mais regido pelo o sucesso, por aquilo que será aprovado facilmente. É. Então, aí você vê e diz: "Ai, nossa, está igualzinho a televisão... ma-ra-vi-lho-so! Igualzinho...". Ah! Eu não passei a vida inteira fazendo teatro para alguém me dizer que estou igual a alguém... Não é?! E muito menos para alguém que mora na China e outro que mora na Escandinávia e outro que mora em ahhh... Antigamente... O que eu te falava de antigamente era, eu achava que o pensamento, isso você deve saber historicamente, dominava o movimento. Era um pensamento. A solução artística que você dava para esse pensamento, era criadora e pertencia urbanisticamente a cada lugar, com a característica de cada lugar... Nunca um espetáculo que foi feito em Montevideu foi igual ao espetáculo que era feito no Rio, ou na Bahia, ou que era feito no Japão ou que era feito no... no Chile. Não era. Não era. E de repente todos ficaram iguais. Todos ficaram iguais. Entendeu? Nem sequer a...a... musicalmente, porque as vezes você não precisa de muita educação nem musical. Porque o sucesso é...

Eu me lembro quando eu vi Os Tambores do Bronze é... para... Eu trabalhei com Romeu e Julieta com Os tambores e depois eu voltei a trabalhar em A Teia... e eu fui ao festival e o Ruy Orta estava trabalhando exatamente a mesma música e na mesma noite... Em dois espetáculos... Ademais, tudo isso que passou porque eu chegava da Europa e patata e ele não podia me mostrar antes... E na mesma noite o público teve que suportar a mesma música em dois espetáculos diferentes. Foi genial. Foi

genial. Porque foi como sendo o primeiro ato e o segundo ato. Entendeu? Foi uma loucura! Mas até esse ponto, entendeu? Até esse ponto. Então, sinceramente eu... Sabe? Os Tambores do Bronze que eu ouvi em Portugal, que eu ouvi um pouco na França e por aí pararam e pararam, e do alto do Uruguai e vem mostrar no Brasil e (?)... Totalmente diferente, mas... Entende? Então, o que dizer? Isso tá cada dia mais igual. Mais igual.

Então as coisas ficaram competitivas. Mais que criativas. Viraram competitivas. Eu vou fazer tal coisa. Qual é o melhor pra tal coisa? Fulano de tal. Então vai. E o melhor para outra coisa... Não. Eu vou fazer tal coisa e preciso que você... Como que você soluciona isso? Entendeu?

*- Ah, mas eu tenho que montar um monociclo.*

*- E a mim, o que me importa? Eu não quero com monociclo...*

*- Não, mas agora todo mundo tá usando monociclo.*

*- E a mim, que me importa? Não vou usar monociclo.*

*Faça outra coisa. Se você não tem monociclo, não vai comprar seu monociclo. Quer um monociclo? Então você vai pegar uma roda de bicicleta, vai e faz seu monociclo e trás seu monociclo.*

Entendeu? Agora, não vou chamar um cara que faz monociclo para meu espetáculo, para minha companhia. Se a minha companhia quer, aprenda monociclo. Entendeu? Como no momento, Ah! Quer pano? Não vou chamar a pessoa que faz pano. Vai e aprenda. Você pendure. Entendeu? Se enriqueça você. E pronto! Não vou fazer porque tá de onda, porque é onda. Entendeu? Onda é onda. Onda é onda. Pra isso, vivo na onda.

**E.C.:** *Brasília, ela foi tombada como patrimônio mundial em 87, e ela é conhecida em especial..*

**H.R.:** Não quero ver a novela da revisão nunca mais...

**E.C.:** *... por causa...*

**H.R.:** Na próxima revistada de tombamento, acho que a gente voa. Umas 'cicinha' põe oitenta cristalzinhos (?)...

**E.C.:** *Enfim, ela tá lá tombada e todo mundo a conhece por causa de sua arquitetura. Também, ela se destaca num campo musical. Você acha que o teatro, em Brasília, ela pode ser vista como algo singular?*

**H.R.:** Não. Não. Como se comparar o que a gente faz com Niemeyer? É impossível! Não tem nem tamanho. Pelo amor de Deus. Sou uma pessoa humilde. Temos. O que importa é que temos. O que importa é que se diga que temos. Não que somos a... a coisa mais representativa dessa cidade. Entendeu? Mas que temos teatro. Temos. Isso é o que importa. E temos um Instituto e temos um trabalho. E estamos realizando um trabalho.

**E.C.:** *E por falar em Instituto, como foi a sua entrada na universidade?*

**H.R.:** Ahhh, nessa época era Helena Barcelos, o B. de Paiva, o João Antônio, Laísa, Ana Vicentine, é... bom, eles me chamaram para... Eu tinha dado uma oficina aí, e aí eles me chamaram para entrar como professor visitante. Eu fui 11 anos, professor visitante.

**E.C.:** *Você entrou em que ano?*

**H.R.:** Onze anos, não. Vamos ver para... Entrei em 89 e deu um curso de noventa... É! Onze anos. Eu devo ser professor visitante (risos).

**E.C.:** *Que visita longa, não.*

**H.R.:** Foi longuíssima. Foi uma visita, longuíssima. É aquela coisa que se vai arranjando, se vai arranjando, até que acabaram e me deram um notório saber para eu poder concursar como Doutor. É. Porque eu já tava como professor da universidade como Adjunto IV. É.

**E.C.:** *Você recebe o notório saber...*

**H.R.:** Eu recebi ele... Não. Eu recebi o notório saber para poder me apresentar no concurso de Doutor. Eu sou concursado da UnB.

**E.C.:** *Sim. Você recebeu o título no mesmo ano que o João Antônio?*

**H.R.:** Não. João Antônio lhe deram no ano passado... Me deram o Notório Saber para entrar para universidade. Para poder fazer concurso de doutor efetivamente.

**E.C.:** *Abã. E agora vendo o Hugo. Quem é o Hugo? As músicas que o Hugo gosta. As cores que o Hugo gosta.*

**H.R.:** Bom. Eu vivo... Eu... Eu... As cores. Eu sou meio... Você viu, não? Eu sou meio sóbrio de cores. É... Normalmente eu me visto de preto. Uma coisa como... de hábito mesmo. Ou de preto ou branco. Às vezes, eu ponho uma coisa vermelha. Azul quase nunca. É... Enfim, é preto. É... preto, cinza, marrom. Eu gosto dessas cores escuras. E branco. É... A casa é igual. É... É do mesmo tipo.

É. O que mais gosto? Ler nessa cama deitado, olhando o lago o tempo todo... Caminhar em Brasília. É... adoro caminhar nessa cidade. Adoro andar de bicicleta também. Adoro meu trabalho. O que mais gosto é meu trabalho. É o que mais gosto é o meu trabalho. Agora que eu estou de sabática eu estou desesperado. Desesperado pela idéia... Não gosto. Acho estúpido. Achei imbecil. Achei imbecil. Não entendo como uma pessoa querem... se desesperam tanto por não trabalhar. Na rua, as pessoas se desesperam. Todo mundo quer trabalhar, mas todo mundo quer, também, trabalhar menos, em geral. Eu não... Eu... eu... Realmente, não sei o que fazer. Realmente, não sei. Gosto do meu trabalho. Realmente é uma coisa que eu gosto. Nunca pensei que poderia ter saudade dos colegiados (risos).

**E.C.:** *É desespero mesmo ter saudade de colegiado... (risos). Quais são os sabores que o Hugo... gosta?*

**(01:27:954)**

**H.R.:** O sabor é pizza. Todo mundo que me conhece sabe que é pizza. É... É eu-sabor-pizza!!! Risos.

**E.C.:** *Cheiro?*

**H.C.:** Cheiro... Eu gosto muito do meu cheiro natural. Mas há um cheiro que eu amo, é da planta. Que é... Que é com que eu faço a massa... É... Hoje... Hoje é por que eu acordei às cinco horas da manhã. É...

**M.A.S.:** **Trigo?**

**H.R.:** Não. Manjericão!

**E.C.:** *Abbb...*

**H.R.:** Eu tenho milhões de plantas. Adoro quando se mistura a semente dele nas minhas mãos, assim (faz gesto de concha na mão e cheira profundamente. Ver vídeo para compreender melhor). Adoro manjericão. Gosto de ervas. Gosto muito de ervas. É... Cheiro de manjericão. O cheiro de... de alecrim. Adoro quando estou com a planta. Cheiro de arruda. Gosto. Gosto do cheiro de ervas. Muito. Agora, não gostava de perfume. Comecei, faz muito pouco tempo que comecei a usar perfume. Faz uns cinco anos. Que sou meio assim, meio francês. Deve ser a proximidade da terceira idade, para tirar aquele cheiro de velho, que todo mundo diz que tem no velho (risos). Para tomar menos banho. Pra tomar menos banho.

**E.C.:** *E qual perfume que você gosta de usar?*

**H.R.:** Ah... Quando uso, gosto... gosto muito de... gosto muito do... ODC (?) que é de um japonês e tem cheiro de ervas. Que tem cheiro de ervas. E... e gosto muito da Água de Cheiro. Só os dois que mais gosto.

**E.C.:** *E aí, o que você acha, pra terminar, enfim... O que você acha de estar aqui falando nesse projeto, como você disse que é burocrático, mas que alguém tem que estar fazendo, que tem que tá escrevendo, e de repente você fala... Quer dizer, você falou assim que, de certa forma, quando à oralidade ela parece, às vezes, que tem menos valor que a escrita... Porque todo mundo fica cobrando de ser segundo um ou outro..."*

**H.R.:** Não. Deve ter. Deve ter a mesma, senão, melhor não ter. O que eu digo é que deve ter a mesma importância, senão, melhor não ter.

**E.C.:** *Sim... Então o que você está cobrando é que a oralidade tenha tanto valor quanto a escrita...*

**H.R.:** Exatamente como a escrita.

**E.C.:** *Sim... Porque, por exemplo, agora a gente tá conversando e essa sua oralidade é que vai me dar poder pra tá escrevendo. Porque na verdade é igual a relação.*

**H.R.:** Claro.

**E.C.:** *Neste momento, a sua oralidade tem tanta força quanto uma caneta com o papel...*

**H.R.:** Claro. Mas por exemplo, os momentos são absolutamente diferentes. Porque, por exemplo, agora você tem essa fita. Agora você vai ouvir a minha voz mais uma vez, para escrever... é totalmente diferente de quando você não tinha os seus meios. E você tinha que recorrer a sua câmara e a sua memória auditiva. Então se você procurava e aí, você reconhecia os tons. Você... E é... e é outro trabalho, além desse. É outro trabalho. Isso... O desenvolvimento do bicho é diferente, não. É... Você se arroja dessa maneira. Não está ruim. Mas você se arroja dessa maneira. Entendeu? Já temos outras vantagens. Para que aquilo se transforme numa experiência, de repente, mais burocrática que... Acho melhor com isso (mostrando a câmara) que com o gravador, porque aí pelo menos tem olhos, você tem... você pode avaliar essa memória, não.

**E.C.:** *O seu corpo, a sua expressão...*

**H.R.:** É. Por isso eu digo que é melhor filmar que gravar. Gravar e gravar, é uma coisa meio dolorosa. Assim eu acho. Só. Quando você grava.

**E.C.:** *O que quê você acha desse trabalho..*

**H.R.:** Do seu?

**E.C.:** *Não só do meu, mas se você acha importante isso de estar escrevendo essa história...*

**H.R.:** Mas claro que de alguma maneira...

**E.C.:** *Porque você ficou dizendo que não gosta de história, de passado...*

**H.R.:** Não. Não é que eu não goste do passado. Pelo contrário. Eu acho que há uma diferença entre você reconhecer aquilo que você tem feito em um espaço e que as pessoas reconheçam isso, também. E outra coisa é que é que você seja dono do espaço, porque é reconhecido pelo que você fez antes. Que é uma coisa totalmente diferente... A gente que se acha dono de Brasília. Eu não me acho dono de Brasília, nunca. Eu sei o que... o que eu te disse hoje, eu sei do trabalho que fizemos. E sei qual foi a... a repercussão que teve esse trabalho, pura e exclusivamente. Não é uma invenção. Entendeu? Não to inventando de ser dono de uma... uma coisa, jamais. Jamais. Assim não me ocorreria. Isso não me ocorreria. Jamais. Ao contrário, assim, diria: "Brasília é muito mais dona de mim do que eu sou dono de Brasília." Realmente.

Agora, se tenho que agradecer muito, porque eu fiquei mais nessa cidade, porque eu tive uma família, uma vez mais... Eu digo que minha profissão é um filho, não?! Totalmente filho. Por que... Enfim. Eu... Aqui foi pelo Murtinho. Amaral Murtinho, o Wlade... Porque naquele momento ele era Secretário de Cultura e...e...e de Educação, ao mesmo tempo. E bom... Me deram um apoio danado, porque se apaixonaram pelo meu trabalho e eram pessoas que estavam acostumadas a ver coisas em outros lugares. E aí foi um apoio muito grande, realmente, um apoio moral mesmo. Mesmo!!! Porque eu era uma pessoa tão louca que, se alguém que me... botasse a mão e me protegesse um pouco era meio difícil... E eles foram assim, um anjo da guarda. Aliás, esse telefonema foi da filha dele que está me esperando para almoçar. Que horas são?

**E.C.:** *São onze e cinquenta e cinco.*

**H.R.:** Ah, não. Ta bom.

**E.C.:** *É isso, Hugo. Na verdade, agora, eu tenho só que te agradecer, por você ter, literalmente, aberto a sua casa, a sua história e ta aí compartilhando todo esse seu processo de passado, de presente, de reflexões. É... Por toda a sua colaboração, não só nesse trabalho, mas em especial por Brasília, né, eu também to aqui, por que tenho um guarda-chuva, chamado Universidade de Brasília...*

**H.R.:** É.

**E.C.:** *...talvez se eu tivesse te ligado: "Oi, meu nome é Elizângela, eu gosto de você. Você separa uma manhã para ficar me contando a sua história..."*

**H.R.:** É... Mas eu... antes fazia isso... Antes eu fazia isso... Mas agora está perigoso, não podemos mais fazer isso, né?!

**E.C.:** Claro. E na verdade assim, não só tenho que te agradecer, não só em nome desse “guarda-chuva” que me permitiu aqui entrar na sua casa. Mas assim, a sua colaboração toda, por todo esse período, assim. Brasília só tem a agradecer. Se eu... Eu estou aqui, hoje, na verdade, é uma indicação desta cidade, né, por várias vezes, não só dos seus amigos, mas de reportagens, de fãs, de pessoas que te assistiram e que trabalham com você no seu dia-a-dia é... só te agradecer por tudo isso. Muito obrigada, Hugo.

**H.R.:** Tá bom! Acabou. Acabou... Sou uma pessoa livre!!!!

**E.C.:** Isso aí: liberdade Hugo...

# DEGRAVAÇÃO DE ENTREVISTA<sup>1</sup>

## Humberto Pedrancini

### IDENTIFICAÇÃO DAS PESSOAS PRESENTES NO AMBIENTE

**Narrador/ entrevistado:** *Humberto Pedrancini* (Abreviação: H.P)

(Ator e diretor em várias peças na cidade).

**Pesquisadora/ entrevistadora:** *Elizângela Carrijo* (Abreviação: E.C)

(Pesquisadora; Aluna regular do Programa de Pós-Graduação em História da UnB – nível: mestrado/ orientanda da Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Nancy Alessio Magalhães).

**Captação de imagem e som:** *Marcelo Augusto Santana* (Abreviação: M.A.S)

(Ator e iluminador formado pela UnB).

### DADOS GERAIS

**Local:** residência do entrevistado - BSB.

**Data:** 16 de junho de 2005.

**Duração:** 1h 46min. 43seg.

Gravação do áudio em formato **MP3**, suporte **MD** (Mini-Disc).  
Degravação: Rosa Magáli Varella Albuquerque // Revisão: Elizângela Carrijo

### RECOMENDAÇÕES QUANTO À LEITURA DESTA TRANSCRIÇÃO:

É possível encontrar nesta dissertação **dois tipos de textualizações** dessa entrevista:

1) Com falas mais próximas dos/as próprios/as narradores/as, ou seja, uma **transcrição mais fechada que repete até mesmo o modo fático e corriqueiro da oralidade do cotidiano** que se encontram gravadas em formato word, no CD-ROM anexado, na mesma pasta que apresenta o arquivo em formato MP3 do áudio das entrevistas.

2) Com **relatos editados**, onde se modifica expressões, frases e tempos verbais, ou se retira repetições e determinados vícios de linguagem, desde que isso não comprometa e/ou distorça idéias, modo e conteúdo das falas dos/as narradores/as – que podem ser lidos nos próprios perfis de cada entrevistado/a e/ou em trechos expostos ao longo do trabalho escrito.

Com essas diferenciações expostas nas textualizações das entrevistas, cujos limites e complexidades se mostram claramente, sugiro que a pessoa interessada em conhecer outras dimensões dos/as personagens dessa história, **acesse o áudio, acompanhado do texto da degravação e compare com o texto editado nas páginas que compõem este trabalho**. Afinal, uma das intenções de se disseminar o áudio dessas entrevistas é que o/a leitor/a tenha outras possibilidades de leitura e acesso a esse universo oral, geralmente publicado em forma só de transcrição.

### APRESENTAÇÃO DO TEMPO DE GRAVAÇÃO DO ENCONTRO:

Hora:Minuto:Segundo = 00:00:00 // Contagem apresentada em, aproximadamente, a cada 10 minutos de entrevista.

Marcação de contagem proporcionada pelo software/programa “Sonic Foundry Sound Forge 5.0”.

O símbolo de interrogação entre parêntese anuncia uma dificuldade de compreensão para quem transcreveu o áudio.

---

<sup>1</sup> Ao utilizar alguma parte deste conteúdo, citar todos os dados da fonte (nome completo do/a narrador/a, nome de quem degravou e de quem revisou, data, suporte gravado, dentre outros dados que assim forem necessários para localizar esse documento), conforme disposto na **Lei 9610/98**.

00:00:00

*E.C:* Humberto... *Eu gostaria que você se apresentasse, dizendo o seu nome completo, onde você nasceu e em que data.*

**H.P:** Eu sou Humberto Cabral Pedrancini. Eu nasci em 31 de maio de 1950, em Uberlândia. Mas, eu não vivi lá. E...

*E.C:* E...

**H.P:** Eu morava em Goiânia, até os 22 anos.

*E.C:* *Você nasce em Uberlândia e vai ainda, pequenininho...*

**H.P:** Pequenininho...

*E.C:* *Ou assim...*

**H.P:** Dois anos.

*E.C:* *Dois anos.*

**H.P:** Eu não me lembro... Eu não tenho muitas lembranças... de lá. Mas a mamãe me conta que algumas coisas que eu falo pra ela, aconteceram, lá. Ela lembra que foram lá. Eu me lembro quando eu ouvi o chorinho Brasileirinho, na rua, num auto-falante num carro passando. Hoje eu sei que é o Brasileirinho. Mas eu tento... Eu cantava, eu fazia ele no... solfejava lá-lá-lá-lá-lá, lá-lá-lá-lá-lá... não é. Hoje eu sei. É o que eu me lembro de Uberlândia.

*E.C:* *E como que é o nome da sua mãe, do seu pai?*

**H.P:** Minha mãe é Doracy, com “Y”, Cabral Pedrancini. Meu pai é Lourenço Pedrancini. Na realidade seria Pedrazini, com “Z”, mas a pronúncia italiana do meu pai, essa pronúncia meio pizza, meio Pedrancini, ainda que não seja dobrado, as pessoas acabaram ‘aportuguesando’ o nome dos nossos filhos, nos cartórios porque era como as pessoas ouviam. E assim ficou.

*E.C:* *Eles são mineiros?*

**H.P:** Minha... Minha mãe é goiana, de uma cidade chamada Rio Verde. Mas, foi criada numa outra chamada Caiapônia, que é uma homenagem que fizeram aos Caiapós, que depois eles já tinham expulsados de lá, não é. E... meu pai era de uma cidade chamada Chino, de China, Chino, em... na Lombardia, na Itália.

*E.C:* *E aí, eles se encontram, enfim, ali você, vocês vão, ainda pequeno, pra Goiânia e ali, você desenvolve a sua vida estudantil toda, em Goiânia?*

**H.P:** Não. Não é bem assim, não. Eu sou um filho temporão. Entre mim e a minha irmã, tem uma diferença de 9 anos.

*E.C:* *São só vocês dois?*

**H.P:** Somos só nós dois. A minha irmã era gêmea. Morreu a... a irmã dela, a Dalva. E a minha irmã é Diva, né. É... é... O Marcelo esqueceu o quê?

**M.A.S: A máquina fotográfica.**

**H.P:** *Sei.*

**M.A.S: Aqui?**

**E.C:** *Não... A chave tá ali...*

**H.P:** É...

**M.A.S: Desculpa. Deixa eu dar um pause, aqui.**

**E.C:** *Não. Não precisa dar pause, a gente pode continuar conversando, né.*

**M.A.S: É. Ficou brava?**

**E.C:** *Você pode ir lá?*

**M.A.S: Posso.**

**E.C:** Como era o nome da sua irmã? Como era, não. Como é.

**H.P:** A... é Diva.

**E.C:** Diva.

**H.P:** Diva mora em Goiânia. Mamãe mora com ela. Casada, advogada. Gosta muito de viajar, tomar uma cerveja. Uma excelente companheira de boteco. A... Mas antes, meu pai casou com mamãe em 1939, nessa cidade de Caiapônia. Meu pai era mestre de obras. Ele chegou... é... no sudoeste goiano, via quem vem do Rio Grande do Sul, Mato Grosso. Meu pai tinha vindo da Argentina, do Uruguai, todos esses lugares, antes de chegar ao Brasil. Meu pai saiu em 1923, da Itália. Ele chegou em 39 nessa cidade, quando... Ele viu minha mãe na rua e disse: Não vou falar pra ela que ia casar com ela, daí a três meses eles estavam casados, né. Uma história assim... é... aventureira... Uma história meio O “Tempo e o Vento”, me lembra alguma coisa, ...é... quando chega o capitão, que eu esqueci o nome... hum... do “Tempo e o Vento”, não é. É... E meu pai, era mestre de obras, foi... foi pra Rio Verde e de Rio Verde, foi pra Goiânia. E teve um momento que meu pai tinha...era o maior mestre de obras de toda essa região Centro-Oeste, no Bras, nessa região, né, Um grande empreiteiro, um grande tudo isso. É... E aconteceu exatamente isso, meu pai tinha uma obra exec..., em execução em, uma grande obra em execução na região de Rio Verde e, de Rio Verde não, desculpe, de Uberlândia, de Minas Gerais, né. E minha mãe tava grávida, pra lá, ficou esse tempo todo e acabou dando a luz, lá mesmo. Mas foram dois anos apenas, eram o tempo desses contratos, dessas coisas. E voltaram pra Goiânia.

**E.C:** Pra capital mesmo?

**H.P:** É... Eu me sinto mais goiano do que mineiro, não tenha dúvida..

**E.C:** E como foi esse seu processo escolar? Você começa muito cedo ou deixa pra mais tarde?

**H.P:** Não sei. Eu... Eu aprendi ler, eu tinha já 8 anos de idade. É... Eu freqüentei escola. Uma escola, eu fiz Jardim de Infância, eu fiz Escola Instituto Araguaia. Eu me lembro, no Instituto Araguaia, foi a primeira vez que eu vi alguma coisa cênica, que eu vi uma... um... um... (inaudível), eu vi um ventríloquo, e isso tudo me deixou profundamente encantado, aquela coisa mágica. Como é que aquele boneco falava? Aquele boneco, aquela coisa? Simplesmente, um homem sentado, né, fazia algumas coisas, que iam nas escolas, nessa época. Depois eu fui estudar nos colégios Sagrado Coração de Maria, um colégio como o próprio nome diz, católico. É... E lá, houve um... um evento, uma... uma peça de teatro onde eu ia fazer o Jesus Cristo, que os bichos que ia ter uma festa no céu. Eu não me lembro muito da história. Mas lá tinha... tinha uma festa no céu e Jesus Cristo recebia as aves, isso... E eu ia fazer o Jesus Cristo, mas eu não sei se a minha mãe não tinha o dinheiro ou não quis, por algum motivo qualquer, fazer a roupa de Jesus Cristo e eu acabei rebaixado a uma coruja com asa de cartolina. E eu nunca esqueci disso. E eu me lembro, que eu tinha uma falinha. Mas eu decorei, falei bonito, me lembro, e... fui aplaudido em cena e... E eu nunca me esqueci disso. Mas, eu só fui voltar ao teatro, quando eu tinha 19 anos de idade.

**E.C:** Essa fase da coruja, você se lembra, mais ou menos, quantos anos você tinha?

**H.P:** Olha, eu acho que é por volta desses sete ou oito anos de idade.

**E.C:** Bem pequenininho...

**H.P:** É....

**E.C:** E já fazendo peça de teatro...

**H.P:** É... Né.

**E.C:** E desde então, você com... Você mantém algum contato com grupo ou eventualmente assistia alguma peça de teatro? Como surge essa... essa paixão, por essa vida cênica?

**H.P:** Eu gostei de... muito de ler. No momento que eu aprendi a ler, eu fiquei embevecido pela leitura. Eu praticamente aprendi ler, lendo jornal. Eu não gostava muito do livro da escola, mas eu tinha que fazer exercício, mas eu me divertia com jornal, me divertia com notícias internacionais. E eu me divertia com o jornal que a gente comprava, isso já tinha uns... uns 10 anos já. É... No Última Hora, onde o Stanislaw Ponte Preta, tinha uma coluna, que eu não me lembro, era Coluna do Stanislaw que chamava, eu acho. E era uma charge muito engraçado, que eu era muito irreverente, muito irônico, muito... todo ele criticava o Brasil, as pessoas, tudo isso. E eu li muito é... é... é... logo... Eu gostava muito gibi e na minha casa, apesar de eu ser filho, assim, de pessoas que não tiveram uma formação universitária, né, é... Os meus pais gostavam de ler, pelo menos uns romances corriqueiros os..os... Não... Não, papai. Eu não me lembro do meu pai lendo um livro. O meu pai falava ainda português, com muito sotaque italiano. Né... os “ÃO”... Tudo dele era “OM”, né. Ele misturava com espanhol, “eu te de”, era “eu te di”, né. Essas coisas meio italiana, meio portunhol. E... Mas lia muito jornal. Meu pai gostava muito de política, também, né. Então... É... Na medida que fui lendo revista, lendo livros, eu, aos dez, doze anos, eu já tinha lido toda essa coleção do... do Monteiro Lobato. Eu já tinha lido, de história infantil, né. Eu já tinha, acho... Até hoje, eu acho ele brilhante. Eu acho... Até hoje, eu me lembro de coisas que eu li, e que eu ri, que eu achei muito interessante.

Tem um caso da Tia Anastácia, dizendo...

que alguém fala: - *Ab... porque “astro-não-mia”.*

Ela: - *Claro que “astro-não-mia”. Quem mia, é gato, né.*

E eu me lembro, que eu achava engraçado isso, profundamente, moleque, né. Tudo isso... isso. Logo em seguida, eu comecei a ler outras coisas, romance... Tem um romance muito bonito. Chorar... melodrama. Chamava, Sem Família, uma estória de um menino raptado. Aquelas coisas românticas, de um menino raptado, vivia mal e ele é adotado, ele é comprado pelo... pro um... pro um personagem, que fazia pequenas apresentações nas praças, com bichinhos adestrados e tinha um macaquinho, tinha dois, três cãezinhos, mais um não sei o que. E no cinema, foi interpretado por um ator italiano, chamado Dino Cerbi, também. E eu vi o filme, vi esse e me encantei. Depois eu me encantei... Comecei a gostar... Eu lia os romances, né. “Alexandre Dumas”, essas coisas.... Mas eu comecei a me interessar muito pelo Regionalismo.

**(00:10:26,938)**

Aí, foi quando eu li o Brasiliano, li o Guimarães Rosa, eu li... eu morava em Goiânia, então, tinha um escritor chamado Bernardo Élis. E eu era colega, já isso, aos 14 anos, eu era... nós éramos colegas de aula, de sala de aula. Então, me emprestava muito livro, ele.... Tinha uma... uma escritora, também, Neli Alves de Almeida, colega do filho dela. Eu sempre gostei de, é... Eu sempre gostei de aprender, então, eu vi determinadas músicas, me trazendo muito... muita alegria, né. Eu... Eu... Eu... O... O primeiro erudito, se é que se pode chamar assim, que eu ouvi, foi o Strauss e eu achava fantástico, mas aí, fui vendo outras coisas e chegou a um ponto que, um dado momento, eu nem ouvia muito música popular. Eu ouvia mais... Até hoje, eu tenho uma certa predileção. Eu não me considero um erudito, um homem disso, não, né. Eu não tenho muito preconceitos com música. Tem umas coisas que eu não suporto. Tem umas músicas que eu chamo de caipira, que eu acho uma delícia, mas são umas músicas muito antigas. Eu não suporto esse geme-geme do sertanejo. Nem essa voz, ié-ié-ié... nem... nem esse pagode chulé, nem esse axé horroroso, que tem por aí, eu não... não sou muito chegado. Mas eu gosto de um pouco de tudo. Não tem muita.... Literatura, também. Eu adoro ficção científica. Hoje eu... adoro esse Azimóvel (?), adoro...sabe? Como gosto, também, de Lígia Fagundes Teles, gosto muito. Gosto, eu gosto de ler.

**E.C:** E esse mundo da leitura, é o que vai ser sua fonte pro mundo teatral?

**H.P:** Eu comecei a escrever com treze, quatorze anos. E eu achava que eu ia ser um escritor. E um dia, eu tava lendo Rainer Maria Rilke, em Cartas a Um Jovem Poeta, ou Cartas à Miller, não me lembro mais. Em que ele diz, que ele precisava da poesia como um... como do ar que ele respirava. Naquele dia, eu vi que eu não precisava da literatura como o ar que eu respirava. Mas eu sabia que de alguma forma, isso ia acontecer na minha vida. Mas eu não me preparei para ser um artista. Eu ia ser um engenheiro.

**E.C:** Você chegou a cursar algum dia?

**H.P:** Não. Eu cheguei a pensar nisso o meu ginásio todinho. Eu escrevia. Eu gostava de ler. Gostava de fazer essas coisas. Gostava de... De vez em quando eu ia ao teatro. Eu ia ver essas coisas. E... E... Quando terminou o curso do ginásio, eu tinha que saber se eu ia fazer na época o Científico, que tinha que se preparar ou o Clássico. E naqueles dias, eu fiquei... ia ser muito infeliz se eu fizesse... Eu queria ser engenheiro em homenagem ao meu pai, que havia morrido, que era um mestre de obras competente, não era um engenheiro, mas profundamente competente. Teve obras imensas, né.

**E.C:** Ele faleceu em que ano?

**H.P:** Em 61. Eu tinha 11 anos. É... Ele morreu de infarto. É...

**E.C:** E aí, nesse momento, você descobre que ia ser infeliz e...

**H.P:** E... Não! Não vou fazer isso, não! Não é isso. E aí, o tempo passa. Eu fiz assim. Fiz... É... Resolvi vir pra Brasília.

**E.C:** Você veio pra Brasília nesse ano?

**H.P:** Não. Eu... Eu... Aí, eu comecei a ver mais coisas, teatro, numa época... Nós estávamos na escola e chegou um moço, chamado Otávio Arantes, convidando as pessoas pra fazer teatro. E eu comecei a fazer com ele, e resolvi vir pra Brasília porque naquela época já se falava que aqui haveria um curso de teatro, na universidade.

**E.C:** Isso, então, é perto de 80?

**H.P:** Não. Isso é 72. Já se falava nessa época. E aí, eu... é... é... Vim... é... Aí, larguei a universidade e o curso não apareceu. Pelo menos, enquanto eu sai. Larguei a universidade por volta de 75, aí eu não... nem voltei pra trancar. Eu não... não queria mais.

**E.C:** Lá você fazia que curso?

**H.P:** Eu fazia comunicação.

**E.C:** Comunicação. Isso na universidade de Goiânia?

**H.P:** De Brasília.

**E.C:** Ah! Aqui! Você chega fazendo um curso de Comunicação na UnB...

**H.P:** Eu vim porque eu passei no vestibular, e vim.

**E.C:** Ahã. Entendi! Você já começa fazendo um curso de faculdade aqui...

**H.P:** Eu já tava fazendo teatro lá... Não... Na verdade tava fazendo teatro lá em Goiânia, queria fazer aqui. É... No primeiro semestre que eu entrei, formou-se um pequeno grupo na universidade dirigido pelo José Bonifácio Galvão, né, mas só assinava J.B. Galvão. Tava Ary... Ah, desculpe. Tinha umas pessoas que fiz amizade. Um menino profundamente inteligente que foi embora de Brasília, há alguns anos, Marcílio Farias. Ele escreveu nos jornais aqui, durante um tempo. É... o João Antônio conheceu. É... David Renô que é jornalista. O David Amelli (?), eu me lembro de ter passado por lá. São jornalistas que tão por aí. E... Quem mais? Genilda... Um punhado de pessoas legais, umas delas estão ali, também. É... Isso... E eu precisava trabalhar, não dava... Eu tava... Eu vivia na casa duma pessoa muito ligada a gente familiarmente. Mas eu queria trabalhar, queria minha independência, essas coisas.

E um dia eu to lá no Departamento e chega um diretor e fala... me chama:

- Humberto, resolve o problema duma moça, dessa moça, aí.

E tinha uma moça. E ela fala: - Olha... eu trabalho no SESC e queria... nós tamos precisando de uma pessoa pro teatro, pra dirigir um grupo do teatro do SESC. Um moço que fazia, dirigia, não vai dirigir mais e eu queria uma pessoa.

Eu que não tinha dirigido nada, nunca tinha até pensado nisso. Mas, de uma certa forma, eu já tinha exercido uma liderança, dentro de um grupo, do qual participava lá, em Goiânia. E eu precisava trabalhar, topei na hora. É... Corri atrás de livros, fui estudar, fui aprender. E no SESC aí eu fiquei de 1973 a 83.

**E.C:** 10 anos...

**H.P:** Vamos lá. E, acho que lá foi a minha escola. Porque de uma certa forma, com toda a caretece que era na época, uma estrutura muito conservadora, essa estrutura, né. Apesar de ter trabalhos fantásticos nesse Brasil todo ela é profundamente... Uma estrutura profundamente, conservadora... O comerciante... O comerciante é muito conservador, de um modo geral. E é ele quem controla o SESC. Mas foi lá que através da orientação da Maria Duarte [de Souza], que era a minha chefe, eu tive a oportunidade de aprender, de errar... E eu estudei muito, eu fui um autodidata. Então, eu tinha que estudar muito, em termos do teatro. E hoje, eu acho que sou um homem que conhece profundamente a questão da interpretação.

**E.C:** E você estudava, liderava, montava os grupo?

**H.P:** Estudava, liderava...

**E.C:** Produzia os espetáculos e os grupos?

**H.P:** Dirigia, orientava. É... Não produzia sempre. Trabalhei em equipe. Eu sempre... Eu sempre, no que eu criava um grupo, eu formava as equipes de trabalho. No que eu participava, eu sempre acreditei, eu não tenho que ser bom em tudo. É... É impossível. Acho que gênio tem o Leonardo da Vinci e o Michelangelo, que foram de tudo, né. É... Agora, geralmente, as pessoas conseguem ser bom em alguma coisa, né. O Brecht foi bom teatro. O..., né. Outras pessoas, tem outra literatura, um James Joyce na literatura, não precisava dançar, cozinhar ou fazer outras coisas que se manifestavam, não.

**(00:19:13,662)**

**E.C:** E aí, você, nesse período de 10 anos no SESC, claro que fez muita peça, assistiu muitas peças. Que peças foram essas que você foi fazendo, que foi vendo pela cidade. Como que você avalia esse período da década de 70 até 83...

**H.P:** Antes disso, eu queria dizer, que foi profundamente... Houve... Houve um momento que eu decide que o teatro não ia sair da minha vida, foi quando eu assisti em Goiânia, na época da ditadura, a peça Hear. E tava no elenco, tinha a Aracy Balabanian, tinha a Sandra... Sandra Bréia, Se não me engano... Ah! Sônia Braga, me desculpe. É... Tinha a... a... José Wilker, o Altair Lima, Armando Bogus, que eram uns nomes que, logo em seguida, começaram a fazer um grande sucesso com a televisão. Mas eu vi e fiquei encantado com aquilo e foi aquilo que definiu. Então, eu acho que naquele dia, eles terminavam convidando as pessoas pro palco, cantavam aquela coisa de... de Hear. Um musical americano, falava da guerra do Vietnã. Mas, terminava dizendo, cantando Aquárius, que dizia “Deixa o sol entrar...”, e convidava as pessoas. E naquele dia eu subi no palco e decidi que ia fazer.

É... O SESC... Quando eu cheguei no grupo do SESC, que fazia muita dublagem interessantes. Fazia muita dublagem. O Zeca Bruxo que é o que dirigia. O Zeca, que dirigia, usava isso muito para os meninos desinibir, fazia dublagem, essas coisas, mas eu não gostava muito disso. E eu já comecei montando um espetáculo.. Eu tinha recém vindo. Eu topei o serviço... a... o... a... era um estágio, que eles ofereciam no SESC. Que era... que eles diziam que era um estágio, que era uma forma é... essas

formas que até hoje tem de ter mão de obra barata, que as instituições arranjam. Mas no SESC, eu topei, aceitava o trabalho, desde que eu pudesse ir, naqueles mesmos dias, pra um festival de teatro em São João Del Rei. É... É... E ninguém me conhecia aqui, nada, dessas coisas. Um rapaz, um jovem, cheio de vontade, mas sem história, né. E fui, quando eu voltei... Eu já fui como funcionário, me deram uma ajuda de custo, já. Isso, em torno de dez a quinze dias. Já fui... E, através do SESC, eu fiz muito curso no Brasil. Rolava... Eu fui a muitos festivais. É... Ele me dava oportunidade de fazer tudo quanto é curso que tinha, eu.. que eu podia, eu fazia. É...

E lá, a primeira peça que a gente montou, então foi, Prometeu Acorrentado. Que era um texto do Ésquilo e era, nós trabalhamos até numa tradução do D. Pedro II, né, que é aquela história do, o semi-Deus, ou o Deus... que já não sei mais, que cria os homens e depois rouba o fogo e dá pros homens, pros homens terem inteligência, né. O fogo da sabedoria, né. E isso provoca um mal estar muito grande da parte de Zeus, que fica muito bravo e acha que ele traiu e fala pra ele desfazer isso, porque o homem começa a pensar e não só a falar, não é. E ele é preso no Cáucaso, e todos os dias, uma águia come um pedaço do fígado dele, mas o fígado renasce. Então, ele ta condenado à eterna imobilidade. Inda que dizem as más línguas, que depois ele... ele abjurou as suas crenças e voltou pro Olimpo. A dor dele foi muito grande, certamente (Risos). Então, a gente fez essa peça, muito tempo. Foi uma coisa interessante. Uma coisa, acho que meio calcada, em outras coisas que eu tinha visto. Hoje eu sei disso.

Num tempo atrás eu jamais admitiria, porque a gente acredita que determinadas coisas nos pertence e depois vemos que não é bem assim. Bom, lá eu também fiz é... Tatiana Belincky, (?) Hora da Lua, com a Cristina, a hoje uma das atrizes, a atriz que fazia a princesa, era a Cristina. A Cristininha, o Roberto, que foi dono do Bom Demais, e tem... que tem um... um buffet, que tinha o Roberto, e hoje, faz uns saraus maravilhosos na casa dela, ainda. É... Depois eu fiz lá... A gente fazia as peças... é... A gente criava os figurinos - todo o grupo. A gente confeccionava os objetos de cena, às vezes, aquilo que a gente tinha dificuldade, pedia uma ajuda ou outra. Fizemos A Cidade Que Não Tinha Rei. Que era uma história de uma cidade bela, onde todo mundo trocava as coisas, não tinha dinheiro, não tinha nada. E chega aquele espertinho primeiro, e impõe toda condição e se desfaz toda a... a alegria desse lugar, até que ele é expulso. Aí, os meninos compõem as músicas, os bonecos utilizados. Depois fizemos Capital da Esperança, que a gente ficou uns dois meses pesquisando histórias sobre Brasília, pra contar, cinco. E fizemos cinco estórias diferentes. E aí, né. Isso aí.

**E.C:** E, anterior a isso, só abrindo um parênteses... Quando você chega a Brasília, que você tinha passado no vestibular, como é essa sua relação com a cidade? Você lembra em que ano foi isso, que você chegou?

**H.P:** Eu cheguei em 72.

**E.C:** Em 72. E qual foi sua impressão da cidade, você já conhecia, era a primeira vez que você...

**H.P:** Não. Não. Eu vinha a Brasília desde 1958. Todas as férias. Meu pai tinha ódio de água quente. Então, eu vinha a Brasília... é... E meu hábito de tomar banho frio vem dessa época. Porque meu pai me fazia acordar 5 horas da manhã, pra ficar bem experto, tomar um banho frio e ir pra obra, né, porque tinha que pegar pão, na padaria. Pegava dois sacos com oitenta pães. E eu pegava esses sacos, pegava um e outro eu tinha 8 anos, isso eu dava conta de fazer e digo que foi a primeira vez que trabalhei. É.. é.. e... e... Meu pai pegava um punhado de litros de leite, que era uns vidrões de leite, pra levar pra obra, pra piãozada comer, né. Eu, até hoje, lá em Goiânia, tenho uma caneca dessa época, que meu pai comprou pra poder, guardar sempre, tenho uma caneca, lá em Goiânia. É... me encantava o sol pela manhã. A gente andando por esses... esses mato e o sol ia saindo, aquela... imensa bola grávida de luz, né. Cheia de si. Ela grávida de si mesma. Da própria luz. E eu achava isso maravilhoso, eu nunca esqueci disso e até hoje eu, ainda, gosto muito do nascer do sol. É... Às vezes, acordo e olho daqui. É...

me encantava as árvores, as coisas tortas das árvores, essa coisa que sempre... Parecia que fazia força pra nascer. Me encantava, isso. Me encantava a Cidade Livre que hoje é o Núcleo Bandeirante, que era um... um fervilhar de formigueiros. Gente pra lá, gente pra cá, aquela coisa de construir. Mais do que uma cidade, eu me lembro disso. Eu era menino, mas eu me lembro dessa coisa... se construía um projeto de povo, de nação, não é. É... Eu nunca... Eu tento lembrar o nome do hotel que a gente ficava, que era um hotel de madeira, mas eu nunca esqueci o nome do hotel do lado (risos). Normandy, com "Y" no final. Eu não... Não era Normandy. Eu nunca esqueci disso.. É... É... Eu nunca esqueci.

Eu estava aqui no dia que o Westinghouse (?) visitou, eu estava aqui em Brasília. Eu estava aqui no dia que chegou a imagem da Nossa Senhora de Fátima, pra Igrejinha. Foi uma festa, foi uma coisa louca na cidade. Aí, eu vinha, então, era tudo louco, por que eu ia pro cinema, a gente ia pro cinema de noite. Meu pai levava pro cinema. Então, tinha um filme que chama Zumbi e depois, tinha um filme Brigith Bardot. Eu vi os dois. Eu morri de medo do...do Zumbi. Eu não me lembro muito do filme da Brigith Bartot, acho que era alguma coisa já se anunciava nessa idade, não é?! (risos) Mas realmente, pra uma criança o Zumbi, né. O Zumbi era muito mais... O povo comia umas frutas e viravam todos mortos-vivos, uma coisa assim, interessante, né. Vi muito filme ai. Que mais?

**(00:28:51,560)**

**E.C:** Onde era esse cinema?

**H.P:** No Núcleo Bandeirante...

**E.C:** Núcleo Bandeirante.

**H.P:** Que era Cidade Livre. Era um cinema de madeira, grandão. Tinha... Que mais, que eu me lembro? Tinha um restaurante de uns italianos que tinham sido vizinhos nossos em Goiânia também, que ficava... Eu tento localizar, quando eu passo, mas não sei muito. Também ali, um pouco mais pra cá, pro lado já... daquele córrego do Bandeirante assim. Eu vi... Eu via a Elefanta Nely. Imagina, um menino lá do lado de um elefante, era um... Mas isso aqui era tudo, pra mim, era uma maravilha, né. Eu subia nos lances. Você podia entrar... Eu me lembro, a gente entrava dentro do Palácio do Alvorada. Eu via as obras de escavação da Rodoviária. Eu vi esses... esses... as... as... as cúpulas do... do Congresso, ainda em... em ferragem, né. Então, isso pra um menino era maravilhoso. Mas eu fui traído. Eu não vim à inauguração. A minha irmã é que veio, por que eu podia fugir, sumir, me perder. Nunca esqueci disso.

**E.C:** Ai... Você estava com com quantos anos?

**H.P:** Onze.

**E.C:** Ah! Onze.

**H.P:** Foi no ano que meu pai morreu. Foi em 61, né, que em Brasília...

**E.C:** Seu pai chega a ver então a inauguração da cidade?

**H.P:** Vê. Vê. Que aí isso me deu um ódio, que eles levaram fotos pra mostrar. Meu pai era assim uma pessoa muito... que gostava de conversar com as pessoas. Então ele... aqui ele, apresentou minha irmã ao Alberto Shumar (?), era um grande diretor de cinema, na época, ator, feito o Cangaceiro. Tinha a foto da minha irmã coma Eliana, que era atriz, tinha tudo isso. E depois, daí uns três dias, que ele chaga lá em casa, sai à edição da revista Manchete, que era uma grande revista da época. A revista... a revista

de comemoração da inauguração da capital, né. Tá lá, numa página dupla, a minha irmã, lá no meio do povo destacada, de costas, mas dava para ver que era a minha irmã. Todo mundo na rua... (Risos) Todo mundo na rua... é... a reconhecia. E eu fiquei muito indignado!!!! Risos. E até hoje eu penso, como deveria ter sido maravilhoso, né. Aquele tanto de gente, os trabalhadores e tudo isso. É... Uma coisa maravilhosa.

**E.C:** Veio sua mãe e sua irmã...

**H.P:** Não. Mamãe não veio. Veio a minha mãe e... alguém tinha que ficar para cuidar do monstrinho, né?!

**E.C:** Coitado... E aí, então, quando você chega a Brasília, você já tem toda uma relação com essa cidade?

**H.P:** Tenho. Volta e meia eu vinha. É... Essa senhora com quem eu fiquei, Dona Ana Gladys Urzedo, Tia Mocinha. Era amiga nossa, volta e meia, ela ia pra Goiânia e ficava com a gente. A gente vinha e ficava com ela aqui. Sabe? Eu vinha em excursões do colégio, eu vim... Brasília nunca foi...

**E.C:** Na verdade, era...

**H.P:** Ficou... Todo um período, assim, de uns cinco anos que eu não vim. Quando eu vim pra fazer vestibular e já fiquei. E no dia que eu vim pra fazer vestibular, eu vi um cara que cheg... Eu não vi se jogar... Mas eu vi o momento em que todo mundo percebeu que o cara tinha se jogado do... da rodoviária. Que aquela parte que passa embaixo da rodoviária, ela não era tão larga. Ela era mais estreita, as pessoas, quando pulasse de lá caía lá embaixo, no sub-solo. Aí eles puseram...

**E.C:** Você viu isso?

**H.P:** Eu vi o cara caído. Eu vi o sangue escorrendo.

**E.C:** Bom. E dentro desse período todo, Humberto, de 70, você produzindo no SESC e tudo mais, você, também, tem conhecimentos de como que era a produção fora do SESC.

**H.P:** Certo.

**E.C:** Como é que você observa a política cultural em Brasília, nesse período aí, de 70, 80...?

**H.P:** Ah... Eu nunca... Eu sempre... Sempre acho que, política cultural, esse país nunca teve, que se constasse nele. Existe uns arremedos de política cultural. Nada que determinasse, que norteasse. A palavra não é determinasse. Mas, que buscasse, pelo menos, um conceito, né, de cultura, que norteasse ações... é... oficiais e governamentais para isso.

O que existia de muito efervescente, na época, era no Teatro das Segundas-feiras. É... As pessoas ensaiavam meses, apresentavam na segunda-feira e tava tão bom, tão bonito, tão legal. Foi ali que eu vi Gê Martú, pela primeira vez. Foi ali que eu vi Bené 70. Foi aí, que eu conheci um punhado de gente que passou a... a ter uma... uma afinidade, que passamos a ter uma afinidade, em função do teatro... ver que criação teatral, também, era um ato contestatório, né. Você... é... fazia teatro quase que atentando com o *Establishment* com a situação, com a ditadura, todas essas coisas. Você tinha uma censura muito forte e uma censura burra, ignorante. Porque todo censor é profundamente preconceituoso e cheio de coisas. Então a tendência é... E num país de ditadura, todo mundo é autoridade. A... A lei, ela fica muito... muito maleável de acordo com os interesses e com a visão de mundo, dessas pessoas. Você tinha que

mandar três textos para censura, qualquer peça que você fizesse, eles vinham com cortes ou censura. Carimbos em parte. Riscados. É... Depois era devolvido um desses textos pra você. Pra você, é... fazer as devidas diferenças. E o ensaio geral, um pouco antes da estréia, para os censores... é... Um assistia vendo o texto e outro vendo gesto, essas coisas. Então, havia um dado momento, havia uma censura regional, em que cada região tinha um grupo de censura, porque as regiões teriam se evoluído de formas diferente, então que era atentatória a moral, a política aos bons costumes. Podia não ser em outro e... e aí fazia isso. É muito desagradável. Eu sempre me sentia muito mal, perto daqueles senhores.

**E.C:** E essa apresentação às Segundas-feiras, era o que acontecia na sala Martins Pena, né?

**H.P:** Isso.

**E.C:** E, além dessas apresentações das segundas-feiras, onde é que circulava o teatro na cidade? Locais que você se lembra que era muito comum das pessoas irem?

**H.P:** Tinha o cinema cul... Cine Cultura, que eu me lembro, que não era um teatro, mas era um cinema. Tinha o Cine Cultura, que fica ali onde é o Instituto Candango de Solidariedade, hoje, ao lado da Escola Parque. É um cineminha pequeno, lá eu assisti Bunnuel, é... Passoline e tanta gente. Lá eu... Tem um filme que nunca me saiu da lembrança, eu me lembro, até hoje. Me lembro, eu tava sentado lá, que é o Anjo Exterminador, do Bunnuel. É... nem sei como é que... nome... é... em português ou se era essa a versão. Mas eu não me lembro mais. Um filme em preto e branco ainda. É, né. Tinha... Que mais que tinha, nessas efervescências? Tinha o espaço da 508 que começou a ser utilizado, também. Isso já foi por volta de 75. Que começou a fazer o Teatro Galpão e fizeram aquele centro. Transformaram ali, onde eram os escritórios da Fundação Cultural em... em espaço cultural e que teve uma efervescência muito grande. O próprio SESC quando inaugurou o... em 1975, também o Centro Cultural da quinhentos... da 913 Sul, também, passou a ser um centro muito difusor de cultura e que dava oportunidade pra grande, é... pra maioria das pessoas. É... Vários movimentos, houveram, né. A... Criou-se... é... depois uma Federação do Teatro Amador do Distrito Federal, a famosa FETADIF em que chegou a ter 60 grupos é... inscritos. Então, começou uma efervescência, um agito, um... uma coisa interessante. Interessante que eu acho bastante visceral, muito rica.

**(00:38:10,695)**

**E.C:** Você lembra dos nomes dos grupos que apareciam nesse... que eram muito frequentes...?

**H.P:** Grupo Farsa, foi uns dos que eu criei na época, Grupo Cartasses, do Chico Expedito. Grupo Côte, com... Côte... Côte ou é Côte? Corte. É... do Ricardo Torres. Tinha... O Grupo Caverna, o Grupo é... Gente, como é que chamava o grupo do Bené 70? Que fez muita peças? E pra... na minha opinião, foi o mais bem sucedido grupo da época, que enchia os teatros de pessoas, essas coisas. A Dona Irene do... do... dos... que faz umas peça psicografadas, é... já fazia teatro naquela época. Já fazia, antes da gente. Havia o Antônio de Carlos, já estava aí, fazendo o seu trabalho. João Antônio, volta e meia, ele tava vinculado a vários trabalhos. A Iara Pietricovsky, já tava... A Laís Aderne, foi uma grande, uma pessoa que, através do trabalho que ela fez no colégio Objetivo, não... do Pré-Universitário. Ela provocou é... despertou vocações naquele trabalho de educação artística, que ela fazia. Dali, saíram músicos, de gente de teatro. O Dimer, foi professor lá. O Dimer, ainda é uma pessoa atuante aqui. O Vianna, é uma pessoa que tem... é... Depois, um tempo mais, um tempo depois, é que surgiu... é... Antes, nessa mesma época, ainda tinha o Dácio Lima. Tinha o Décio Caldeira. Tinha... O B. de Paiva, vem depois, um pouco... uns anos depois, mas já tinha uma atuação anterior a isso.

**E.C:** E mulheres?

**H.P:** Mulher... Eu tava tentando aqui, falando: Meu Deus, quais as mulheres que ficaram, que ficaram fazendo teatro daquela época? Eu tava pensando nesse momento em que você tava, um pouco antes de me perguntar. Vamos ver as mulheres que ficaram... Tinha a Tina. Eu não me lembro o nome da Tina. A Marisa. A Marisa que durante muito tempo ainda ta... deve... ela volta e meia, ainda ta fazendo teatro...

**E.C:** A Marisa Carvalho?

**H.P:** É. Marisa Carvalho. Lá no Perdiz. Quem mais? A Tânia Botelho, a Dina Brandão que é poeta. A... Iara... Tinha essas meninas todas que tão ali, que sumiram... Sumiram. Dessas aqui, parece que não ficou muito... Ai, não posso ir lá, que ta preso isso aqui (falando do microfone na lapela da roupa).

**E.C:** Pronto... Essa aqui? (entregando a ele um jornal com o rosto de vários atores/ atrizes)

**H.P:** Essa aqui. Né. Daqui não ficaram muitas pessoas. A... Tem Ary. A... Laís que continua atuante nessa sua atividade. A...Fernanda... Fernandinha. Fernanda que tem os filhos, hoje, fazendo... as filhas fazendo teatro. As filhas que ela teve com o Ary Pararrayos, que são a Maira e a Tiana. O Dimer que ainda está fazendo, criando é... é... com a sua coragem, com seu exemplo de decência, com a sua força. O... O Tetê Catalão. Eu gostava muito desse menino Elcione, era meu amigo querido, que morreu. O Mauro, gente boa demais, o Mauro Lúcio. O Zeca que foi embora. A Genilda, que não faz mais teatro, né. Parece que, em dado momento, se eu sempre me defendi que existem mais... melhores atrizes do que melhores atores. Mas as mulheres são mais sazonais no teatro pelo menos. É... o marido implica, até mesmo esposas de atores acabam largando, porque o próprio ator, às vezes, impõe ou impunha, determinadas dificuldades, né. Eu acho que ultimamente, que tem surgido uma nova geração mais corajosa. A Vanessa Rocha, né, dirigindo espetáculos. Tem essa menina, que faz um trabalho de preparação de atores, pra televisão, que é filha do Gê Martú, a..

**E.C:** Luciana.

**H.P:** A Luciana Martuchelli. Tem... E tem um punhado de gente surgindo e principalmente o pessoal da Dulcina, que sai da faculdade e cria os seus núcleos, seus grupos, cria suas escolas, mais que o pessoal da UnB. E eu acho que estes são meio acomodados, meio... coisas nesses aspectos.

**E.C:** Você nota essa diferença...?

**H.P:** Noto.

**E.C:** Na produção?

**H.P:** Na produção, no arrojo, no... no... Menino que estuda no Dulcina ele tem que.. O diploma dele, não pode ser um quadro na parede. Ele tem que bancar a sua vida. Então eles saem... Arrojo, fazendo coisas, né. As dificuldades são imensas. Tudo feito pra pessoas não trabalharem, né. Mas nunca vi um aluno da UnB sendo como da Dulcina de Moraes. São pessoas que querem subir de nível na Fundação Educacional, num ministério e fazer um cursinho, porque a arte parece ser mais fácil e acaba por fazer a facilidade da vida e da arte. E.. Barateando todas essas... essas coisas, né. Então, eu sinto, isso, assim.

**E.C:** E as pessoas não notáveis, Humberto. Porque é assim, muito desses nomes acabam sendo muito popular e até fácil da gente ir lembrando. Mas e aquela Dona Maria, aquele Seu João que trabalhava, muitas vezes nos bastidores, ou até mesmo atuando e que não aparece mais. Que nomes seriam esses? Que pessoas seriam essas que você pudesse falar assim: “- Olha, existia o Senhor Fulano de Tal que

ninguém falava muito, mas graças a ele alguma coisa acontecia ou deixava de acontecer...”  
Compreende?

**H.P:** Por exemplo, tenho um monte de curiosidade de saber quem é que fez a peça em 1957, que era um Auto de Natal e que tem indicação, se não me engano, no livro do Adirson de Barros. Eu vi isso alguns anos atrás. Tem lá, uma foto deles. Quem seriam essas pessoas? É... É... Tem um punhado de gente que circulou, que passou. O que acontece, é que com a minha própria vida, além dos espetáculos que dirigi, ainda dava aula de teatro, passava uma média de 400 pessoas pelas minhas mãos, às vezes, e eu, não fiquei com muita pessoa na minha cabeça. Eu sempre fui muito mais assim, mesmo, misógino, né. E... E.. Mas, olha, por exemplo. Uma pessoa que eu convivi em cena, que é a Dona Lourdes Basílio. Uma senhora fantástica, que fez a Capital da Esperança com a gente. E Lourdes tá com oitenta e oit... Oitenta e poucos anos, hoje. Perto dos oitenta. Uma lucidez, uma sabedoria, uma beleza. Aquela... Aquela... Aquela rainha negra, sabe? Forte, poderosa. É... É... Os meninos da luz, que eram tanto... O Pardal, né. O Pardal... O... O... O Israel, que dá, que trabalha na... no Teatro dos Bancários. O Márcio Vieits, de... de... do Gama. O Serjão, do Gama. O Ademir Falheiros, que era um menino inteligentíssimo, mas com uma alma ansiosa e que criava poe... peças fantásticas. É... E que morreu assassinado, em Goiânia, há uns oito anos atrás. Virou um alcoólatra. É... É... Quem mais? Tanta gente. Sabe? Quem foi... Porteiros, né. Porteiros... Que ficamos amigos, até hoje. Tem uns que me deixa entrar de graça no... no Teatro Nacional (Risos). Eles arranja convite pra mim, uma coisa assim. Todos esses lados. Muita gente, né. E eu...

A cabeça da gente, guarda muito, aqueles que permaneceram, também. É muito... Pra mim é muito chato ficar trabalhando as pessoas, que depois não vão fazer teatro. É... Sempre que uma pessoa ia embora, era uma dor no coração. Mas como você fala pra ela ficar, né. Hoje em dia, existem mais estruturas. Mas, o nosso povo de teatro não se junta pra fazer reivindicações precisas. Porque a maioria das pessoas, são até profissionais de direito, mas não o são de fato. Então elas não se organizam. Até militam nos seus sindicato dos funcionários públicos, do professor, e de... né. Elas são... são artistas que só são... Podem ser artista, depois que bate o ponto no ministério, não é. E não tem nada... um bicho mais estranho que artista funcionário público. É meio monstro, porque artista é libertário... e funcionário público é por excelência conservador. Tanto que o nosso teatro, reflete isso. Nós temos feito um teatro mantenedor do *status quo*, sem ousadia, sem linguagem. Conservador. Profundamente conservador.

(00:48:22,309)

**E.C:** Você acha isso no teatro de hoje, ou isso é uma característica que você notou sempre?

**H.P:** Não. Acho que é mais de agora.

**E.C:** De agora... Por quê? Antigamente você acha que tinha...

**H.P:** Eu não sei se porque tinha uma ditadura pra brigar e as pessoas utilizavam isso. Mas as linguagens são velhas, ultrapassadas, repetitivas. Não me excludo disso, não. Mas é... é... Eu acho que existe um ‘emburrecimento’ na cultura mundial, também. Então, as pessoas não tem muita formação, não tem modelo, né. Então, o que é o modelo? É o Ratinho... É o humor bobo, o humor preconceituoso, que reforça valores de dominação. É... Humores de ‘esgares’ e humores de homo... de bichas risíveis, né. Nada... Nada muito consistente. Ou então, belíssimas vitrines, mas que tem gosto de Mac Donald’s, né. Se ficar 10 minutos fora do fogo, murcha. Atores de meia página. As escolas tem uma carga tão grande de informação pra passar pros artistas, pros atores que eles só podem fazer meia página de texto pra decorar. A cada semestre, aí se junta aquele povo todo falando: - “Nossa... mas tinha...tinha garra.” Mas era só o que tinha: garra. É... Tamanduá tem garra e não faz teatro, não é?! (Risos) As pessoas não... Elas

têm preguiça de ler, de ver um bom filme. São atores sem informação, sem formação, não é. As escolas...

Esses dias, eu fiquei triste... Uma pessoa, que agora é professor de uma das universidades, disse: - *Estou me afastando um pouco das atividades, porque estou muito envolvido com atividades acadêmicas. Estou preparando a minha tese.* Aí, vem a tal da minha tese... E com todo respeito, moça, umas teses que ninguém vai ver, que não vai importar a ninguém, que não vai ter nada... E nisso deixa de ser a minha arte, meu artista, o meu teatro, pra ser minha tese... Por favor, moça, não se torne nisso (mostrando os papéis que estavam no colo da E.C). Não vire essas setenta ou oitenta páginas que você vai escrever... É muito pouco! Sabe? É... É... E vem falar: 'O teatro, na guarnição, da ditadura no dia em que passou o príncipe encantado e apresentou tal peça', e aí você vai defender uma tese em cima disso... 'O teatro nos quilombos, não sei o que. Meu deus'... O povo... Isso é um vazio. 'A característica e a personagem, da personalidade através das nádegas das pessoas'... (Risos) – Esta talvez eu até que gostaria de ler (risos).

**E.C:** Humberto, depois que você saiu do SESC, você vai trabalhar aonde, você monta que grupo, como...

**H.P:** Eu vou ficar *free*. Desde então, eu nunca mais me vinculei a ser funcionário de uma instituição. É... Eu fiquei um tempo... Eu fiquei lá no SESC, depois eu vim pro SESC aqui em Taguatinga e aqui fiquei né. É... É... Eu vim, porque achava que tinha uma efervescência muito grande aqui. Mas era só um... uma efervescência... Acabou, as pessoas se engravataram... é... Arranjaram melhores empregos, são auditores, são contadores, são isso e aquilo. Se engravataram e mudaram pra um outro canto. É... Porque afinal, são aceitos por aquilo que eles consideram como o "status" que a alma miserável precisa, né. Pra que elas se respeitem, pra que elas se amem, elas precisam de determinados valores. Valores que um terremoto acaba um... Um ladrão rouba e... São bobagens... Né. É... Aí fui.

Depois eu saí daqui, um tempo. Eu fui... Eu fiz teatro no Tocantins. Eu até tenho uma... uma coisa que eu gosto muito, que o... Ary Pára-ráios escreveu, na época, falando que eu era um bandeirante que eu desbravava o teatro nessas regiões, que nada disso tinha, né. Eu fiz... é... teatro junto com a Associação de um teatro do médio norte goiano. Então eu fiz várias cidades, do que hoje é Tocantins. Trabalhei com... Nossa. Tinha dia que eu dava curso de manhã, de tarde, de noite. Aquela cidade inteira. Chegou um momento que se, eu tinha, numa cidade de 10 mil habitantes, eu tinha 200 jovens na minha mão. Se eu falasse: - "*Vamos quebrar?*" Eu quebraria... Porque o teatro é sedutor, né. E agora ainda mais, porque eu estou com esses cabelos brancos e eu fico com ares de messiânico! (Risos). Posso fazer isso... Fiquei 2 anos no Rio. Mas eu nunca fiz... O Rio, parece que tudo parou. Não passei na porta da Globo, pra fazer um teste. Nunca me interessei por isso. Também lá, o quê que tinha para fazer. Hoje eu sei que nessa época, eu tava com depressão. Naquela época, eu tava achando que eu tava meio maluco. Hoje eu sei, pelas informações que eu recebi, que eu tava deprimido. E aí, tem sempre muito essa coisa de geminiana de um dia tô alegre, no outro triste. Mas nessa época fiquei triste, desde os cinco anos. Achava todo mundo, bebia demais. Eu sempre fui um homem de superlativos. Eu sou muito alegre ou muito triste. Esse negócio de meio... meio...

**E.C:** Bem italiano isso...

**H.P:** É... Meio... Não dá! Ou é frio ou é quente. Morno, não. Sou muito "zen"... Gosto. Gosto da paz, gosto de estar centrado. Mas defendendo as minhas posições com toda a minha paixão, toda a minha coragem, com toda a... Por causa das minhas convicções eu... eu me transformo. E o teatro é a grande paixão da minha vida. Um grande amor. Eu já deixei os amores físicos, os amores do coração... Mas o teatro é a coisa que eu cresço, que eu... Sabe? Eu não posso conceber o teatro sem paixão. E eu vejo esses rapa... esses jovens fazendo teatro sem nenhuma paixão. A única coisa que...é o sucesso a qualquer preço. Aparecer nesta televisão, fazendo essas novelas, até muito bem feitas, belíssimas. Mas

escravizadoras, que põe as pessoas diante delas, pra não sair nunca. Que impede as pessoas de refletir, de pensar. Toda vez que ligo a televisão, tenho a impressão que eu moro na Escandinávia. É todo mundo louro, lindo, maravilhoso. É... É.... Aquela luz que entra na casa do pobre, mas que casa que fica linda com aquela lua. A mulher do pescador não tem problema de dente, ela não... Ela acorda linda. O pescador é um... Meu Deus do céu... Quero morar numa miséria dessa (risos). Entende? Então, essas coisas. Não quero dizer que a novela não aborde questões maravilhosas, que dá emprego, até sou um defensor. E eu acho que se tivesse televisão em todos os... um ca... uma novela, pelo menos em cada grande capital, daria emprego pra pelos menos 800 pessoas. Não é verdade? As pessoas precisam do mercado de trabalho. Eu acho profundamente irresponsável da nossa parte formarmos atores, para que? Pra dizer eu estudo os clássicos, eu leio Brecht, eu... eu vi todo o Ésquilo, eu vi todo o Sófocles, eu vi todas as teorias, os... os...os grupos espanhóis, os... os... o teatro do século de ouro da Espanha, o teatro do século XIX, do Bernard (?). Eu vou pra UnB e vejo tudo isso, pra dizer: -“*Chuchu, no mercadão, a trinta e dois centavos.*” É muito pouco. Não é? Depois pelo menos para dizer bem, não é (risos).

**E.C:** E depois que você vem lá do Rio, você chega aqui...

**H.P:** Eu cheguei com porque eu cansei de ficar no Rio. Disse “não vou ficar aqui não”. Foi me dando... Fui ficando pior, as coisas que eu via, não gostava. É.... É... E voltei.

*Eu voltei e cheguei lá na Dulcina, falando: - Olha, eu quero dar aqui.*

*- Não... não... não sei o que. Como você quer dar aula aqui?*

*- Não... Eu sou uma pessoa, eu tenho um lance. Eu voltei pra Brasília e preciso trabalhar.*

*- Não. Peraí. Não... Então, vamos conversar com o diretor.*

*Aí, o diretor, falou: - O quê? Humberto? Pelo amor de Deus. Vamos arranjar um trabalho pra ele, na hora!*

*Isso foi na quarta, na segunda eu já tava dando aula.*

**E.C:** Quem era o diretor, na época?

**H.P:** Fernando... Fernando, do quê? Não me lembro, Fernando. Fernandito, tão bonitinho, legal. Eu tenho péssima memória pra nomes. Rostos eu nunca esqueço. Mas os nomes, não, né. É...

**E.C:** E aí, você começa a dar aula no Dulcina...

**H.P:** Foi em 87/ 88, por aí. E aí comecei a dar aula no Dulcina, é... Me diverti, mas foi muito chato dar aula num lugar onde você não pode mandar o imbecil embora, não é. É...

**E.C:** Nesse período você ...

**H.P:** Aí, logo... Eu já conhecia o Zé Regino, né. Já conhecia, já tinha feito um espetáculo, com Zé Regino, já há muitos anos atrás. E o Zé Regino, me convidou pra participar do trabalhado dele, naquilo que veio se chamar O Celeiro das Antas, que eu gosto muito desse nome. E com ele fiquei até 92. Em 92, saímos dois. Eu, mais dois do, o Jorge Luiz e o Frank (inaudível), e criamos, aquilo que veio chamar O Hierofante, uns meses depois. E no Hierofante, a gente fez aproximadamente dez peças. Fomos vistos por mais de hum milhão de pessoas. Fizemos muito espetáculo na rua. Nós oferecemos mais de milhão de reais em valores de espetáculos, rua, praças. Que mais? Nós... É... Criamos uma estrutura. Mas pra mim depois acabou. Um dia, eu já não amava mais o... E também não odiava. Mas não tinha mais... sabe?

*Eu fui avisando pros meninos:*

*- Eu to saindo. Vou embora, no final do ano.*

*E quando chegou o final do ano, eu fui embora.*

*Aí disseram: - Mas você não avison.*

*Eu falei: - Gente, foi porque não brigou? Se vocês quiserem ainda eu vou lá e faço um chique dos bons, né.*

E agora, eu to... E eu confesso pra você que ainda estive... Tô me achando. Tô...

Eu fui um homem, durante muitos anos, de muitas certezas. Agora, eu estou... muito... Eu me esvaziei de certezas é... para ter questionamentos... Questionamentos? Pra dar lugar às coisas que vêm, para encher de novo, pra daqui um tempo, ter que esvaziar outra vez. Recomeçar tudo. Largar tudo o que for, pra buscar de novo o meu norte, toda vez que eu o perder. Não tenho medo de romper. Não tenho medo de ir embora. E geralmente, quando eu vou, largo tudo. Não fico... Não quero nada. Fica tudo pra trás. E vou.

**(00:59:57,608)**

**H.P:** Criei muito poucas necessidades na minha vida, pra não ficar louco por dinheiro. Sabe? Gosto. Gosto do dinheiro, gosto de um bom vinho. Gosto de ser independente. Alguém me diz: “Você não tem nenhum lugar pra cair morto.” Mas aí eu falei: “Eu nunca tive para cair vivo”. E que essa pessoa caia, caia morta com muito conforto no lugar dela... Risos. Gosto de viajar, né. Eu só fui conhecer meus parentes da Itália, em 86. Minha irmã os localizou por volta de oitenta e três, oitenta e quatro. Nós não tínhamos contato. Uma experiência fantástica, bela, de abraços... Agora somos amigos. Eles vêm, a gente vai. É... É... Ficou um laço. Um laço, de um italiano que tinha se perdido. É...

E acho fantástico. Acho fantástico quando eu posso tá num... num palco. Seja dirigindo, que seja atuando. Ali... Ali eu sou inteiro. Ali, naquele momento, eu me dissolvo no universo. Eu sou um. Eu sou o criador e a criatura. Eu... É Zen para mim... Não tem essa: “Ah! O personagem toma conta de mim...” Não! Não tem dessa! “Sou eu quem tomo conta do personagem.” Personagem, não me toma, não. Eu que controlo, eu que crio... eu que tenho o domínio por ele. Se não, não sou artista. Não to fazendo espiritismo!!! Eu sou ator!!!! Todos os meus personagens eu tenho... eu tenho... eu tenho que ter domínio deles. Tem técnica. Para isso eu uso técnica. Técnica e intuição. Intuição só vira psicodrama, no palco. Técnica somente vira robótica. Então, é mesclar os dois, pra que dali possa fazer. Me considero um alquimista, trabalho com a emoção. Pego... As misturo e tento transformá-las... Tenho que transforma-las em emoções, mas que eu possa contagiar, com que eu possa fazer refletir, com que eu possa fazer... Com que as pessoas possam se ver ali no palco... Eu não acho que vai mudar muita coisa. Mas se ela se ver em algum momento e dizer: “- Eu não quero isso em mim!” já ta legal.

**E.C:** E nessa experiência toda, de inúmeras peças que você já fez, como que você observava esse público Pedrancini? Assim o de 70, o de 80 e o atual... Você nota que teve alguma mudança no público?

**H.P:** Que tem, não. Eu acho... Um fenômeno do ‘emburrecimento’ da cultura ocidental, é evidente. Evidente. É... A cultura de massa, ela é burra. Ela é... Ela é superficial, ela é vazia. As pessoas acham que jornal que ela assiste na televisão é... tem tudo. Ele já trás tudo pras pessoas. A qualidade dos programas de um modo geral, é uma porcaria. Esses programas de... Ratinho, Os Gugus da vida. Essas... Essa enxurrada de porcaria que tem por aí. Isso, tem se refletido na literatura, também. Acontecido de um bando, um surgimento de grandes escritores, de... de... escritores de sucesso, que

vendem porcaria. Mas que atende as necessidades da inteligência comum, medíocre. Um povo medíocre, só pode ler ou ouvir o que é medíocre. É... É... É... O público, também, está medíocre.

Eu sempre parto do princípio, de que não existe público que não entende o espetáculo da gente. A gente é que não sabe explicar. Não sabe contar a história. Só que cada vez, a gente ta tendo que explicar mais. Cada vez mais. Um exemplo disso, eu te dou: Dias de Maria. Uma série bonita que passou na televisão há algum tempo atrás, em que são cenários que as pessoas olham e vê que é cenário. Vê que é uma interpretação diferenciada, e que causou uma estranheza nas pessoas. Por quê? Porque a novela leva tudo mastigado, você não tem que completar com raciocínio abstrato, com o pensamento, com nada. Você olha, ela te dá... Ela te dá o pingüim, ela te dá o movelzinho, ela te dá o brinquedinho, ela te dá o quadrinho da geladeira. Ela mastiga tudo. Aí, de repente, naquela... no lugar... as pessoas tinham que completar a estrada. Que era só um cruzamento de areia e de terra. Tem que ter o fundo, que vê, claramente, que é um telão, então, a pessoa tinha que completar com o imaginário. E aí acha estranho, por que ela perdeu esse hábito. Das histórias. Entende? Ler um livro, você visualiza, você imagina, você vê. E as pessoas perderam essa capacidade. Assim como tem povos que levaram muito tempo, demoraram pra perceber a fotografia, porque não tinha aquele olhar, como aquele negócio que a gente vê, que parece 3D, né, que tem que fixar, que tem que aprender esse olhar. As pessoas também desaprenderam a imaginar. Usar a imaginação, hoje, é muito pobre, né. E eu também acho que alguma coisa disso ainda é fruto, algumas coisas disso, é fruto da ditadura, sim, né. 'Desincentivou' a leitura, não incentivou a leitura. Pelo contrário, né. Queimou livro em praça pública. E agora o que que é isso? Ninguém podia ler... Não é? Qualquer coisa mais inteligente, não podia ler. Por quê? Porque criou-se o hábito da leitura fácil. E assim era no teatro. Que peças consistentes que tem sido montadas? Não tem. Porque... Como é que as pessoas podem ter modelos?

O modelo é a televisão. O... O... O Fagundes, tem razão. Ele diz que as pessoas não agüentam mais do que sete minutos. Porque sete minutos no teatro é o tempo que elas começam pra se mexerem. Daí ela acalma. Daí a sete minutos. Por quê? Porque sete minutos na novela é o núcleo da rica. É o núcleo da má. Sete minutos é o núcleo do morro. Sete minutos... Então, tudo dura sete minutos. E isso vai condicionando o "modus", o social das pessoas. E isso, nós temos visto. Não acho que outrora era melhor. Não. Eu acho que agora é que é... Podia ser melhor. Eu não tenho saudade do passado. Eu tenho saudades do futuro.

**E.C:** E nesse... Assim, você foi falando de leituras. E quais os livros que você leu, durante a sua vida toda, durante a infância e juventude e tudo mais? Sobre... Nesse período que você foi conhecendo um monte de gente aqui em Brasília, você conheceu registros feitos pelos grupos, você acredita que isso é importante? O grupo se preocupar em ta montando a sua própria história, apresentado pras pessoas? Existem obras sobre isso? Você acha isso importante? Manter esse registro ou não? Deve ser tudo efêmero como o teatro é? Enfim, como deve ser pra você?

(01:07:20,925)

**H.P:** Eu não sou uma pessoa que guardo. Isso tudo que você viu aqui, foi uma mera contingência. O Hierofante criou essas coisas, juntou essas coisas... é... Porque é necessário pra você mostrar uma história que você tem, sim. É, nesse aspecto, sim. Você vai fazer um patrocínio, você tem que ter registro, você tem que ter informação. Você tem que ter todas essas coisas. É... Mas eu, particularmente, eu não sei, por exemplo, guardar essas coisas. Eu não me preocupo com o registrar, dessas coisas. O meu lance é o criar, é o fazer teatro é... é... interpretar. É isso. Quando eu vejo foto, eu acho lindo, eu acho belíssima. Eu acho um encantamento. Mas, elas, pra mim, são coisas assim, que eu utilizo pra...

Olha...Olha aqui. Olha aqui. Olha... Olha...Olha... (mostrando um quadro do Hierofante)...

Eu adorava essa blusa. Entende? Esse aqui é O Primeiro Milagre. A primeira coisa que a gente fez no Hierofante. Uma gracinha....

É... Eu acredito que um povo sem história é um povo sem futuro. Um povo que não... não respeita a sua história, não tem futuro. Sei que... Se eu ficar três anos sem fazer uma peça, ninguém se lembra de mim. A gente não tem televisão, não tem isso aqui. Eu acho que é necessário, sim, guardar. Ver... Mas isso não cabe a mim! Acho que isso cabe a você. Sabe? Os historiadores, as pessoas falam: “- Olha, teve gente que pensou. Teve gente...” Porque um grande problema do jovem é achar que o mundo começou no dia que ele nasceu, né. E esquece que tem toda uma história de uma civilização. Que a roda já foi inventada, que tudo isso. Nesse aspecto que eu acho fundamental.

E tenho... Depois de um tempo, eu fui perceber quanto era importante ter tudo isso, pra comprovar. Você sabe que eu fui me profissionalizar em termos de carteira, foi agora, há dez anos?! É... É... Eu... Eu não sei como vai ser. Eu não pago INSS. Eu vivo do meu dia-a-dia. Pra mim, as coisas são muito passageiras, Elizângela. Eu não quero ficar pra história. Não faço questão dessas coisas de: “Ah... Deixar um legado!” Não...Não.... Isso é uma coisa do romantismo, né, de duzentos anos atrás. Não é? Eu quero fazer o meu trabalho, bonito. Ultimamente, eu sei que eu preciso ter uns... por isso estou guardando. Ganhei umas fotos lindíssimas, desse meu último trabalho, agora. Eu ganhei. Que eu não sabia que tinha sido fotografado. Maravilhosas. Essas eu vou por na parede...

**E.C:** Dos seus monólogos?

**H.P:** É. Vou te mostrar, daqui um pouco. É... Acho que, por exemplo, geralmente, eu digo...

- *Pô, você tem uma foto minha aí?*

- *Tenho.*

- *Manda pra mim?*

- *Mando.*

E eu acho necessário, sim. Acho que é necessário ter o registro. Saber quem foi. E eu sei coisas maravilhosas da história do teatro, por exemplo, do Bernardo Shaw com a Isadora Ducan. Que ela teria... São histórias... Que ela teria, que ele teria, que ela teria dito, um dia, pra ele:

- *Óh, Bernardo, você já pensou se nós tivéssemos um filho juntos? Com a minha beleza e com a sua inteligência?*

*E ele falou: - Ah... Não corramos esse risco. Podia ser o contrário, Isadora.*

Eles eram amigos e podiam brincar, né. Ia ter o corpo dele, que ele era muito mirradinho e a inteligência dela. Eu gosto muito de casos de... de... gente é....

Por volta de 1952, filósofos burros é... decidiram uma fonética cênica teatral, para que as pessoas não caíssem no naturalismo, né. É... E uma das histórias era, o cara tinha que anunciar o rei, numa peça. Então, ele dizia:

- *“O” rei.*

*Quando ele disse: - “U” rei.*

*O cara na platéia então disse: “ur-rei” mesmo, seu cavalo!”*

Teve uma outra história... Bem, são essas coisas, que eu acho que são... Essas coisas do teatro são tão simpáticas. Esse inusitado que tem, né.

(Enquanto trocava a fita da câmara)

**E.C:** E dentro desses inusitados, dessas histórias curiosas...

**M.A.S:** **Só trocar a fita, rapidinho.**

**H.P:** Vocês não querem água?

**E.C:** Não. Você quer?

**H.P:** Você quer chocolate?

**E.C:** Não.

**H.P:** Eu fiz pra você.

**E.C:** Ô, Humberto. Muito obrigada.

**H.P:** Ta.

**E.C:** Eu vou aceitar depois.

**H.P:** Eu quero água. Pega pra mim? Na geladeira. Ta dentro de uma jarra.

**M.A.S:** **Quer dizer que “Urrei”?**

**H.P:** “Urrei!” Tem a história, também... Deus lhe Pague [pelo copo d’água]. Que a mulher... O cara recebia uma carta comprometedora, que tinha que queimar. Da amante...

**M.A.S:** **É... aquela do cheiro do papel picado...**

**H.P:** É essa mesmo. Então, essa é clássica nessa história....

**E.C:** Marcelo, você quer água?

**M.A.S:** **Não obrigado!**

**E.C:** Ok. Deixa aqui perto, obrigada!

**H.P:** Histórias... Amigos que foram presos, que fumavam maconha, né. Tanta coisa nos anos 70. Andávamos em bando...

**E.C:** Pois é. Era essa, era essa, a próxima pergunta. Dentro dessas histórias inusitadas...

**M.A.S:** **Espera um pouquinho, por favor.... Ok!**

**E.C:** Tira de dentro. É... Dentro dessas histórias inusitadas que você tava contando, que histórias seriam essas, daqui, de Brasília?

**H.P:** A maioria das histórias que eu me lembro, elas não são muito recomendáveis pra contar (risos).

**E.C:** Por que não seriam recomendáveis?

**H.P:** São coisas que implicam em intimidade. Não... Não tem facilidade das pessoas. São coisas engraçadas, mas essas pessoas estavam bêbadas e isso não... não é legal. Isso, a gente brinca na roda, né. Mas que mais eu diria pra vocês? Histórias engraçadas, gozadas...

**E.C:** Sim, coisas simples, de fatos de alguém que estava apresentando... Algo igual a essa que você contou do “urrei” é.. situações do cotidiano cênico...

**H.P:** Ok, comigo. Por exemplo, já aconteceu coisas d’eu... Recentemente, eu esqueci a peça inteirinha, em dado momento. Eu tinha tanta tempo que não representava, fiquei com tanto medo da platéia, que eu esqueci a peça inteira... Eu tive que recomeçar. Mas era uma platéia bastante amiga e compreendeu... Até me aplaudiu depois. E até me pagou. (Risos).

É... É... Uma coisa que aconteceu, a gente fazia uma peça chamada Os Rapazes da Banda. Uma peça, dos anos 80, que falava da questão da homossexualidade dos Nova Iorquinos - Era mais fácil falar dos Nova Iorquinos, do que de nós aqui, na época. É... Mas nós... Nós éramos é... fortes, nós estávamos abordando o tema. É... Direção do Dimer. É... Eu fazia um homossexual judeu, assim, uma pessoa com uma certa elegância, com uma certa... Chique. Bichíssimo, mas... né... E ele entrava em cena, entrava já na metade da peça, que era o aniversário dele, e aí, um amigo dava um presente pra ele, uma caixa e o outro, trouxe um rapaz de presente pra ele, com laço de fita e tudo. Um “Scott”, né. Tudo isso. E, ele usava uma calça, assim, de linho creme, parece coco, assim, creme, um blazer. E no que eu entrava e dava uma gargalhada, intervalo, porque a peça era longa. E... A gente saía, era um teatro da OAB. Não. ABO. É... Associação Brasiliense de Odontólogos. Brasileira de Odontólogos. E havia o intervalo. E o espaço que a gente tinha, lá no fundo do teatro, era muito pequenininho. Então, a gente abria a porta e saía. E, lá fora, assim num matinho. Então, ficava... ficava conversando lá, dez, quinze minutos e voltava. Sei que quando voltei pra cena, tinha um moço, mas ele ria de mim. E eu falava: - “Por que que ele ta rindo de mim? Uma coisa séria na cena e ele olhava pra mim e quá quá quá, ele torcia. E no início, eu fiquei ‘encucado’ com isso. Só sei que depois, lá na hora que fomos é... é... agradecer. O Alexandre virou e me falou: - Olha no lado da sua perna!

Menina, quando olhei, aqui assim, tinha uma mancha de carrapicho. E eu muito chique, muito elegante, sem entender a coisa. A minha sorte é que eu não vi isso antes, senão eu teria ficado muito incomodado... Com essas coisas, né.

**E.C:** Lembra do nome da peça, como que era?

**H.P:** Os Rapazes da Banda, né. É...

**E.C:** E esse que você perdeu o texto todo, você lembra?

**H.P:** Uai. Isso agora, recentemente. E eu vou... Eu fazer ele agora à noite. É... É... “Os Rapazes da rabeça e a moça da camisinha”. Agora, não tem um... um ano, né. De dar branco, de não saber onde vai dar. Eu tenho meus rituais. Eu não gosto que pessoas ficam conversando comigo, quando eu vou entrar em cena. Não gosto nem de diretor falando comigo. Eu gosto de ficar quieto. E isso. Tem gente que gosta de conversar. Tem gente que alivia a ansiedade dela, falando, né, todas essas coisas. Então, eu

brigo muito com pessoas no camarim. Umas histórias muito assim... Tem mais da vida das pessoas, que eu acho engraçada.

**E.C:** Mas que você falou que compromete...

**H.P:** É. Não compensa.

**E.C:** Bom, Humberto, e dentro desse processo todo que você foi criando e que foi acontecendo na sua vida, como que, se você pudesse sair de dentro da sua figura e olhasse o Humberto Pedrancini, como você avaliaria ele? Dentro dessa história, do âmbito teatral na cidade?

**H.P:** Eu não sei o que quê é isso, não. Acho engraçado, assim, algumas coisas. Esses dias, eu vi um menino falou... ou uma menina que falou que eu não tenho talento. Achei engraçado. Percebi, mas deixei. Eu sei que eu tenho.

**E.C:** Ela disse isso para você?

**H.P:** Não. Não falou pra mim. Não falam pra mim. Porque se falar também podem até levar uma porrada! (Risos). Mas eu sei. É... É... Então, por exemplo, eu percebo que aquilo que eu fui. É... Eu percebo que eu também lutei contra os... as pessoas que... que estavam já e eu achava injustiçadas de alguma forma. E que hoje eu sou uma das pessoas, que tá na cidade já há algum tempo, então, eu já represento um tipo que está aí há muito tempo. E que... incomoda o jovem que chega. E eu sempre tenho um patrocínio do FAC, eu sempre consigo alguma coisa, em função desses 30 anos de vida de teatro. Só que eu sou um resistente! Quando a maioria desses que chegam e vão desistir no caminho, porque os ministérios serão mais convidativos, vão se vender pelo vil metal de mil e duzentos reais por mês... É... Eu continuo fazendo.

É... Não sou um cara maior fã de mim mesmo, não. Eu não acho que tudo que eu faço, eu tenho. De todas essas peças tudo, deve ter duas ou três, que eu acho significativas. Eu gosto muito de... de Capital da Esperança, inda que eu ache, hoje, eu sei que ela tinha erros terríveis, mas ela era uma coisa significativa na minha vida. Eu gosto de... de... de... que eu fiz com Zé Regino. É... Mobby Dick, que eu acho belíssima. É... Eu acho que eu acertei muitas vezes, errei outras tantas. Eu gosto muito da “Cidade da rua é um rio brilhante”, que fiz nas ruas, nas praças. Eu acho que eu acertei mais... Eu errei mais do que acertei. E não é porque as pessoas possam achar que gostaram ou não. Mas, o meu senso crítico é muito mais aguçado do que as... do que a maioria das pessoas, também. Eu não dou muito ouvido a opiniões. Eu não vou mudar minha peça, por que você “Ah... Eu acho que podia ser...”, a não ser que seja uma coisa técnica. De repente, o Marcelo chega e fala: - “Humberto, você não acha que se iluminar logo ali, vai dar tal efeito?” E eu não tava percebendo que ninguém tava vendo aquela cena ali. E que não tinha efeito nenhum... Então tinha erro técnico!

Eu me lembro até de um menino falou:

- *Nossa, sua peça é tão forte...*

Essa, que tem a... a... A Voz Humana... - ... *Que eu não consigo levantar da platéia pra ir embora...*

Então eu disse, tá errado, enquanto diretor... Você tem que fazer a curva da emoção das pessoas, também para ir embora. Ela tem que refletir. Ela não tem que ficar presa no teatro. Então, pra mim é um erro de... de... de direção.

Tanto que, hoje, eu não cometo mais. Eu to... Eu sempre falo... A saída... A entrada alquímica e a saída do ciclo mágico. Como é que eu faço, pras pessoas verem? Você não pode entrar no setor alquímico, ou seja, mágico e fechar ele. Você tem que deixar uma saída, pro mago, senão, não pode, né. Então, eu sou alquimista e dá certo. É... É... Isso. É, eu sou um homem que fala...

**E.C:** Essa peça foi em que ano, você lembra?

**H.P:** 78/ 79.

**E.C:** E Mobby Dick?

**H.P:** Mobby Dick foi agora em noventa e pouco. É...

**E.C:** E a das “Ruas...”?

**H.P:** Agora, há uns dois anos, três anos atrás. É... É... Sou um cara que falo o que penso, sou um cara é... não sou um cara que... Não sou uma pessoa conformada, com nada. É... Acho que tudo tem que mudar. Acho a humanidade burra. Acho que o teatro aqui, tá babaca. Acho que o teatro está sendo, profundamente conservador. Eu digo, que é um teatro de decoradores, né. Um teatro. Um teatro de decoradores de vitrinista. Qualquer um pode fazer uma vitrine bem feita. Cadê os atores? Cadê a dramaturgia? Ah, se faz drama, se faz teatro novo, com dramaturgia velha? Onde que tá? É isso, isso que ta aí, eu não consigo fazer. Essas coisas que são um sucesso extremo, eu não consigo fazer... Eu estudei muito. Bem, é... É preciso ser muito analfabeto e imbecil pra fazer determinadas coisas. Eu não o sou. É... Não sei. Eu acho que sou assim.

**E.C:** E dentro disso do como é o Humberto Pedrancini...

**H.P:** Mas o Humberto é profundamente generoso, tá?!

**E.C:** E como é assim o Humberto de gostos, quanto de paladares, de visões, de cores...

**H.P:** Eu adoro sorvete. Adoro sorvete, mas tô... tomando pouco, porque é... o colesterol é alto. Eu tive infarto em 91. É... Eu fumava três maços de cigarro. É adoro laranja, mamão. É... Laranja, eu gosto de chupar a laranja e comer o bagaço. Eu não gosto de suco de laranja, não. É... Que mais? Eu adoro cantar de passarinho. Né passarinho em gaiola, não. Ó. Eu preciso. Às vezes, eu vou à praça ou eu... pra ouvir passarinho. E eu adoro estar só. Eu sou um homem solitário. Eu não sou um homem de solidão. Solidão, eu senti isso há muitos anos atrás quando eu me perdia de mim mesmo e ficava me procurando, nos outros. Agora, quando me perco, eu sei me achar. Eu sei a porta que eu tenho que bater. É... Sou um homem em construção. Eu não sou... Eu acredito em (inaudível). Eu acredito no homem que quero construir. Eu to com 55 anos e não... não sou um décimo do homem que eu quero ser. Eu quero ser mais... Menos briguento. Menos Urgh!, não é?! Briguento, até, sabe? Eu sou uma pessoa que não odeio ninguém. Tem gente que tem um jeito assim, mas eu não odeio, ninguém. Eu acho que até pessoas que me disseram muitas... coisas... pessoas... – “Ai, estão me magoando...” Não! Já me disseram coisas que às vezes são doloridas e que eu fui refletir, e eram verdades. Então... É... É... Isso. É... Eu sou o homem do abraço. Eu adoro abraçar as pessoas. Eu... Eu sempre comento com as pessoas, pra dizer: “Como você está bonito”, “Você é legal.”... É... Eu gosto disso, me faz bem. Eu sou paizão. Eu sou maezona. Eu gosto de ajudar meus amigos. Eu me meto na vida deles, sim. Eu me meto, sim. Claro, se ele não estiver feliz, eu vou ta com problema no futuro e vai interferir na minha vida (risos). Eu me meto, na vida deles todos, sim! Mesmo! Risos.

É... Eu não tenho esse negócio de correto, de politicamente correto, não. Tá errado? Tá errado! Às vezes, a palavra simpática, era num momento certo. Mas, às vezes a palavra dura, é a que faz. O mármore, deve ser difícil quebra-lo. Deve doer, não é. Mas dali sai à obra, sai um...

Gosto de ouvir de tudo, acho. Do jeito que eu ouço as cantoras lavadeiras da Hungria, eu quero vê as mulheres de coco, é... Do mesmo jeito...

**E.C:** Tem uma música que te toca...

**H.P:** Tem.

**E.C:** ...sempre que você escuta?

**H.P:** Tem a música mais bonita do mundo que é Coro dos Peregrinos, da ópera do (inaudível), do Wagner. Eu posso tocar ela pra você. É... pra mim é a coisa... Eu fico em êxtase. Êxtase. E às vezes, eu uso ela... eu ouço. Eu tomo uma cerveja e eu ouço ela, na maior altura aqui, à uma hora da manhã. Eu abro nesse som, que não é muito potente, mas eu abro o som e ouço e... Mas é uma vez só, e desligo, também, ou baixo o som, eu vou dormir. Que mais? Eu gosto muito de criança. Eu adoro. Eu não gosto de trabalhar com criança. Mas eu adoro criança. Adoro bicho. Não tenho bicho, porque eu paro pouco. E olha lá, como que eu gosto de bobagem, olha lá, ó (mostrando os objetos na estante). De brinquedo. Eu gosto de brinquedo.

**E.C:** Gosta de jogar...

**H.P:** Gosto de jogar. Eu acho que sou artista por que eu sou criança. E se a gente perde a criança, você deixa de brincar. A criança não tem senso de ridículo. Ela brinca, ela pula, faz cambalhota. Que coisa mais ridícula, um coroa como eu passo maquiagem na cara. Meio palhaço, levanta, faz gesto, pula. E se comporta como um garotinho. Não é. Olha que maravilha. Eu posso. Por que eu sou artista. Se eu disser determinadas coisas no Beirute, as pessoas ficam de mal de mim, mas no palco, elas me aplaudem. Ele viu a peça. Eu cuspi na platéia e o povo aplaudia. Eu ficava impressionado.

**E.C:** É, se você cuspir na cara das pessoas no Beirute, você...

**H.P:** É vou apanhar, né. Vou levar uma surra, né. É... Você fala assim: - “Vocês são idiotas, vocês são burros.” Nossa, o povo termina falando: -“Nossa, eu sou mesmo!”. Nossa, olha que maravilha, que beleza. Eu faço, sou artista. Saio “desrrecalcado”(sic).

**E.C:** Desopilado...

**H.P:** Não é?! Gosto de quadros. Minha casa é colorida, né. Gosto de cores, eu gosto.. Eu gosto de cor. Eu não sou alemão. Eu sou dos trópicos. Eu sou da cor.

**E.C:** Tem alguma cor?

(01:27:57,431)

**H.P:** Um dourado. Olha a minha... Eu tenho que me policiar pra não comprar tudo quanto é coisa da cor da minha camisa aqui, dessa cor aqui.

**E.C:** É mesmo?!

**H.P:** Essa aqui. Os... Os acobreados. Os... Os outros. Mas aí eu caio no posto. Eu caio só no azul. Eu tenho muito azul. Eu tenho muito isso. Eu tenho... Ultimamente, eu tenho pouco amarelo, porque eu tava com essas coisas. Mas eu comprei essa camisetinha só pra ficar em casa, assim de... Verde. Sabe? Que mais? Eu não gosto de muita coisa. Não quero muito móvel. Eu não quero ter coisas que me prendam. Mas, tudo isso aqui é passageiro. Tão rápido, né.

**E.C:** Você gosta do efêmero da vida...

**H.P:** É.. Tudo é passageiro. Até os amores devem ser, para serem saudáveis. Não é?! E, gosto muito de mim, tem dia. Tem dia que eu não me suporto. Olho no espelho e me dá uma tristeza. E aí me dá vontade de me desafiar. Mas tem dia que eu gosto tanto de mim, que me dá vontade de convidar eu mesmo, pra sair comigo. E eu o faço... E nesse momentos, em que eu estou disposto para ficar comigo, é o momento que estou melhor pra ficar com os outros.

**E.C:** E, dentro, desse universo de pessoas, Humberto, se você pudesse falar assim: “- Olha, estudar história do teatro, dessa cidade, é necessariamente ter que passar por...”

**H.P:** Bené 70.

**E.C:** Sim. Bené 70.

**H.P:** Bené 70 que eu acho que foi o grande produtor, dessa cidade, no ano 70. Pelo menos durante uns quatro anos. Bené 70 é assessor do Ministério da Educação. Ele é jurídico, lá no Ministério de Educação ou da Justiça. Eu nunca sei. É... É... Eu acho que não se pode ficar sem falar em Gê Martú. Não se pode ficar sem falar em Lauro Nascimento, que fez muitas peças, com muita gente. Eu acho que uma pessoa, que teve uma atividade muito grande, aqui, fortemente... é... é...o Nielson Menão, que durante um tempo, também, teve um... um... uma atividade muito grande. E eu acho que era preciso ter contato com Ricardo Torres, que mora no Rio, hoje. Eu acho que tinha que ter contato com Tina... Tina... Tina... Tina, o quê? A irmã do Pardal, que trabalha lá no... (inaudível), que fez muitas peças, aqui também. Eu acho que é impossível não falar de João Antônio, de Iara, de Guilherme Reis. E... Sem falar... Porque as pessoas já estão presentes, Hugo Rodas, que pra mim, um dos grandes diretores desse país. É... Um dos grandes diretores do mundo, não tenho dúvida disso. É... Temos visões de mundo diferentes, mas é um talento, né. Temos discussões de espírito, né. De homens de intelecto, não é. É... Tenho um profundo respeito. Acho que os irmão Guimarães, faz um trabalho interessante. Eu gosto muito daquele saber quem sou. Do que quê eu quero. Que teatro que eu quero fazer. Que eu acho que os... os... Os melhores do mundo fazem. Eles dizem: “- Não. Nós somos só isso. Nós queremos brincar.” Então, compreendo. É... Acho que o Zé Regino, é uma pessoa de uma importância, muito grande, pro teatro em Brasília. Quem mais eu diria pra você?

**E.C:** Mulheres...

**H.P:** Sim?

**E.C:** Mulheres.

**H.P:** Mulheres. Veja. Veja, as mulheres. As mulheres, ficaram poucas. Tem essa nova geração, essa menina Virna. Mirian Virna, né. Que é interessante. Tem... Isso é recente, de agora. Mas, eu ainda acho que as mulheres ainda não marcaram seu espaço, aqui, no teatro brasileiro.

**E.C:** Você acha que foram elas que não marcaram o espaço delas ou não deram para elas?

**H.P:** As mulheres sempre foram pseudo-atrizes. E... Sempre as grandes atrizes trabalharam com diretores muito fortes, que não deram... não deram muito espaço. Nós, que somos (inaudível), acabamos, as pessoas... Nós ficamos na frente, as pessoas... Tanto que, no Hierofante: - “Não, vou ficar pra trás. Vocês...” Aí, de repente, eu falei: - “Meu Deus, eu dei tudo. E não ficou nada pra mim!” Aí, o Hierofante não ia pra frente e nada. Ficou sem idéia, sem nada. “Não”. Voltei. Mas eu acho que... sabe... Veja a Iara Pietricovsky, ela é uma pessoa que ainda tá... faz um teatro sazonal, de vez em quando. Toda vez que passa uma vontade de ela lembrar da juventude, ela faz teatro de novo. E é uma grande atriz. É uma pessoa que eu adoro, né. Mas é (inaudível) me obriga a isso. Eu quero atores que ficam... profissionais não são os sazonais. Esses não são necessários. Eles são legais, são bons. Mas os que ficam, os que permanecem, os Ary Pára-raios da vida, que existiram, que faziam teatro, não foram pra ministério, não foi dar aula em faculdade. Por pura infelicidade! ... Eles têm que ta formando gente, pra quê? Tem um menino, que eu acho que ta fazendo um trabalho interessante. Que é formar (inaudível), que é o (inaudível), Andréa (inaudível) e o Sérgio Santoro. Tão criando muito de teatro. Tão lá. Tão fazendo as peças dele. Fazem coisas interessantes. Tem o NAC, a Carminha. Não se pode ficar sem falar na Carminha. Quem mais? Que lugares? São tantos nomes... Às vezes, a gente não fala, não... não é por... por desprezo, nem por... Mas é pela memória, também. Que já... é isso.

**E.C:** E, olhando esse teatro da cidade, você, assim, você ta lá num festival, por exemplo, você consegue reconhecer, se é de Brasília, se não é de Brasília? Você acha que esse teatro...

**H.P:** Eu não sei se existe essa linguagem. Como eu não acho que tenha um teatro brasileiro. Uma interpretação brasileira. É... O que quê é ser brasileiro? É ter pandeiro, atabaque, batuque, cantar as músicas regionais de Minas. Eu faço isso também. Mas isso é ser brasileiro? É só isso? Também ser brasileiro, também é ser cosmopolita, ser erudita. É... É... É ser tudo isso. O que eu acho que ta surgindo alguma coisa ainda, em Brasília, é o falar. Um falar de Brasília. Uma mistura de sotaques, que começa a surgir, né. O jeito de falar, que eu acho, que nenhum brasiliense, é... Não quero dizer as... as... as gingas particulares da cidade, não. Esse negócio.. Eu não acho que é um sintoma falar bicicleta, como camelo ou... Eu acho... Não acho, não... Eu acho que é uma característica, assim, de chamar mexerica, bergamota, não é. Mas eu acho que tem outras... Tem uma musicalidade, que mistura as musicalidades do...do...do Brasil. Quando eu fizer a Capi... A Cidade que Não Tinha Rei, eu queria, exatamente, falar esses falares. Então, eu tinha sempre o que era um sotaque goiano, era sempre com... com sotaque nordestino, gaúcho, poemas gaúcho, é...com isso. E depois, veio me ensinar uma coisa que misturava esses falares, que a gente ta falando aqui. Acho que á muito jovem, a cidade. Ainda está por fazer. Acho que a postura nossa enquanto artistas, precisamos retomar alguns valores. Nós precisamos retomar o valor de decência, de honestidade. Nós precisamos retomar inquietudes. Acho que o teatro tem que provocar. Hoje, ta tão vazio, que não provoca nem náusea. Risos. Nada, né. Eu acho que nós temos que subverter. Teatro é transformação. Arte. É por excelência a liberdade. De buscar essa liberdade. E acho que ta todo mundo com medo, todo mundo, assim, contido, uma alegria, é um orgasmo que sem... sem exuberância. É tudo medidinho, é tudo tão pobre, tão pequeno, tão careta. Não é uma desilusão isso, heim, ta?! É um... um convite a briga. As pessoas dizem que eu sou um provocador. Não sou um provocador. Elas que não provocam nada.

**E.C:** E aí, de certa forma você já até responde a segunda, mas aí, você pode completar. Brasília é uma cidade tombada como patrimônio histórico desde 87. E ela é reconhecida nisso, em especial, por causa da arquitetura dela, por causa das artes plásticas aí com Athos Bulcão e tudo mais. Você acha que dentro desse universo das artes, né, e dessa cidade que já é tombada. O teatro da cidade encontraria seu espaço nisso?

(01:37:12,109)

**H.P:** Eu acho que o teatro ainda não tem o tamanho e a dimensão que a cidade tem. Não tem o tamanho da arquitetura da cidade. Ele não tem tamanho, a dimensão espacial e física da cidade. A maioria das pessoas não sabe nada do povo de São Sebastião. Não sabe nada da efervescência plástica de Sobradinho, por exemplo, dos artistas plásticos que têm. É... Nós somos uma Brasília, assim... O Nicolas Behr já contou isso nos anos 70, 'A Bras-Ilha', né.

É... É... Acho que os políticos que aqui vêm tratam a cidade como meretriz, né. Eles a usam e vão embora. Eles não tem vínculos, pela própria natureza. Da sua origem. E é até bom, não é mesmo. Porque o Cassiano nos diz isso, no filme, o poder nos ignora. Ignora o artista. O poder ignora o artista. Eu acho que nós moramos num local é... que seria muito interessante. Não existe uma dramaturgia que fale dessa politicagem, dessa politiquice que é um prato cheio. Essa... Mas é uma cidade que tem mais piscina no mundo. Meu deus, não tem água aqui, a vinte quilômetros do lado, né. Ninguém fala disso aqui. É até... Por mais que reclamemos de... de... falta de médico, de não sei o que, ainda nós temos um serviço médico que a maioria das pessoas não tem em outro lugar. E isso dói. O raciocínio... O visual da gente fica meio nublado, mesmo, com essas coisas assim. E nós não temos uma dramaturgia que fale disso. A não ser quando seja piada, simplesmente. Mas uma dramaturgia brasileira, não tem. Existe. Mas dramaturgia carioca. Existe umas pessoas escrevendo dramaturgia. Não sei se um jeito de representar. Existe, né. É... os nossos autores. Tem muita gente escrevendo. Onde tá? Esses tempos, eu vi, eu fiz, eu li, uns textos é... premiados pelo Ministério da Cultura e eu não acreditei. Como é que eles premiam aquilo? Não tem a menor teatralidade, você não tem os diálogos. Tudo bobo, vazio, às vezes. Repetitivos, redundantes. Não tem a teatralidade. Não tem conflito. Não sou... Não faço questão de ser teatral, não. Mas não tem um punhado de coisas. Não acho que a nossa geração... Eu acho que o nosso teatro é bem feito. Um teatro engravatado, muito bem feito. Bonito. Tem muita coisa bonita. Mas é isso. Não sei se respondi.

**E.C:** Respondeu, sim.

**H.P:** Eu divago muito. Eu viajo muito.

**E.C:** Não. Respondeu sim. Bom, e se você... Já tendo essa oportunidade, né, pra finalizar... Na verdade, se você pudesse mandar uma mensagem pra quem tá aí começando e querendo entrar no ambiente cênico. Você, com esses 30 anos de trajetória de teatro, em fazer, em liderar, em conhecer. O que você diz pra elas, pra essas pessoas?

**H.P:** Não me sinto muito a vontade pra dizer nada, não. Eu acho que a experiência, é a experiência de cada um. O caminho se faz ao andar. Ninguém vai sonhar os meus sonhos por mim, já disse o poeta Cartola. Eu acho que... Está disposto mesmo a ser artista? A pagar os preços de tudo isso? A colocar o coração no altar de sacrifício Dionizíaco? Tá disposto a isso? Quando falo em Dionísio, não falo na festa, da algazarra, da alegria. Eu falo aquele Dionísio que foi dilacerado pelos Deuses, separado em mil pedaços. E, se tenta se juntar. Então... Eu acho que o artista sempre vive na corda bamba e se não for assim, não surge nada de criativo. Nós somos... O artista é um ser em... em ebulição. Como um vulcão, em crise. Como o magna da terra, que tem que tá fervente, pra que ela possa existir.

É... É... Eu acho que nós temos que amar o ser humano profundamente. Mesmo que o ser amado, de vez enquanto, me dá uma vontade de estrangula-lo, não é verdade. Eu já disse pra minha mãe: - "Eu entendo por que filho mata a mãe." Ela me disse: - "Mas eu entendo, também, por que mãe mata filho." Entende? Entende? É... É... É isso. Ler. Procure ser conseqüente. Não seja medíocre. Não seja pequeno se você pode ser grande. Vá atrás dos seus sonhos. Que seja televisão. O que for... Cada um...

Faça sucesso, se quer ter sucesso. Mas com decência, dignidade. Sucesso, pelo sucesso? Só pelo sucesso? As pessoas ficam famosas nesses programas de... comer porcaria, fazer isso... – “Ai, eu tenho... Tô famosa...” Meus Deus, que nobreza tem isso? Que dignidade tem isso? Pra que viver? É só pra isso? Pra comer escorpião no programa de televisão? Pra carregar uma...? Sei não... Estudar. Amar a vida, olhar as pessoas. Tão bom olhar as pessoas. A melhor aula de teatro. Vai ver... Todos gostam... Se movimentam demais. As pessoas não se movimentam? Movimentam, sim. A pessoa acha que não, então vamos ali sentar naquele boteco.” Muitas pessoas no movimento, olha, um jeito pouco confortável. Quando você achar pra... Olha, não... Quer fazer teatro, sem querer conhecer a alma humana, sem querer conhecer a si mesmo... O espelho da gente é dolorido. Como é que eu posso falar de criar características boas e más, numa mesma pessoa, se eu não sei, ou se eu não olho pra mim... Acho que... Beijar muito, também. Beije muito. Namore muito. Façam tudo em excesso. Se for pra pecar, que seja em excesso. Nunca pela ausência.

**E.C:** Bom, Humberto, eu só tenho a te agradecer. Obrigada mesmo, por você ter compartilhado a sua história, ter aberto a sua casa literalmente, ter compartilhado ainda, toda essa sua experiência. Agradeço, não só em meu nome ou do Marcelo, que a gente tá aqui fisicamente, né, usufruindo do seu espaço. Mas, assim, agradeço, também, em nome dessa instituição, que de certa forma, abre as portas, né. Você fala assim: “- Oi, eu sou a Elizângela, sua fã, to a fim de bater um papo com você, aí na sua casa...” Talvez, você não pudesse me receber, assim, com...

**H.P:** Eu receberia em quaisquer circunstâncias.

Eu aprendi com a... Cora Coralina. É... Há vinte e tantos anos atrás, eu fui lá convencê-la de vir pra um evento que o SESC fazia. E fui entrevistá-la antes e ela disse: - *Sabe o que vão me perguntar?*

Com aquele seu jeitinho já muito brava, porque isso tem uma característica dos idosos é que são sábios, então, ficam impacientes com a burrice dos mais jovens.

Então, ela na sua sabedoria, disse: - *Sabe o que vai me perguntar? Por que vêm muitos jovens aqui, desses ginásios, e me perguntam: - A senhora estava aqui quando os bandeirantes chegaram?*

E eu respondo: - *Estava. Eles sentaram nesse mesmo banco. E eles beberam café nessa mesma xícara, que você está tomando.*

Eu achei maravilhoso, né. Achei legal!

**E.C:** Bom, Humberto, independente, de eu ter te perguntado se você foi ou não bandeirante e se você tomou café na xícara, junto com a Cora Coralina, as perguntas, na verdade, são sempre voltadas mesmo a esse espetáculo, mesmo, de experiência aí, que você tem compartilhado e tem se desdobrado em cima dessa cidade, que tem tanto a te agradecer. Mesmo, muito obrigada.

**H.P:** Eu tentarei fazer jus a suas palavras. Eu, como disse pra você, sou um homem em construção. Acerto aqui, erro ali. E na soma dessas coisas, a gente vai virando o homem que a gente é. Hoje, eu sou melhor do que era no passado. Quem sabe eu serei melhor ainda no futuro. Um ser humano. Não tenho mais aquela preocupação de ser “o grande diretor de teatro do mundo”. Eu quero ser o melhor ser humano. E é muito mais difícil.

**E.C:** Obrigada, mais uma vez.

**M.A.S: Pode tirar.**

**H.P:** Agora você come o biscoito que eu fiz para você. É mentira. Eu não faço. Eu não tenho tempo de fazer...

# DEGRAVAÇÃO DA ENTREVISTA<sup>1</sup>

## Iara Pietricovsky

### IDENTIFICAÇÃO DAS PESSOAS PRESENTES NO AMBIENTE

**Narradora/ entrevistada:** *Iara Pietricovsky de Oliveira* (Abreviação: **I.P**)

(Antropóloga, Atriz e Coordenadora do INESC – ONG (Instituto Nacional de Estudos Sócio-econômicos))

**Pesquisadora/ entrevistadora:** *Elizângela Carrijo* (Abreviação: **E.C**)

(Pesquisadora; Aluna regular do Programa de Pós-Graduação em História da UnB – nível: mestrado - e orientanda da Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Nancy Alessio Magalhães).

**Captação de imagem e som:** *Marcelo Augusto Santana* (Abreviação: **M.A.S**)

(Ator e iluminador).

### DADOS GERAIS

**Local:** residência do entrevistado - BSB

**Data:** 16 de abril de 2005.

**Duração:** 2h 07min. 49seg.

Gravação do áudio em **formato MP3**, suporte **MD** (Mini-Disc).

Degravação: Luciene Carrijo (Arquivista)

Revisão: Elizângela Carrijo

### RECOMENDAÇÕES QUANTO À LEITURA DESTA TRANSCRIÇÃO:

É possível encontrar nesta dissertação **dois tipos de textualizações** dessa entrevista:

1) Com falas mais próximas dos/as próprios/as narradores/as, ou seja, uma **transcrição mais fechada que repete até mesmo o modo fático e corriqueiro da oralidade do cotidiano** que se encontram gravadas em formato word, no CD-ROM anexado, na mesma pasta que apresenta o arquivo em formato MP3 do áudio das entrevistas.

2) Com **relatos editados**, onde se modifica expressões, frases e tempos verbais, ou se retira repetições e determinados vícios de linguagem, desde que isso não comprometa e/ou distorça idéias, modo e conteúdo das falas dos/as narradores/as – que podem ser lidos nos próprios perfis de cada entrevistado/a e/ou em trechos expostos ao longo do trabalho escrito.

Com essas diferenciações expostas nas textualizações das entrevistas, cujos limites e complexidades se mostram claramente, sugiro que a pessoa interessada em conhecer outras dimensões dos/as personagens dessa história, **acesse o áudio, acompanhado do texto da gravação e compare com o texto editado nas páginas que compõem este trabalho**. Afinal, uma das intenções de se disseminar o áudio dessas entrevistas é que o/a leitor/a tenha outras possibilidades de leitura e acesso a esse universo oral, geralmente publicado em forma só de transcrição.

### APRESENTAÇÃO DO TEMPO DE GRAVAÇÃO DO ENCONTRO:

Hora:Minuto:Segundo = 00:00:00 // Contagem apresentada em, aproximadamente, a cada 10 minutos de entrevista.

Marcação de contagem proporcionada pelo software/programa “Sonic Foundry Sound Forge 5.0”.

O símbolo de interrogação entre parêntese anuncia uma dificuldade de compreensão para quem transcreveu o áudio.

---

<sup>1</sup> Ao utilizar alguma parte deste conteúdo, citar todos os dados da fonte (nome completo do/a narrador/a, nome de quem gravou e de quem revisou, data, suporte gravado, dentre outros dados que assim forem necessários para localizar esse documento), conforme disposto na **Lei 9610/98**.

00:00:00

**I.P:** Se eu precisar atender o celular eu posso?

**E.C:** *Pode.*

**I.P:** Posso. Tá. [Olhando algumas fotos que estavam em seu colo...] Meu eterno companheiro Guilherme (risada). Esse foi o maior companheiro de teatro da minha vida!

**E.C:** *Bom Iara, eu queria que você se apresentasse... Seu nome todo, vida, quem é a Iara, onde nasceu...*

**I.P:** Ahã...

**E.C:** *Ab! E a infância da Iara, assim, pai, mãe e etc...*

**I.P:** Bem, meu nome é Iara Pietricovsky de Oliveira, Iara com “T”. Eu nasci em São Paulo, Capital, sou paulistana. É... sou filha do Caubi de Oliveira, da Golda Pietricovsky de Oliveira. Meu pai é de origem é... indígena, holandesa-portuguesa. E minha mãe de origem polonesa. Russa-Polonesa. Judia-russa-polonesa, né. Meu pai é católico Apostólico Romano, e os dois se encontraram em São Paulo, numa festa de São João, do Partido Comunista Brasileiro. E daí, surgiu o clã dos Pietricovsky de Oliveira. E eu sou a Segunda, filha, de quatro filhos que começa com a Ana Gita, que é uma antropóloga, que hoje trabalha no IPHAN, que é do Ministério da Cultura, é minha irmã mais velha, antropóloga. É... que na verdade foi a minha musa inspiradora na minha vida política e... na minha vida profissional. Uma pessoa que eu respeito e admiro até hoje, e dialogo muito com ela, na minha vida profissional e pessoal. E... tem uma outra irmã, Ieda Pietricovsky, que é jornalista, que eu também uma pessoa.... já de...com uma outra, traz uma outra maneira de ver o mundo, e de interpretar as coisas, que eu também me alimento muito, é uma grande amiga. E tem um irmão. Que é o último, é o irmão mais novo, que é um veterinário e que é... se moldou muito bem às três irmãs (risos)! Soube conviver com as três irmãs, que são muito forte, todas! São mulheres muito fortes. E... essa é a minha família. O Otaviano, Pietricovsky de Oliveira que... A minha filha... A minha irmã Ana Gita tem uma filha, Karen Silverwood Cope que foi casada com um inglês... que é uma meio brasileira meio britânica. A Ieda também tem um filho, o Raul, que é... que é uma figura também. Casada com um brasileiro carioca. Eu também fui casada com uma pessoa de origem dinamarquesa, que é o pai dos meus filhos. Eu sou mãe da Nina Madsen e Daniel Pietricovsky Madsen, que são dois brasileiros-dinamarqueses.

**E.C:** *Qual o nome do país dele?*

**I.P.:** Allan Hall Madsen e que é jornalista... Foi o meu companheiro por 21 anos. E continua sendo meu companheiro de vida, a gente se dá muito bem até hoje. A gente é... se separou mas continua muito presente na vida um do outro. Até hoje. Creio que isto vai perdurar “*aste el fin*”. E..., é... deixa eu ver o que mais, assim... Do meu núcleo familiar, basicamente... esse meu irmão tem dois filhos, o casado com a Neide, que é uma nordestina. O João... o João Pedro e o Gabriel. É... e esse é mais ou menos o meu universo familiar, com o qual eu me relaciono com muito frequência, eu sou a mais ausente da família, porque eu viajo muito, mas... São... é o... é a família que mora, mora dentro de mim, né?! São essas pessoas. Quer dizer, é meu mundo, meu grande universo de relacional, afetivo, é esse. Primário, prioritário da minha vida é esse, né?!

**E.C:** *E a data do seu nascimento, essa chegada à Brasília....*

**I.P.:** Bom, eu nasci do dia 13/07/1954, eu tenho 50 anos, indo para 51 agora Eu vivi, é... basicamente, de 1954, ou seja, 6 primeiros anos da minha vida em São Paulo, numa casinha num bairro de jornalista,

porque o meu pai é jornalista. E era um bairro que ficava afastado do centro de São Paulo, qual era o nome desse bairro? Era... Era... Eu não vou lembrar o nome do bairro. É... Cidade Vargas. Mas ali eram casas, para jornalistas na época. Eu tenho imagens muito fortes daquele lugar, porque era uma casa, é... tipo um bairro sendo feito, ruas inacabadas, tinha mato e eu me lembro muito assim, moleca de short, chinelo e eu pegando as botas do meu pai que eram bem maiores que o meu pé. E a gente fugindo, brincando no mato de aventura, subindo aqueles é... aqueles negócios que eles fazem de, de, de saneamento pra fazer é... buracos pra colocar saneamento de tipo de esgotos, como é? Manilhas, isso mesmo, manilhas enormes. E tinha milhões dessa manilhas jogadas no mato. A gente fazia castelos, a gente fazia brincadeiras de aventuras, de mato, de tudo ali. Então eu tenho uma imagem muito forte. Eu lembro de imagens de eu descendo de carrinho de roliman na descida que ia pra casa. O que me fica essas imagens muito forte, muito moleca, muito... Imagens da minha dificuldade de ir pra escola. Detestava ir pra escola. Chorava pra ir pra escola, então, tem uma foto, que eu não tenho aqui, a gente pode depois resgatar, que é eu numa sala de aula. Minha irmã e eu, as duas sentadas, eu tinha chorado tanto, que as professoras me levaram pra sala da minha irmã, me botaram sentada com aquela cara de quem chorou o dia inteiro assim, e minha irmã assim: “ai que saco, ter que ficar segurando a onda dessa pentelha”, né. E aí eu fiquei. São 6 anos da minha vida naquele, naquele lugar. Ai... eu não lembro o nome, caramba! Uma hora vem. Aí meu pai foi chamado pra dirigir uma sucursal de um jornal de São Paulo, que era na época Correio Paulistano, uma coisa assim, ligada aos Diários Associados, ou não, ou depois ele foi para os Diários Associados, eu não tenho clareza disso. O fato é que ele pra fazer, abrir uma sucursal de um jornal aqui, e foi quando nós viemos então. Ele veio antes, em 59,60 pra cá, e aí em agosto de 1960 a gente mudou pra Brasília, minha mãe e as duas filhas: a Ana Gita, mais velha, com 7 anos, e eu com 6 anos. Nós temos exatamente um ano de diferença. Eu nasci um ano depois, não, dois anos de diferença, minto. Desculpa! Ela ela tinha 8 e eu tinha 6. Eu nasci 2 anos exatamente, é... minha mãe, no dia do aniversário dela, comemorando os 2 anos, minha mãe foi me ter, e eu nasci 2 horas e 35 minutos do dia 13...

**E.C:** *Vocês são do mesmo dia?*

**I.P:** Quase! Ela é do dia 12 e sou do dia 13. Mas eu... eu... eu deixei o dia acabar pra poder ter o meu dia, né?! (risos) Mas durante muitos anos a gente comemorava sempre junto, então, hoje em dia não, a gente comemora separado. Não! Na verdade um tempo atrás a gente fazia questão de comemorar separado, hoje, a gente comemora juntos, a gente começa num almoço, vai pra uma festa e acaba fazendo uma comemoração do 12 até o 13, em geral. Tem sido os últimos 2 anos e tem sido muito gostoso. Bom, aí a gente veio pra Brasília em agosto de 1960...

**E.C:** *Você tinha 6 anos...*

**I.P:** Eu tinha 6 anos né, de 6 pra 7 anos. É agosto, é eu tinha 6 anos, em 60. E aqui Brasília era uma cidade em construção. Era, era... o signo, da mudança, do novo, da idéia daqueles que apostaram nessa nova idéia, nesse novo mundo. Meu pai foi um dos que apostaram nessa... daqueles dos chamados pioneiros que vieram pra Brasília... e que se misturaram. Tem até uma briga aí: o que é candango, o que não é candango?... Porque candango é quem construiu Brasília, né?! Tem, às vezes, as pessoas, eu já debati muito esse tipo de coisa. O que é candango? É... candango é quem veio de fora, né?! Como conceito, né?! Isso foi denominado pelos operários que vieram construir Brasília. Aí é a minha discussão: o que é operário? Quer dizer, se é quem ‘obra’, quem é o obreiro de alguma coisa... Eu me sinto tão candanga quanto qualquer operário. Porque eu acho que eu, meu pai, toda uma geração que veio acreditando na cidade ‘obrou’ no sentido, é... nesse neologismo aqui rápido, mas é... realizou, é produziu, pensou a cidade, contribuiu... é também construiu. Talvez não paredes de concreto, visíveis, mas outras paredes. Que consolidaram a identidade da cidade, né?! Então eu acho que o justo é você dizer candango é quem se sente identificado com a cidade, quem nasce na cidade é um candango, então eu me sinto candanga. Eu não nasci, mas eu digo que sou a primeira geração brasiliense não nascida. Porque eu me sinto hoje, absolutamente brasiliense. Uma brasileira brasiliense. A minha cosmo-visão é de quem nasceu em Brasília, e..., eu faço questão de registrar: eu sou uma profissional de Brasília, com a visão constituída a partir do lugar Brasília. Eu sou uma atriz de Brasília.

00:10:16

*E.C.: Como você acha que isso diferencia?*

**I.P:** Olha a diferença na verdade, ela tá mais pela afirmatividade daqui ser um centro também que produz alguma coisa, que tem o que falar e que tem o que expressar esteticamente e eticamente, né? Porque Brasília é uma cidade desqualificada pela grande maioria da, do, do próprio, das próprias, é... diferentes estados. As pessoas no geral, no Brasil, constituíram uma imagem de Brasília, ou foi forjada uma imagem de Brasília, que não só como as pessoas pensam, a própria mídia, a própria imprensa, a própria é... é... o fato de ser uma cidade política, dela concentrar nela todos aqueles políticos que são escolhidos pelo país inteiro. E os políticos sempre serem pessoas controvertidas, na sua posição e na sua ação política. É... eu acho que Brasília acaba recebendo o peso das críticas que são feitas ao mundo político, né, e não propriamente as pessoas desconhecem o que é a cidade. E a cidade Brasília, é uma cidade que tem é... o seu deus e o seu diabo, como qualquer cidade desse país. E ela tem a sua riqueza e essa sua linguagem, sua gramática, como qualquer outra cidade, é... que... desse país, né? Então a gente tem que se afirmar para ser reconhecido, né, como seres existentes, identificáveis com a cidade, né? Portanto, essa coisa de ser candango, é..., de ter uma cosmo-visão de Brasília, é mais uma coisa de... é forjada pela necessidade, pela luta de um reconhecimento que a gente quer ter, num plano da nacionalidade brasileira, do território brasileiro, das várias comunidades constitutivas desse território, que dialogam com esta cidade. É dizer assim: “olha tudo bem, a gente é um mundo político, né? Agora esse mundo político você faz desse mundo político também”, e além desse mundo político, existe um mundo de uma cidade como qualquer outra, né? Que busca e luta por sua própria identidade, né? E essa identidade tem que ser reconhecida, e tem que ser valorizada também como sendo Brasília. Durante muitos anos, era muito comum escutar as pessoas dizerem: “a vocês de Brasília, aquilo ali não é Brasil, aquilo é outro mundo, é o mundo dos privilégios, ou é o mundo daqueles das dobradinhas, que tinha, que as pessoas quando vieram pra cá, pra serem estimuladas a virem, viravam dobrado, tinham privilégio, né? Que esses privilégio não eram privilégios de quem veio a Brasília, na verdade, são privilégios constituídos na história política deste país, pelas elites deste país. Sempre tiveram privilégios. Então a partir dos privilégios que sempre foram dados às elites desse país, se constituiu um outro nível de privilégios aos que vieram pra Brasília. Que é ruim, é ruim. Mas é, também você forjar uma identidade de Brasília a partir disso, que eu acho é um equívoco, né? Então, tudo isso como eu vivi e me desenvolvi como pessoa ouvindo isso e tendo que o tempo inteiro tendo que reagi, a minha forma de afirmação era: eu sou candaga, sou brasiliense, sou aqui de Brasília, sou... então, cada vez que eu ocupo o espaços políticos ou artísticos na minha vida, pra mim é mais forte e mais importante ainda, afirmar a minha origem brasiliense, né? Pra exatamente mostrar, que o romper com os preconceitos e as visões equivocadas, que as pessoas têm de uma cidade como Brasília.

*E.C.: E como foi esse seu encontro com o teatro, nesta cidade que te provoca tudo isso?*

**I.P:** Olha, o meu encontro em Brasília, com o teatro se deu por meio da minha mãe. A minha mãe, é... Bom, a minha coisa com o teatro, ela sempre teve, eu sempre tive um estímulo familiar muito grande, cultural em geral, né? Em especial da parte da minha mãe, do meu avô, o meu avô, o pai de minha mãe, nasceu em Turquestão, aí foi pra Polônia, encontrou a minha avó, em 1928 veio para o Brasil, aí em 29 veio a minha avó, e... toda a minha, o resto da minha família morreu depois na 2ª Guerra, porque eram judeus na Polônia e foram assassinados nesses guetos todos, e meus avós se salvaram e vieram pra cá. E meu avô era um homem muito antenado pro mundo, pras coisas do mundo, e ele é um homem que me sensibilizou desde o início. Era um revolucionário, ‘trotskista’, enfim, era um cara, um russo enorme, assim, com uma voz potente, carecão. Aquela figura enorme, daquele homem enorme, era uma coisa que me impressionava...

*E.C: Qual era o nome dele?*

**I.P:** Mouchi Pietricovsky, Maurício Pietricovsky, né? O meu nome Pietricovsky, tem uma afirmação também, porque como a minha parte da família que não existe mais, que dizer, o que existe de Pietricovsky, sou eu, a minha irmã e meus irmãos, meus filhos que tiveram, e os meus subrinhos que tiveram o nome Pietricovsky, não existe mais ninguém. Então, o nome Pietricovsky, é um nome pra mim, muito importante, né? Do ponto de vista da minha trajetória familiar. É também uma afirmação, é de, de ascendência... Judaica-polonesa-russa... É... então, eu, a coisa do teatro, a minha mãe sempre me levou a gente pra teatro, teatro, livro, literatura, essas coisas eram, eram o universo, e eu acho que isso é muito da tradição judaica, muito estimulado. Dizer assim: “olha, a gente é ferrado, não tem grana, mas o patrimônio que você tem que ter na sua vida é o seu conhecimento”. Tua formação. Isso é uma ideologia muito comum entre a comunidade judaica. A minha mãe não foi diferente, perseguiu esse tipo de coisa. E aí quando ela chega em Brasília, ela encontra com a Silvia Orthof. Silvia Orthof, e outras pessoas que faziam teatro aqui, que faziam, ou que queriam fazer, ou que tinham essa, essa, essa intenção, e Silvia propõe naquela época, meio que protagoniza a... o arregimenta um grupo de pessoas, que ela tinha um grupo dela de teatro que fazia parte a Ana Maria Miranda, Marlu Miranda, Ney Matogrosso, tinha essas figuras hoje do nome, né? Da história do Teatro. Por outro lado, ela tinha Murilo Eckart, que era um jovem rapaz, mais novo que Silva e que minha mãe, que participava do grupo; tinha uma francesa, que eu nunca lembro o nome, se não me engano tem na tese da... pode ser que na tese da...

*E.C: Maria Duarte?!*

**I.P:** Maria Duarte fale dela, que faziam parte do, faziam o teatro do candanquinho, né? Que aonde a minha mãe, por onde a minha mãe entrou para começar a fazer teatro, e... consolidou essa amizade com a Silvia, foram amigas a vida inteira, inclusive os filhos da Silvia hoje são irmãos. A gente se trata como irmão, Geraldo Orthof, que é um artista plástico, a Cláudia Orthof, o Pedro Orthof, eles são todas pessoas da nossa mais íntima conexão familiar, né? Amorosa. Que nasceu ali, com a minha mãe e com Silvia, fazendo teatro de fantoche com Murilo Eckart, eles faziam, é... eu me lembro de imagens muito fortes assim, era um negócio de madeira, bem fantoche mesmo. A gente ficava, a criançada toda sentada ali no palco da TV Brasília, que era na W3 Sul, né? É... e tinha os bonequinhos jogavam bala, e a gente adorava aquela coisa de ganhar bala. E tinha uma, a Marília Eckart fazia uma bruxa, chamava Bruxa Fedegosa, né? Que ela cantava uma música, como é que era? *“Lindos dentes tão brilhantes, diamantes, lindos dentes, meus tão brilhantes, são como as noites de verão”*. Isso era uma música, que o Murilo entrava com uma gargalhada, assustava a gente, ficava toda suando, eu me lembro disso, assim eu tenho a imagem. Eu era uma das crianças que toda sexta ou sábado, eu acho que era sábado eu tava lá com a minha mãe, isso, é, me, me encantava. Esse mundo do, do imaginário, era um negócio assim pra mim absolutamente encantador. Aí uma vez, é... eu já tava com uns 12 pra 13 anos, tinha um clube do cinema, em Brasília, é... na... Na escola parque, e veio um grupo de São Paulo ou do Rio, não me lembro, apresentar uma peça do Shakespeare, “Sonho em Uma Noite de Verão”, eu me lembro que eu olhei aquilo ali... Achei aquilo ali a achei aquilo bárbaro! Antes disso, eu tive uma passagem por uma pecinha de teatro, na Escola Classe 107, e que eu fiz uma, uma empregada doméstica, que tinha sido sacaneada pelo filho da patroa e aquilo também me tocou. Era uma coisa que ficou gravada na minha imagem. É, essa convivência com Silvia, com esses grupos, com essas... né? São coisas que vão se acumulando dentro de mim. O teatro do Candanguinho, aí essa coisa do, do “Sonho de Uma Noite de Verão”, eu me lembro do “Puc”, do personagem, é... que falava lá o moral da história, que era um personagem que pulava, girava, eu achei aquilo bárbaro! E tal. Bom, aí um dia, minha irmã entra no CIEM, que é um colégio, que era uma escola de aplicação, que tinha aqui em Brasília, que tinha que fazer vestibular, que eu também fiz, e passei e participei, mas a minha irmã que era mais velha, tava na minha frente, é... falou: “Iara tá tendo, agente tá reunindo com a Laís Aderne, pra começar a fazer um grupo de teatro, ela tem um texto do Lauro Nascimento”... que era um cara aqui de Brasília, que escrevia peças, e que era ator e que foi diretor de grupos de teatro aqui também, e eu nem sei por onde

ele anda agora, é... ele fez uma peça que chamava-se “O Alto da Camisa Listrada”, que era um alto de natal, que era na verdade, vivia em plena Ditadura Militar, então era o alto de natal era uma, era uma...é... uma explosão contra a ditadura, né? Era todo cheio de símbolo, era aquelas coisas que a gente falava assim, que nem a gente entendia direito o que queria dizer aquilo. Mas aí a minha irmã falou “Você não quer participar?”. Aí eu fui, e participei do grupo. E comecei, e foi a primeira vez que eu fiz teatro, teatro na minha vida, e foi com o Laís Aderne. É... eu tinha 14 pra 15 anos, eu tinha 15 anos já, nessa altura, 14 pra 15 anos? Se foi 69? Né? E Laís Aderne é... Foi a minha mãezona assim, foi aquela que me deu, né? Com aquela coisa, ela veio da escolinha do Brasil com a Arte Cultura, Educação e Cultura. Com esta idéia da educação, usar o teatro como veículo de educação e ao mesmo tempo constituiu lá um grupo de teatro. O CIEN era uma escola toda moderna, com uma didática toda moderna, que era, a gente tinha que aprender por ritmo próprio, não tinha essa coisa de todo mundo fazer prova ao mesmo tempo, cada um fazia no seu tempo, e a gente tinha opções de fazer mil coisas, de artes plásticas, de... enfim era um colégio assim muito especial.

00:21:59

*E.C.: Aí você passou a gostar de escola?*

**I.P.:** Eu passei a gostar de escola aí, é... e em especial na universidade. A universidade pra mim foi o grande barato. E pra você ter uma idéia, eu, a minha vida escolar, eu estudei só em escola pública, né? Que era 107, Escola Parque, depois eu fui pro CASEB. No CASEB, o meu barato era esporte. Eu sempre gostei muito de esporte. Então eu era assim a atleta do CASEB. Fazia de tudo.

*E.C.: Foi aí que você começou a fazer karate?*

**I.P.:** Não, não. O caratê já veio mais tarde. Eu fiz *handball*, natação, basquete, corrida, o que tinha eu jogava... futebol... O que tinha de esporte na minha frente eu consumia e consumia com avidez absoluta. Eu sempre gostei muito! O caratê entra na minha vida aos 18 anos. De 17 pra 18 anos. É... O caratê foi muito importante, porque o caratê pra mim era... Tinha uma similitude muito grande com o fazer teatro, foi quando eu tomo consciência profissionalmente do que é teatro, da importância do corpo. É... e o karate, teve uma... uma... foi a minha base de formação. Eu fiz dança, fiz outras coisas, mas karate me deu... Porque o karate tem a coisa da luta e a luta significa duas pessoas interagindo... Você tem que tá muito atenta ao outro. E a reação do outro é... e o estilo que eu fazia, que é um estilo *Shorin-Ryu (23'27")*, é um estilo que ele não tem com base de luta você fazer o primeiro ataque. É sempre você esperar que te ataquem para você reagir. E eu achei que isso tinha a ver com o teatro. Quer dizer... é... Você entrar em cena, você é... tá sempre dialogando com alguma coisa, com alguém... Ou mesmo quando você tá sozinho, você tem um dialogo do público, você tem o diálogo explícito com o público, tem o diálogo implícito que é com o iluminador, que é com o sonoplasta, que é com outros que está lá no *back stage* que... Esses diálogos, múltiplos diálogos... Ausentes, explícitos e implícitos é... fazem é... eu me perdi... o que eu tava falando?

*E.C.: Essa sua vida de escola, do esporte e esse encontro...*

**I.P.:** Ah! Sim!

*E.C.: E esse encontro com o teatro...*

**I.P.:** Encontro com o teatro.

*E.C.: E você estava lá com seus 15 anos com a primeira peça...*

**I.P.:** Com a primeira peça, bom é...

**E.C.:** *Aí você foi falando que você estudava no CASEB, e você estava falando das escolas que você foi participando, do CIEN...*

**I.P.:** Isso, mas eu voltei pra essa história do coletivo... Ah! Sim! Essas coisas que tinham a ver com o coletivo, com os espaços e construções coletiva... É o jogo, o esporte, tudo isso veio é... essa minha... meu descobri mais tarde, que o esporte tinha tudo a ver comigo e eu tinha a ver com o esporte, em geral, porque ele me propunha espaços coletivos e o teatro veio consolidar muito fortemente esse espaços coletivos em mim. Eu não sei, eu não sou uma pessoa que consigo trabalhar muito sozinha. Eu preciso do outro. E... e nessa, nessa, nesse movimento eu encontro então em 1969 a Laís Aderne, no CIEN e começo a fazer teatro, o primeiro espetáculo da minha vida, assim que eu considero o *start point* da minha vida, que é o “Alto da Camisa Listada”, de Lauro Nascimento, a gente apresentou no auditório da TV Brasília que foi o primeiro lugar que a gente apresentou essa peça. Aí depois fomos pra Goiânia, enfim, teve todo um circuito aí, interessante dessa peça. Eu tenho até os panfletinhos dela aqui. Eu tenho todos, todas as coisas e... a partir daí, aí foi uma seqüência... Eu, eu... não parei mais. Eu só fui para de fazer teatro quando eu engraidei do meu filhos, dos meus filhos, dos meus dois filhos.

**E.C.:** *E isso foi quando?*

**I.P.:** Isso foi já em 79. 78, 79, 80. Que eu fiquei esses 3 anos um pouco parada, criando filho. E em 81 eu volto ao teatro com o B. de Paiva. O B de Paiva entra na minha vida de maneira contundente. E a gente faz “O Exercício”, que é exatamente esse espetáculo aqui. Eu já tinha feito “O Exercício” com o João Antônio, que é aquele cartaz ali, eu era muito jovenzinha, eu me lembro, que foi o primeiro prêmio da minha vida de teatro, que foi com “O exercício” com o João Antônio. E... é... o engraçado é que... é... a peça trata de uma mulher experiente, que tinha tido um aborto, que tinha tido uma relação fracassada amorosa e tal. Eu tinha 21 anos, essa coisa não tinha nada, quer dizer, eu tive que buscar referências assim em coisas que não tinha absolutamente... Quem dirigia aquela peça a primeira vez que eu fiz “O Exercício” foi o Dimer Monteiro. E o Dimer tava vindo com toda uma experiência de teatro de Grotowski (*27'14"*) e de não sei o que mais. Então botou a gente pra fazer umas experiências assim, super-fortes de vivência, de laboratório, pra poder eu fazer a cena por exemplo do parto, tem uma cena fortíssima do parto e tal. A peça acabou que foi muito, foi um espetáculo tão impressionante, que até hoje eu e João Antônio encontramos pessoas que se referem a esse espetáculo e que assistiram esse espetáculo. Um espetáculo de muito sucesso na época em Brasília, em 74.

**E.C.:** *E é esse que ganha o prêmio?*

**I.P.:** É. É. Foi considerado o melhor espetáculo e tal. Porque tinha, naquela época, tinha até críticos de teatro permanente, tinha... Brasília na década de 70 era uma terra... que pulsava muitos grupos de teatro, tinha CONFENATA, tinham mais de 70 grupos de teatro é... os anos 70 em Brasília foram anos muito ricos de quantidade. Digo de quantidade não digo de qualidade, porque aí é uma coisa relativa, mas... é... houve uma... tomada de consciência, assim geral, de que teatro era a maneira de que a gente podia encontrar de expressão no meio daquela ditadura militar, então era o canal pra gente, era o teatro. É... Uns foram fazer cinema, cinema era pior, era mais difícil fazer cinema. Teatro era aquela coisa de juntar meia dúzia de enlouquecidos e fazer qualquer coisa, né? Aí a gente tava naquele tempo que a gente não podia falar, então era o corpo, era romper com comportamentos, né? Então era o Teatro Oficina, era a idéia de você... chega Hugo Rodas na cidade, com essa concepção do uso do corpo como base fundamental da expressão teatral. Era época dos laboratórios, como é que chamava? É... não se falava trabalho de corpo, se falava laboratório. Então tudo tinha a ver com laboratório. Você tinha que fazer expressão corporal. Era expressão corporal... Então esses anos 70 foram muito ricos. Foram quando eu fiz, essa peça “O Exercício”. Eu e o João Antônio tava no bojo. O João Antônio era da Secretaria de Cultura é... tinha um Secretário de Cultura super-inteligente assim... é sensível, era o Murtinho.

**E.C.:** Em 76?

**I.P.:** 74, 78. Início dos anos 70. Acho que era o Wladimir Murtinho (29'38"), depois teve o Ruy, um cara chamado Ruy, não me lembro. Mas é... é... se estimulou muito a criação de novos grupos e tinha festivais, tinha os grupos de Taguatinga, de não sei o que mais, daqui do Plano Piloto... Era, era uma coisa assim realmente... A gente ocupava. Era o Galpão, era a Escola Parque, a Martins Pena era ocupada por teatros de Brasília. Houve um tempo em que a Martins Pena foi pra coisas de Brasília mesmo, assim... E... é..., eu vim, é... eu saio disso, vou ter meus filhos e em 81 eu volto pro teatro, refazendo essa peça "O Exercício", desse autor americano, e...

00:30:26

**E.C.:** Fazendo com B. de Paiva...

**I.P.:** Com B. de Paiva na direção. E B. de Paiva foi a pessoa que trouxe esse espetáculo pro Brasil com a Glauce Rocha, que era uma das maiores atrizes que esse país já teve na história e o Rubem de Falcon, dirigido pelo B. de Paiva. Então foi muito interessante, porque eu conheço B. de Paiva na Fundação Nacional Pró-memória, a recém criada Fundação Nacional Pró-memória. Eu vinha do CNRC, que era o Centro Nacional de Referência Cultural, que foi o 'detonador' desse processo assim da Pró-memória, depois o Ministério da Cultura, que era com o Aloísio Magalhães, Cevero Gomes... é... era um Centro criado para preservar a memória da cultura brasileira, né? É... eu tava recém-formada, fui contratada para trabalhar com populações indígenas, registro de memória indígena, é... essa experiência foi a semente do que veio a ser a Fundação Nacional Pró-memória e que foi a semente do que veio a ser o Ministério da Cultura, que era bem da cabeça do Aloísio Magalhães assim...

**E.C.:** Você se forma quando?

**I.P.:** 77, na grande greve. A famosa "Grande Greve da Universidade de Brasília" e tal. E... bom, aí eu encontro o B de Paiva e a gente fala assim: "Pois é, você foi o diretor da Glauce..." - e eu assisti o espetáculo da Glauce Rocha, que era maravilhoso, era um negócio assim da gente sair sem fôlego com a atuação daquela mulher. É... e quando o Dimer me chamou pra fazer, eu falei: "Imagine! Eu fazer uma peça que a Glauce Rocha já fez? É impossível eu fazer isso!". Acabei fazendo e... foi um super-desafio gostoso, pra aquela menininha de 21 anos, 22 anos, sei lá quantos anos eu tinha. Depois eu volto a fazer... Aí sim, já casada..., parida..., sabendo o que significa parir um filho... Aí eu faço com o B de Paiva, coincidentemente o mesmo diretor que tinha feito com Glauce Rocha. E dessa vez quem vem é o Guilherme, Guilherme Reis. Que é esse, essa... Essa foto aqui, que a gente, a gente... Estamos eu e o Guila (32:32), são estas duas fotos. É... isso aqui é um ensaio, o B de Paiva tá aqui na frente. Tem uma foto com ele, né...

**E.C.:** Quem bate essas fotos?

**I.P.:** Essas fotos aqui, isso aqui foi em 1981, exatamente! Oh! Tá aqui a data "O Exercício". É..., não sei quem bate essas fotos. Talvez seja Samuca. (32:56) Samuca era um fotógrafo que a gente chamava Samuca... Ele é o autor daquele cartaz ali. Talvez tenha o nome dele ali no cartaz ou no programa... acho que essas fotos são deles e é realmente... esse espetáculo é um espetáculo de 2 horas de duração e na verdade é um texto brilhante que fala da relação de dois atores, que na verdade tinham tido uma relação anterior e que romperam, e eles coincidentemente voltam porque estão no mesmo elenco de um espetáculo. E aí eles são obrigados a se rever nesse momento, e ela está com dificuldade de uma determinada cena e aí eles decidem chegar uma hora antes no teatro, antes de começar o ensaio, para ensaiar a cena deles. Então começa com ela chegando no teatro e ele descendo, fazendo uma sacanagem com ela, porque ela acha que está sozinha e ele joga um boneco lá de cima e ela acha que é ele. Então começa assim já assim "Pá! - Pou!... que foi?!...". E é uma sacanagem um com o outro e tal, e

eles começam a dialogar sobre o espetáculo, as dificuldades e a vida pessoal começa a se misturar, se misturar, se misturar e começa a se estabelecer um plano de realidade, jogo e realidade, jogo e realidade, o que que é teatro? O que que é a vida? O que que é a vida? O que que é teatro? É um espetáculo que é belíssimo...

**E.C.:** *É o real num teatro, né?*

**I.P.:** Num teatro, então a peça dela é bela... (34:15)

**E. C.:** *Onde foi apresentado?*

**I.P.:** Ih! A gente apresentou em vários lugares, agora é... essa primeira apresentação em 74 foi no Galpão. No Teatro Galpão.

**E.C.:** *Essa aí já é em 81?*

**I.P.:** Essa aqui já é 81. Essa em 81 foi na Martins Pena. A gente apresentou na Martins Pena. Foi uma estréia gloriosa até. Tava a sobrinha da Glauce Rocha (34:45).

**E.C.:** *Quem é esse aqui?*

**I.P.:** É John Lewis Carlino.

**E.C.:** *Tem fotografia dele aqui?*

**I.P.:** Tem, tem. É John Lewis Carlino, ele é um americano. Que era da... Egresso da... como é o nome daquela escola de teatro americana ‘famosézima’, onde estudou Marlon Brando e estudou toda uma geração de atores americano? Que é do método do Brotowisk, é... do Stanislavski, não, Brotowisk, Stanislavski (35:15) é o... a... eu tenho um problema de memória de nomes, eu me perco. É... tem até na televisão, na GNT aparece... tem sempre um entrevistador, que é dessa escola e que entrevista sempre os atores, e tal. É... Me fugiu, bom, não importa!

É... Bom nesse, nesse, desse primeiro espetáculo prá lá eu não tenho na cabeça. Eu teria que pegar aqui, meu, minha, a minha pastinha com tudo o que eu fiz, porque foram vários espetáculos a partir disso, é... O encontro com Dimer Monteiro foi um encontro muito importante na minha vida, fazer “O Exercício”, João Antônio. Depois veio uma mulher muito importante aqui nesses anos 70 que se chamava Delphi Vasnof (36:15), é um bailarina que era, ela veio do Alvinícolas, ela trabalhou com uma argentina que foi, que morava nos Estados Unidos, era casada com um diplomata americano e ela morou muitos anos nos Estados Unidos, na Califórnia e trabalhou com um grupo de balé muito importante que é o do Alvinícolas, lá nos Estados Unidos, e veio pra Brasília, chegou aqui, ela meio que foi... é... O encontro é o seguinte – ela... começa a procurar as pessoas da cidade, a gente faz um grande espetáculo na Catedral de Brasília, naquela época a Catedral era democrática, a gente, todas as religiões e todos os seres humanos podiam entrar sem problema e a gente até fazia shows de balé, de... ela era ocupada culturalmente, a Catedral, né? É... ela permitia vários ritos, né? Não só da Igreja Católica mas outros ritos, né? E... é a Delphi a gente faz uma grande... Celebração da Catedral, que chama, era assim, era uma coisa maravilhosa assim. Eu me lembro que choveu, caia água, a gente escorregava, mas era uma peça divertidíssima aquilo... é chamava... Nós criamos um grupo chamado “Mientras” (37:26), né? Que era assim “Por enquanto”, “enquanto” ela estivesse em Brasília, nós tínhamos aquele grupo. E num dado momento, chega o balé do Alvinícolas e a Delphi faz um jantar na casa dela, nesse é... isso era em 75, se eu não me engane, é..., aparece um homem maravilhoso, um bailarino absolutamente encantador, irradiando luz, que era Hugo Rodas, entrando na sala da Delphi Vasnof eu não esqueço jamais disso, né? “Yo soy del Uruguay y estava trabajando com mi novia Graciela Figueroa...” (37:50), e aí começou e que

conhecia os bailarinos do Alvinícolas e que tava chegando na cidade porque ele dava aula de balé lá ná, naquela Lúcia Toller. Ele tinha sido convidado para dar uns cursos de dança, ele tava na Bahia, veio para Brasília, e ali a gente se conhece eu e o Iorrane **(38:13)** o pessoal né? E o Néio Lucio, enfim, o pessoal que era do “Mientras”, né? A Fernandinha Masso, é... Dimer Monteiro, é... a gente tava lá junto com o grupo do Alvinícolas e com a Delphi, porque éramos do grupo da Delphi e chega Hugo e a gente se encanta, né?! A gente se apaixonou, né?! Em especial o Iorrane e eu né? Ficamos assim muito ligados e o Hugo acaba ficando na cidade e aí a gente começa a fazer aulas com ele lá no, no, Clube do Congresso, na sede urbana do Clube do Congresso, e dali surge um grupo. Aí a gente monta um trabalho número um, o trabalho número dois, fez aquelas seqüências de trabalhos que o Hugo Rodas fez e o “Saltimbancos” que foi o grande, estrondoso sucesso dessa fase da vida da gente aqui em Brasília, em 70, nos anos 70. A gente colocava diariamente, a gente chegou a fazer três seções de mais de 600 pessoas no Galpão, era seção de manhã, de tarde e de noite é... eu me lembro assim, que eu acabava exausta, porque as peças do Hugo são aeróbicas. Todas! E eu sempre, porque eu já sou uma pessoa aeróbica e ele sempre se utilizou muito bem do que as pessoas tem a lhe oferecer e eu sempre tinha os personagens que mais corria, que mais pulava, que subia, que trepava... então eu terminava o espetáculo, assim, absolutamente exausta, arrasada, mas era muito engraçado, era muito interessante.

**00:40:04**

*E.C.: Você lembra que ano?*

**I.P.:** Em 1976, 77, se eu não me engano, foi quando a gente estréia e as datas, eu, eu só consigo dizer data depois eu pego aqui o arquivo...

*E.C.: Não, não precisa não?*

**I.P.:** Não? Mas é por aí, 76/77, a gente faz, é... já vinha, trabalho número um, trabalho número dois, Quatro por Quatro, aí tem uma seqüência de coisas que o Hugo fez, e o “Saltimbancos” foi assim o grande espetáculo. Premiado. O Serviço Nacional de Teatro premia, sabe? O melhor espetáculo do ano. A melhor montagem do “Saltimbancos”, porque o Brasil inteiro montou o “Saltimbancos” naquela época por conta do, da, do disco do Chico Buarque, né? Só que a nossa montagem foi realmente bárbara, ela era assim, absolutamente inovadora e... era brilhante, era brilhante e... bom, aí foi toda essa fase de “Saltimbancos”, aí foi logo depois, 76, 77, 78 eu saio e vou é... me formo, aí sou contratada pela Fundação Nacional, é Centro Nacional de Referência Cultural, tenho que fazer pesquisas em área indígena e na seqüência engravidado da minha filha, ou seja, uma série de coisas que vão me tirando da, porque essa foi a minha eterna divisão a vida inteira e até hoje, né?! Até hoje. É... fui trabalhar com os índios Xavantes, e... fui ter minha filha, fui ter meu filho, e voltei em 81 pra encontrar o B. de Paiva. Aí foi toda uma seqüência, a gente fez Pequenos Burgueses, né? Em 81, eu fui trabalhar com o Guilherme Reis, a gente fazia a peça Pedro e o Lobo, que também foi uma montagem super-bárbara aqui em Brasília, estreamos lá na ABO, no Teatro da ABO. E depois fizemos na Martins Pena, fizemos em vários lugares esse espetáculo. Aí isso já era 83, 82/83, Os Pequenos Burgueses, que também foi uma montagem de muito sucesso que o B de Paiva fez, brilhante, depois eu fiz As Troianas, com B de Paiva, do Eurípedes, é um autor grego, é um dos, dos, dos três da Tragédia Grega, né? É... e... depois... isso é em 83, aí eu vou me embora pra São Paulo, aí eu vou me embora pra São Paulo, vou trabalhar com Antônio Abujamra **(42:30)**, e aí vem toda uma fase da minha vida de teatro paulistana, total. Eu me volta pra São Paulo, e é a fase que eu decido, assim... eu entendo o que é ser profissional de teatro. Porque até então, o mundo de Brasília era um mundo rico, muita gente, muita pulsão, mas a gente não tinha muito parâmetro, né? Eu tinha sorte porque eu caia na mão de uma Delphi, de uma Laís, de um Hugo, né? Que são pessoas que vinham de trajetórias profissionais muito fortes, e que acabavam, evidentemente, na relação traduzindo é... esse, essa, esse, aprendizado é... profissional, né? Mas São Paulo foi definitivo nesse sentido. Em São Paulo eu aprendi a fazer teatro. São Paulo pelo nível de exigência, pelo nível de competitividade, é pela, pela... aquela coisa da ‘Paulicéia Desvairada’ mesmo,

que você tem que aprender a se virar de qualquer forma, você tem que se ocupar. Pra você ter espaço ali, você tem que ter capacidade e entendimento de como acessar os benefícios que a cidade te dá, e ao mesmo tempo afirmar tua singularidade nela. Essa, esse exercício, é um exercício complicadíssimo numa cidade como São Paulo, num ambiente muito competitivo, que é o ambiente teatral de São Paulo. Eu me lembro, eu, eu tava na Fundação Nacional Pró-memória, aí eu pedi transferência para INACEN, aí eu fui transferida pro INACEN, cheguei e no INACEN num ambiente super-hostil à minha pessoa, porque eu era de fora, eu era uma estrangeira naquele ambiente de atores e atrizes que trabalhavam pra ganhar dinheiro e que faziam trabalho, é da televisão, é nos seus teatros, né?

**E.C.:** *O que significa INACEN?*

**I.P.:** Instituto de estudos, ah! Instituto Nacional de Artes Cênicas é... era o antigo Serviço Nacional de Teatro, que vira INACEN – Instituto Nacional de Artes Cênicas. E...

**E.C.:** *...E você chega como uma estrangeira...*

**I.P.:** Como estrangeira, também querendo fazer teatro igual, só que eu não era permitida, a mim não era permitido, então começou um ‘tensionamento’ enorme sobre isso, que acabei pedindo demissão. Em 86 eu peço demissão. Aí fui me arriscar só como atriz, e fui fazer *free-lance* de uma revista de “acqua-cultura”. Não tinha nada a ver comigo, mas assim, tava me pagando e eu fui fazer né? Até que em 87 eu fui chamada, começa o processo Constituinte. É... e... as prévias da, da proposta de elaboração da nova Constituição do Brasil, eu sou chamada pra vim participar pra essa Instituição que eu estou hoje que é o INESC – Instituto Nacional de Estudos Socio-econômicos, e aí eu tava em São Paulo, já vinha de quatro anos assim é... com o Abujamra (45:14), trabalhei com Lucélia Helena, no Teatro da Liberdade, lá no Teatro Lucélia Helena, fiz “Pedro e o Lobo” outra vez com ela lá, e com o Abujamra eu fiz “Hamelletto”, fiz “A Serpente” do Nelson Rodrigues, fiz é... que mais que a gente fez gente? “O Jogo” da Mariela Ramela (45:44), que era direção do Herculoano que tava no grupo, enfim, aí a gente era o Núcleo de Repertório TV Cena, a gente tinha um espetáculo por dia. A gente estreava e ficava ensaiando, aí estreava e ficava, terça-feira um espetáculo, quarta-feira um novo espetáculo até Domingo. Aí estreava um outro e aí ficava terça-feira um espetáculo, quarta-feira outro espetáculo e quinta-feira aquele que tava é um novo espetáculo, a ponto de, de que a gente chegou a ponto de fazer terça-feira um espetáculo, quarta-feira outro espetáculo, quinta-feira outro espetáculo, sexta-feira outro espetáculo aí sexta-feira era sexta, sábado e domingo, e a tarde de sábado e domingo tínhamos um infantil, que era a “Volta dos Perus”, que o autor fez para nós na época, nós estreamos esse espetáculo e depois foi muito montado no Brasil, mas a primeira montagem feita, tem até um livro no espetáculo, diz lá... é... eu fui assistente desse espetáculo, eu não fui atriz, é... porque a gente também é... Cada espetáculo assim quem era ator depois era diretor de outro, era assistente de outro, a gente é... As pessoas eram é... Se movimentavam em diferentes posições. Eu já fui iluminadora, eu já fui sonoplasta é... é... a idéia era ter uma, um grupo permanente, mas que pudesse atuar em qualquer é... em qualquer posição, né? Foi muito legal! Essa experiência, foi uma experiência, Abujamra (47:00) dizia: “Um dia, vocês vão parar pra pensar e vão dizer assim que foi a melhor experiência de vida de vocês”. E a gente reclamava, achava tudo uma merda, aquelas baias e tá. Abujamra tomava decisões autoritárias, botava a gente de fora e tirava, e a gente... e quem segurava a onda era um nucleozinho que era eu, o Herculoano, a Márcia Abujamra (47:33), que é uma diretora de teatro hoje das melhores que eu conheço, que eu amo de paixão, era Françoase Fouton, que era desse grupo, era a... deixa eu ver quem mais, a... Fernanda Abujamra (47:44) também, a... é a irmã da Márcia, a Tânia Bondenzan que hoje tá fazendo novela aí, tá também chama a novela da TVS, sei lá o que. Que éramos assim, aquele seis sete pessoas que era de fato, *da vero*, comprometidas com o núcleo repertório e ficávamos assim é... com muito angustiados, vivíamos assim, saímos 3, 4 horas da manhã do teatro, aí íamos trabalhar e voltávamos correndo pro teatro, enfim, essas foi, durante quatro anos da vida da gente, essa, esse exercício desesperado por fazer e nos afirmarmos como grupo. Não tínhamos dinheiro, não tínhamos patrocínio, não tínhamos... Tínhamos o teatro. Abujamra era o diretor, do, era o que cuidava do TBC, lá em São Paulo, então ele tinha aquele prédio enorme, velho, caindo aos pedaços, não tinha dinheiro

pra nada, mas a gente tinha uma salinha de teatro, ali no porão, né? E... e ali a gente fez o Núcleo Repertório do TBC, acabou que a gente ganhou muitos prêmios.

É... vários prêmios é... em São Paulo, em função do conjunto de trabalhos. É eu fui indicada entre as cinco mulheres atrizes na “Serpente”, em 1986, em São Paulo, pelo Prêmio APCA de Teatro. Quem ganhou naquela época é... eu fiquei, é porque esse é um prêmio importante que a própria categoria que dá. Então você vai lá e vota em todos os espetáculos. E eu tirei em segundo lugar, e o primeiro lugar foi a Giulia Gam, foi o ano que ela ganhou o prêmio, isso ela fazia “Romeu e Julieta” com o... com o... Antunes, né? E ela ganhou é por estar fazendo o papel de Julieta é... e eu tirei, fiquei enfim, em segundo lugar, é... enfim, não ganhei o prêmio, mas enfim, é, pra mim foi muito, eu tinha recém-chegado em São Paulo e já ter esse reconhecimento da categoria, foi muito forte pra mim, é...

**00:49:47**

*E.C.: E você volta à Brasília pra fazer...*

**I.P.:** Aí em 87 eu volto, eu volto prá cá pra acompanhar a Constituinte, trabalhar no INESC, e volto a fazer teatro também. Encontro, bom, porque teve um momento em 83... Quando eu fui pra São Paulo, na verdade, eu fui muito puxada porque houve uma dispersão das pessoas que faziam teatro em Brasília. Nos anos 80 foi um esvaziamento no teatro de Brasília. Ficou aqui os Irmão Guimarães, começando, eles estavam começando acho que naquela época, início dos anos 80, se eu não estou falhando a minha memória. É... eu me lembro que eu dava aula na Dulcina, eu dei aula um tempo, 80 e pouco 81/82 eu dei aula no Dulcina, e eu me lembro que o Fernando e o Adriano, tavam começando com essa coisa de produzir, de fazer, e eles ainda eram assim, nem conhecidos como diretores, eles estavam assim iniciando. Artistas plásticos, e fazendo produção, né? E era uma coisa assim, era bem... e Hugo Rodas vai embora o Grupo Pitu, que era o grupo que eu venho, se desfaz. Todo mundo vai embora, uns vão pra Portugal, uns vão pra São Paulo, outros vão pro Rio de Janeiro...

*E.C.: O que você acha que acontece, assim, 70 e 80. 70 você fala que é rico em Brasília de produção, em 80 um declínio, um esvaziamento.*

**I.P.:** Olha eu...

*E.C.: O que você acha que ocorre? Por que esse movimento?*

**I.P.:** Olha eu acho que os anos 70, eram, são anos de plena ditadura, é um ano é... onde ainda as utopias de pensamento transformador eram muito fortes, a gente achava que podia mudar o mundo, a gente achava que o teatro era de fato um instrumento de mudança é do mundo, né? Eu já acho menos - hoje ‘tô menos’, hoje eu sou ‘menos’ (risos), mas é... a gente tinha uma convicção muito forte, era um ano que tinha, era muito forte o crescimento também no mundo de idéias de... é... movimentos sociais acessando novos direitos. Você tinha o movimento das mulheres, você tinha o movimento hippie, você tinha movimento de homossexuais, você tinha movimentos importantes ascendendo na luta por reconhecimento e na ascensão à direitos, que é... é... refletia muito esse desejo dessa juventude que vinha formada na luta política dos anos 60, né? A gente tinha que encontrar algum caminho, algum canal forte de expressão e de, de, de, de luta contra. A gente tinha que lutar contra, isso era muito forte. E lutar contra de maneira revolucionária, rompendo inclusive com os dogmas que a própria esquerda tinha criado, né? Isso já era muito forte na gente, né? Daí as drogas, era uma gente, sabe? Nossa! Tudo, a gente experimentou de tudo... A gente quis participar, a gente quis se sensibilizar de todos os meios possíveis. E essa geração é a minha geração, né? Então os anos 70, a gente vê o país entrar em uma ditadura nos anos 60, a gente vê todas as lideranças que eram os que tavam chamando a gente pro mundo político serem exilados, serem assassinados, né? É... e Brasília viveu isso muito forte. Porque todos esse pioneiros que vieram para Brasília era de centro-esquerda, eram, tinham uma tendência

muito forte de mundo socialista que é a concepção original da cidade era por aí. Essas pessoas vieram acreditando, os filhos dessas pessoas que éramos nós também partilhávamos muito dessas visões, é... então quando vem, rompe anos 60, a ditadura, ano 64, vem anos, a gente fica assistindo eu com sete, oito, nove, dez, doze anos as pessoas sendo expulsas, sendo assassinadas, sendo presas. Então quando a gente acende espaços de ação, a gente acende querendo de fato fazer alguma coisa, e eu acho que é... por um lado isso explica essa enormidade de grupos acontecendo na cidade, todo mundo era vinculado a alguma coisa, todo mundo tinha que fazer, todo mundo tinha que ter seu grupo, né? Por outro lado, tinha uma política, tinha homens inteligentes na Secretaria de Cultura na época, um deles foi o Murtinho (54:07), o outro deles foi o seu Ruy Pereira, Ruy... Tem um cara que eu... Que é deu muito espaço, abriu espaço pra que as coisas acontecessem. Então a gente tinha a fome e o espaço pra realização das nossas fomes todas, né? Então eu acho que isso responde. Os anos 80 são anos de 'recrudescimento' (sic) da ditadura, são anos que entra, acaba o milagre final dos anos 70, começa a crise do petróleo, começa uma crise de endividamento, o Brasil vai pro Fundo Monetário Internacional, começa a vim um... um... sai toda aquela ideologia do milagre brasileiro, da copa do mundo de 70, então todo aquele que os anos 70 trouxe de, de contradição, de movimentos, né? Contraditórios de lutas, militância estudantil ainda era muito forte, tinha um viés, então a gente fazia teatro e também militava no mundo estudantil, isso, esse mundo rico, foi sendo desfeito ao longo dos anos 70, vem a crise, eu acho que é... as pessoas que ocuparam depois os espaços das, dos gestores da política local é... destruíram esse, esse, é... esse diálogo com a comunidade, completamente. É se eu não me engano entra até o Roriz, o Roriz ele é um, preciso até ver isso, é um mandato onde o Roriz entra, como aquele cara que é indicado. É... tinha um nome aí, tinha uns prefeitos indicados. Era prefeito naquela época. E... ele é indicado e se desvincula completamente, quer dizer, aquelas pessoas que estavam produzindo começaram a não ter respaldo, nem em outro local da política local do, do, do sistema de beneficiamento local, no sentido de ocupar os espaços, de ter projetos aprovados, essas coisas é tem um desencantamento geral com a situação do Mundo, é... com o endividamento do Brasil, a gente começa a entrar na década perdida, dos anos 80, o Brasil começa a ter é... pressões bastante fortes né? Começa, a gente começa a... a sentir as dificuldades, a gente começa a... a lutar pra um... é interessante, porque é o ano é... onde expedem a necessidade de você redemocratizar, né? É... só que essa, essa redemocratização ela não, ela, ela expira esse movimento brasileiro e aqui a Brasília a lutar por essa aberta, mas isso não se reflete na, no teatro. O teatro em especial se desfaz, se desconecta, as pessoas vão embora, aquelas pessoas que eram um elemento chave, o Humberto Pedrancini (57:11) sai um tempo, o Hugo Rodas vai embora, é... enfim, eu lembro assim que foi, foi uma, um, um arraso. Por outro lado, você tem a vinda da Dulcina, a Dulcina começa a existir, você tem, um... outras coisas sendo construídas, né? E quando chega é a redemocratização, quer dizer, quando a gente, o Tancredo morre em que ano? 84? 85? 80... O Sarney assume em 85, né? É... a gente sai da ditadura e começa o... a... a chamada abertura democrática no Brasil, a gente vê que não basta você fazer democracia, a democracia não bastava, assim, não bastava você dizer: "Pode falar o que você quer", né? Isso não significaria uma, uma, uma explosão criativa do teatro de Brasília e nem uma explosão criativa dos autores de teatro nem... a gente viu que o buraco era muito mais embaixo, isso criou uma espécie de desencantamento, eu acho. Os anos 80 foram anos de desencantamento, no caso de Brasília, né? E... aí nos moveu para outros, outras 'plagas' (sic) (58:23), né? Aí nos moveu pra fora, muita gente saiu, foi pra, foi fazer televisão, outro foi pra fora do Brasil, outro foi pra São Paulo, enfim...

*E. C.: E você foi fazer o quê?*

**I.P.:** Eu fui pra São Paulo, eu saí...

*E.C.: E aí você volta, e aí...*

**I.P.:** Sim, aí eu volto, mas eu volta por conta, em 87, pra acompanhar o Processo Constituinte, né? Pra, volto ao meu ativismo político que sempre me acompanhou também. Eu volto pra esse ativismo político, em 88 o Hugo volta e mora, e fica morando aqui comigo, em uma época em que a gente viveu juntos, e a gente resolve montar a "Vida é Sonhos", que é essa montagem aqui, que eu tava

comentando com vocês, que é uma montagem, na verdade, era “Vida é Sonho - Fragmentos”, que é também com Guilherme Reis, que essa, essa, essa, esse aqui, a gente usava uma ‘sanguinha’ com tênis preto e éramos pelados e tem uma cena maravilhosa da Silvia Akarter (59:22) a gente foi, isso em 88, a gente foi pro Festival de Cordova, na Argentina é... e o Festival Internacional de Teatro. E... a gente fez o espetáculo, foi maravilhoso no festival e a gente foi chamado pra participar de várias apresentações no interior da Argentina, aos arredores de Cordova, e a gente foi em uma cidade chamada Rio Quarto que tinha um teatro maravilhoso! Um teatro assim bem tipo municipal, mas pequenininho. Pequenininho assim, 1.200 lugares mas assim, todo ele, bem teatro italiano assim... uma gracinha e tal...

**01:00:13**

*E.C.: Acolhedor?*

**I.P.:** Acolhedor! Aí eu me lembro, é porque eu começava a subir numa escadaria, ali tá a platéia, uma escada que aqui eu subia e aqui em cima eu tava na prisão, ou seja o mundo, né? Eu subia, subia e de repente, eles começaram a perceber que eu era uma mulher, e tava sem, sem sutiã, sem nada, aí eu só escuta a platéia dizendo assim: *Mira... La mujer está desnuda, mira... (1:00:31)*, e foi uma comoção, assim impressionante! E ficou, começou aquele povo fala, fala, fala, aí eu falei: “caramba! Vai ser daqueles espetáculos”, a gente entra e vai ter que pegar a platéia a laço, assim, né? E eu tô lá gritando: “A que vida, a vida, hierógrafo...” sei lá, o texto, era um texto em português clássico, parecia mais espanhol do que português, e... é... “e correste de parelhas, com vento, em torno de um raio sem chamas...” quando eu começava a falar aquilo, quando eu olhei eu falei “Ôpaaaaa!”. Aí comecei, comecei assim sabe... Baixou, baixou um santo, porque você numa hora dessa você vê assim “ou eu esqueço que tem platéia e vou fazer, ou...” e fui! E aí tinha essa cena que eu saía e então eu corria e “PÁ”! E aí eu dizia: “eu sou Iara Pietricovsky e bla, bla, bla...” Tinha... e bom. Acabou o espetáculo, de repente eu comecei assim... Tipo 10, 15 minutos depois a gente não ouvia um som dentro do teatro e o teatro tinha assim criança, tinha... completamente lotado. Mudos, calados. Aí eu falei “Caralho! Eu não estou entendendo nada!” a gente topa essas loucuras do Hugo Rodas... Você tá fazendo e tá pensando, né? “Essas loucuras de Hugo Rodas... A gente se enfiava no interior da Argentina e bem, vamos lá! Vamos terminar isso! Caral!” E quando a gente termina o espetáculo, foi assim literalmente 15 minutos de aplausos, de urros da platéia. E eu e Guilherme e Hugo que fazíamos intervenções que estávamos assim nos cumprimentando, ficamos completamente em estado de choque, os três, em estado de choque. Aí saímos, arrumamos as coisas e saímos do teatro. Quando a gente saiu do teatro, no saguão de entrada, a platéia tava toda lá! E a gente, eu me arrepio até hoje contando, a gente atravessou o saguão do teatro com as pessoas aplaudindo a gente, e nós três absolutamente, a Iorrane e a Márcia (1:02:39), mulher do Guilherme, junto com a gente, desentendidos do que tava acontecendo. Assim, foi uma experiência, sabe? Foi uma, uma, uma... uma coisa que vai tá no meu coração o resto da minha vida, porque eu nunca me senti é..., eu digo que eu... baixou, foi um momento espiritual ali de, de... pá! Receber... e a gente falava a linguagem, e gente fez a “Vida e Sonho” aqui em Brasília e as pessoas saíam sem entender o que a gente dizia. E aí você sai para a Argentina, e vê essas pessoas do ‘interiorzão’, aí a gente entendeu tudo, porque o “Caldeirão de La Barca” faz parte do, do imaginário e da literatura básica do povo argentina, né? Então a história do Segismundo (1:03:35) era uma história como a gente sabia de Romeu e Julieta aqui, eles sabiam do Caldeirão da Labarca lá, então eles decodificaram aquele espetáculo assim na hora! Quando eles viram o que que era, eles pararam. E foi muito lindo, foi muito lindo! Bom, aí a partir daí, 89, 90, 91, foi uma seqüência de trabalhos que eu continuei fazendo, é... aí veio a... a idéia de se fazer uma ONG de teatro. Aí juntamos eu, o Guilherme, porque aí, bom, eu, o Guilherme e o B. Paiva é... Já aí em 90, início dos anos 90, o B de Paiva recebe o patrimônio da Dulcina pra cuidar, e faz assim e chama o Guilherme Reis e a mim pra ajudá-lo nessa empreitada, aí a gente desenvolve uma campanha, pelo Dulcina que era uma campanha que chamava “Viva o Teatro”, e nessa campanha a gente conseguiu a Marília Pera, Fernanda Montenegro, e a Françoise Fourton (1:04:37), que foram as garotas propagandas é... que é... conseguimos o apoio de todas as emissoras de Televisão que veicularam durante um mês a campanha “Viva Dulcina” pra é... resgate, recuperação do patrimônio

do Dulcina, e surge a Fundação Banco do Brasil na época, recém-iniciada como Fundação de Ação Cultural é... com a proposta de patrocinar, é... e eu era a diretora do Núcleo de Pesquisa lá do, do, do, da Fundação Brasileira de Teatro, o Guilherme era o Diretor do teatro, e B. de Paiva era o diretor da escola, não, diretora da escola era a... ai meu Deus, uma loira que, que me fugiu o nome dela, e o B. era presidente do conselho, né? É... que acho ele deve ser até hoje, não sei. E a gente conseguiu esse patrocínio e com esse patrocínio a gente reformou o Teatro Dulcina, a gente fez o Teatro Conchita de Moraes, a gente resolveu o problema de déficit que a escola tinha, reformamos a escola, né? E fizemos aquele, tinha até a livraria ali do lado, tinha um bar que a gente, ia nas salas, pra alugar, que até os nomes das comidas eram os nossos nomes, eram os nomes dos artistas de Brasília, né? Eu era um... meu nome era uma, um molho, um molho muito assim cheio de coisas, assim, Pietricovsky não podia ser um molho simples né? E... ou seja, foi uma época bastante rica, a gente é..., enfim, foi uma energia muito forte aplicada por aquele patrimônio, a gente teve, tinha a Companhia, a Fundação patrocinava a Companhia, nós trazíamos 15 espetáculos, a gente escolhia 15 espetáculos do Brasil inteiro pra vim fazer parte do que a gente chamava de Temporada Nacional, eu acho que era esse o nome, e, e era uma aporte importante, que muitos desses grupos esperavam todo o ano por esse dinheiro, que era um dinheiro que dava pra eles fazerem montagem, a gente trazia gente, a idéia era trazer expressões diversas do país e as de Brasília, né? E a gente tinha também, a gente fez o “Grito Parado no Ar” a gente fez, é... vários espetáculos que essa Companhia Dulcina faz, né? A gente resgata a idéia da Companhia da Dulcina, é... a gente faz Caça aos Ratos, que o Abujamra (01:07:15) vem aqui pra dirigir a gente aqui no Caça aos Ratos, que é uma peça que a gente também introduz um autor inédito, austríaco, ha..., é... Toorrining (01:07:23) tá aqui no Brasil, é... e aí a gente tem é... um... isso é início dos anos 90, eu, Guilherme fomos fazer uma ONG, a gente tem uma tensão com a direção do Dulcina, entra uma pessoa pra dirigir, a gente, a gente discorda da linha é... de orientação, é nos tencionamos com B. de Paiva e decidimos sair, eu sai primeiro, a Maria Carmem, cenógrafa, entra nisso aí eu proponho, o Guilherme me propõe e a gente decide fazer o NAC – Núcleo de Arte e Cultura, que começa basicamente com uma idéia minha e do Guilherme e a gente, a Maria Carmem se associa a essa idéia. Hoje ela é o NAC, eu e o Guilherme saímos do NAC, né? Mas o NAC nasce é... de uma... Inclusive toda a estrutura estatutária foi fundada, foi baseada no INESC, que é o Instituto que eu, que eu coordeno hoje e... enfim, e muitos das pessoas do INESC são sócias do NAC, enfim, a gente montou o NAC e aí...

### ***E.C.: INESC?***

**I.P:** INEC - Instituto de Estudo Sócio Econômicos. I-N-E-S-C. E... e... o... o Marbo (01:08:40), tem como representação da, da, da Universidade do Pará, a casinha do G51 e aí ele faz aquele espaço múltiplo, embaixo que vira o G51. E aí começamos a trabalhar, saímos do Dulcina e começamos a trabalhar como NAC e fazermos, e fizemos “Mão na Luva”, fizemos... várias coisas lá, que eu não vou me lembrar agora de cabeça de todas. A... uma peça sobre HIV – AIDS, na época, era Valsa Americana, com a direção de uma americana chamada Bárbara Herington (01:09:16), é... “Mão na Luva”, que era o que faleceu, que era já, que era o Luciano Waild (01:09:23), que nos, que nos dirigiu. A gente sempre procurava trazer uma pessoa de São Paulo ou do Rio, pra interagir com os profissionais da cidade, né? Iluminador, uma ora era iluminador, uma ora, enfim. Era uma coisa mais ou menos assim. Aí teve toda essa fase do G51 né? Até que eu saí do G51, fui a primeira a sair do G51, por demandas da minha vida, de, de, de ativista política e militante desse mundo da cidadania... eu começo a me expandir pro mundo internacional, começa a ficar difícil a minha, a minha... continuidade nisso, aí é... eu volto quando o Hugo me chama pra fazer é a Companhia dos Sonhos, né? Que a gente começa com o, o... esse... “Arlequim Servidor de dois Patrões”, né? Que o Hugo me chamou pra fazer o “Arlequim”, isso foi em 99, é... e aí... participei de todos os processos da Companhia dos Sonhos até essa, essa última não, porque eu decidi fazer mestrado e aí chegou uma hora que enrolou. Fazer teatro, coordenar o INESC, e é..., fazer o mestrado foi, cuidar da casa, filho, a vida deu uma (*barulho de tapa e risos*) aí eu falei: “não, vou parar” aí tem, desde esse último espetáculo que a companhia fez eu não participei e terminei meu, meu mestrado, fiz minha, minha qualificação, terminei a tese e entreguei agora há 10 dias atrás. A minha Democracia e participação.

01:11:12

**E.C.:** *Em qual faculdade?*

**I.P.:** Na Ciência Política, Ciência Política.

**E.C.:** *Qual era o nome da sua dissertação?*

**I.P.:** A... ainda não tenho, não temos exatamente se vai ser esse nome não, mas é... é Inter-redes: Uma experiência de democracia participativa no Brasil. Na verdade, Inter-redes, é uma rede das redes, é uma rede que converge 42 redes e fóruns brasileiros que forma rede de mulheres, é... afro-descendentes, indígenas, pessoal da área de direitos humanos, área ambiental, é... movimento gay, lésbicas, transgêneros, é... é... toda a corja marginália do mundo desse país, articulada em redes, e que atuam politicamente demandando o reconhecimento do Estado, nas Políticas Públicas, na alocação de recursos, se, se, se articulando em torno de uma, de um único espaço, pra produção de consensos e... e pra ter mais força política, pra é demandar novos, abertura de novos canais de participação da sociedade civil organizada no governo, né? O que é uma, uma coisa muito inédita do ponto de vista da ação política e do, do, da reivindicação de novos sujeitos políticos no espaço público, lutando pelo interesse público, né?

**E.C.:** *E é sobre isso que você...*

**I.P.:** E é sobre isso que eu trato, então eu tô usando, eu tô, eu tô trazendo a inter-redes como estudo de caso, mostrando que há um deslocamento da democracia representativa para a democracia participativa no Brasil. Quer dizer, Brasil trabalha dentro de um modelo que não é o clássico modelo de democracia representativa, mas é um modelo que tem fortes tendências de é... 'bandiar', né? Muito mais pra, pra, pra democracia participativa. Formas de definição de políticas por espaços coletivos, deliberativos, geração de decisões por consenso, que é bastante diferente de como opera os espaços de decisão na democracia representativa, onde o sufrágio universal é o grande ato cidadão que é... você realiza como indivíduo em prol do bem comum, né? É na democracia participativa, é ao contrário: você, é... a exigência é uma ação permanente né? Você tem que tá o tempo inteiro ocupando espaços, monitorando, exercendo o teu papel, é... e controlando, né? O Poder Público para que os seus direitos de fato sejam... ou atuando no sentido de incorporar novos direitos, né? Que é o caso dos afro-descendentes, dos indígenas, dos enfim, daqueles que são excluídos. Ou socialmente, ou na estrutura 'redistributiva' do país.

**E.C.:** *Dentro dessa estrutura que você tá falando, desses marginalizados todos, né? E que você faz toda essa trajetória aí de: 70 em ápice, 80 nessa queda, enfim. Como é que você avalia a participação das mulheres nesse teatro de Brasília, nesse cotidiano, né? De 70, de 80 e você ainda tá aí na luta, né? 2000 e você tá ainda bem atuante. Como é que você avalia? É não tem essa distinção em Brasília, tem? Elas são maioria ou minoria? Como que você avalia a participação delas?*

**I.P.:** Eu não tenho dados, eu tenho impressões, né? É, as minhas impressões são a seguinte: eu é... a coisa de gênero, né? A relação de gênero em teatro, quando eu olho, eu acho engraçado. Eu acho que as mulheres, atrizes, são maioria no ponto de vista da qualidade. Eu acho que Brasília tem muito mais excelentes atrizes do que excelentes atores. É a minha impressão. Pode ser condicionamento, é assim, construído ao longo da minha história, da minha trajetória. Mas elas ocupam espaços, ou são atrizes, ou estão é... do lado de fora, ou estão ausentes. Por exemplo, é... eu não saberia te dizer agora uma grande diretora de teatro de Brasília, eu só te disse (?- 01:15:30) Dimes Monteiro, Hugo Rodas, Irmãos Guimarães, Humberto Pedrancine é... que... sempre em torno de homens, homens, era Murilo Eckart, B. de Paiva, quer dizer, sempre homem, né? É mulher, comandando grupos, articulando grupos, talvez

a..., a..., menina do Mapati, que é uma, é a Tereza Padilha, que é uma mulher, que se afirma como mulher nesse ambiente masculino, né? Porque ela é produtora, ela tem um teatro, ela... ou seja, ela tem uma... ela ocupa um espaço tradicionalmente ocupado por homens, né? Mas as mulheres do teatro ocupam os espaços, que são espaços talvez que se tem expectativa que elas ocupem, que é o espaço da cena, né? Agora elas ocupam esse espaço da cena, é... de forma protagonista. Elas são mais fortes que os homens e essa é a minha impressão no teatro de Brasília.

**E.C.:** *Cita nomes de atrizes.*

**I.P.:** De atrizes? Carmem Moretzsohn, Bidô Galvão é... deixa eu ver mais nomes, é... vamos lá Iara... Adriana Ramos, são essas que estão mais próximas de mim, são todas grandes atrizes de Brasília.

**E.C.:** *E em 70? Quando você tava fazendo, quem são essas mulheres que tão aí do teu lado?*

**I.P.:** Caramba? Agora você me pegou assim. É... minha memória, eu tenho problema de lembrar. É...

**E.C.:** *Não tem problema. Assim em 70, quem são as pessoas que estão nesse seu cotidiano teatral, atuando?*

**I.P.:** Olha, basicamente homens. Eu tô com o Dimes, eu tô com Hugo Rodas, eu tô com o Guilherme Reis, eu tô com B. de Paiva, é Tânia Botelho, Tânia Botelho era, hoje é artista plástica, mas Tânia Botelho foi uma mulher importantíssima no teatro, fez peças e coisas muito importantes. Iorrane, Iorrane Maitzen que também participou de muitos espetáculos e é muito importante, nesse tempo, anos 70, eu tô me lembrando. Tá vendo? Quem mais?

**E.C.:** *E os anônimos Iara? Essas pessoas assim que hoje a gente nem...*

**I.P.:** Tô tentando me lembrar dessas pessoas todas. Pessoas com quem eu trabalhei...

**E.C.:** *Colegas de escola, dessa escola do CIEN que você tava falando, você também participou do Pré-universitário.*

**I.P.:** Raquel Cavalcante que participou desse espetáculo do Lauro Nascimento **(01:17:51)**, é tem uma outra coisa médica, a..., a irmã do Ivan. Glória. É... a meu Deus do Céu, a memória, a velhice... a...

**E.C.:** *Nesse cotidiano interno, assim, essas pessoas, quem são assim esses pitorescos que aparecem dentro da sua vida?*

**I.P.:** A... a... Fernanda Mee, que era uma atriz importante também a... a Nanduca, era a Nanduca. Tô me lembrando, essas pessoas, mulheres, as mulheres fortes mulheres. É... é... Nanduca, Tânia Botelho, é... quem mais? Quem mais? Quem mais? Quem mais?

**E.C.:** *Elas vão surgindo e você vai falando. É... nessa trajetória toda essas figuras pitorescas. Você entra no teatro e tem sempre o mesmo técnico, tem sempre o mesmo iluminador. Tem essa figura em Brasília? Que você fala: olha! É...*

**I.P.:** Tem fases né? Em fases, em fases, né? Hoje é o Marcelo que a gente encontra, hoje as referências assim, quando você entra assim e a pessoa vai fazer a luz, né? É... pelo menos durante um tempo o Marcelo foi a pessoa que eu entrava no teatro e que eu não via, que era, que é luz, quem é mesmo o nome dele Marcelo? Gente eu tenho um sério problema com memória, de nomes de pessoas. O... amigo nosso que tá no Estados Unidos agora, que faz sempre a luz e o cenário pra gente? Dalton! Dalton! Dalton, Dalton eu acho que hoje é uma referência que de, que de, de iluminação, cenário. A gente tinha...

**E.C.:** *E tem aquele técnico, daquele teatro, aquela figura que você fala assim: “A não!” quando você vai trabalhar no teatro tal já vem logo, que você...*

**I.P.:** Bem, lá no Martins Pena tinha o Xavier, né? Era uma pessoa, é o Xavier. Que depois virou até, foi galgando. Me lembro que o Xavier era o técnico do Galpão. A gente encontrava, ele fazia luz, fazia as coisas todas, era o Xaxá, era o Xaxá, era o famoso Xaxá, lá. Eu me lembro desse nome, eu me lembro, aí eu sou terrível! Assim, teria que ter alguém aqui, o Guilherme aqui ia lembrar de todos os nomes, assim!

**E.C.:** *Agora vamos inverter. E o público. Como é que você percebe esse público? 70, de 80, de 90... enfim, essa sua relação, como é que você percebe esse público de Brasília?*

**I.P.:** É, em 1970 era um público mais engajado. Eu acho assim, tinha mais uma moçada, e tinha aqueles adultos, que eram os adultos que eram os nossos pais, umas pessoas, mas que eram, tinha um engajamento com aquilo que era feito. Eu acho que isso, nos anos 80 tem uma, uma baixa muito grande. E os anos 90 se recupera de outra maneira, mas aí já não é mais esse teatro, já tem, os anos 90 entra um teatro que eu tenho uma certa dificuldade. Porque é um teatro profissional, é tudo muito bom, já é tudo assim, né? Os Irmãos Guimarães, com aquela coisa brilhante deles – cenário, iluminação, traz atores, Vera Holtz, é... a... Dora Wainer também, Dora Wainer é outro nome, Dora Wainer maravilhosa, na, na, naaaaa... Só que é aquela coisa assim, nós, não vou falar de mim, tá? É Oscar Wilde, é... Rosa Negra, é tudo Super-lindo! Bem feito! Profissional! Naaa... Mas falta alguma coisa. Parece que é, não é mais, não tem mais essa utopia, não tem mais esse, assim, a gente não se sente mais transformando, a gente tá ali porque tem um patrocínio daqui, um patrocínio dali é... é... a gente vai por causa disso, porque a gente gosta de fazer, porque a gente, é... é o lugar de encontrar os amigos... perde uma dimensão da utopia. Os anos 90 pra mim, são muito marcados pela ausência de utopias, das nossas ações, né? É, eu não vejo as pessoas irem ali engajadas, porque acreditam que você pode com isso tocar essa platéia que vai também porque é importante ter cultura, e é importante pro teatro. Não é uma, uma galera que vai porque acredita que aquilo tá sendo feito, tem alguma coisa pra ser dito, é algum movimento, é importante eu me engajar e acompanhar, não era o Teatro de Arena, o Teatro Ofício que eu me engajava, que eu criticava, que eu tinha ódio, que eu ficava é irada, com aquelas montagens do Zé Celso (01:22:35), que eu me apaixonava por aquelas montagens que me, me, me instruíam politicamente, me, me sabe? E isso não existe mais. Isso não existe. Literalmente não existe. Então é um teatro do mundo liberal, do mundo capitalista, do mundo selvagem, individualizado, na sua coletividade. Os coletivos se fazem para se dar bem. Né? Muito colegas meus, que tão na minha Companhia, é... o que eles querem é serem artistas famosos, ganhar fama, ganhar *status*, e foda-se o mundo! “Porque eu tô aqui é pra me dar bem”. São pessoas geniais! Maravilhosas! E tão disputando o mercado de trabalho, mas é completamente diferente daquilo que me moveu nos anos 70, né? E que aquela platéia que me assistia, saía comigo, ou encontrava depois lá no Clube do Cinema, ou encontrava lá no Beirute, e queria, e ficava a noite inteira discutindo: porque que eu fiz isso? Por quê? O que que é isso? Qual o sentido disso? Né? Que dizer, tinha um retorno de debate, se tava ou não tava vinculado a realidade política, por quê que não? É alienado? Não! não é alienado. Sabe? Tinha um jogo de, de, de expectativas e utopias que se atravessavam nos anos 70.

**E.C.:** *Você se arriscaria a dizer que então a platéia era muito parecida com os atores?*

**I. P.:** Eu acho. Eu acho. A platéia reflete. Eu acho que a platéia de hoje, é uma platéia é... que é a nossa platéia, é a classe média-alta, né? Que se veste bem, que vai ao teatro, né? E que se satisfaz, né? Mas ela não se modifica, isso não muda, ela já sabe o que ela vai ver, ela sabe, e ela vai fazer, porque ela tá, ela procura manutenção de *status*. Não é uma platéia que vai, prá rasgar, prá sabe? Então, pra mim é muito forte, é... eu vou dizer isso, pode até... Por exemplo, o pessoal do... “Os Donos do Mundo” o... “Os

Melhores do Mundo”, né? É... eu acho que eles fazem um trabalho genial, pá, um filão, sabe? Eu acho, fantástico o que eles fazem. Do ponto de vista estético, eu tenho todas as críticas do mundo, entendeu? E quando eu vejo, assim, aquela platéia enorme e eu lembro que aquilo ali, que esteticamente, pra mim é pobre. Pra mim é televisão. Pra mim é uma estética que não diz nada, não me..., sabe? Então pra mim, pra mim, o que caracteriza hoje o teatro e a platéia desses anos agora, já não 90, mas século XXI é exatamente “Os Melhores do Mundo”. Que tem qualidade, evidentemente tem. Eles sabem, eles conseguem é... produzir uma coisa chama, que estimula, mas exatamente isso que chama, que estimula me desencanta, exatamente pelo o que chama e o que estimula essa platéia, né?

*E.C.: Que nome você daria a isso?*

**I.P.:** Eu daria isso... Eu vou usar um nome que a gente usava nos anos 70: alienação. Total alienação. Porque é uma crítica, mas é uma crítica que não transforma. É uma crítica que diz assim: “Eu não tenho nada a ver com isso. Eu mostro a... a corrupção, eu mostro a putaria do Bush, eu mostro... mas eu não tenho responsabilidade por isso. Eu não sou parte disso. Eu dô risada do ridículo do outro do qual eu não sou parte.”, né? E o teatro que eu fazia, dizia assim: “Olha, nós somos parte responsáveis por isso.”, né? É... então isso pra mim, é... eu prefiro ter dez pessoas na platéia que compartilhem comigo, entendeu? Disso. Talvez eu seja jurássica, eu seja a E.T dessa história. Mas é... é muito como eu sinto mesmo, sabe? É... e aí, tem uma coisa que pra mim é muito forte, eu acho que existia uma semente de um teatro de Brasília nos anos 70 e essa semente se perdeu.

*E.C.: Essa semente da transformação que você vem falando?*

**I.P.:** É. Era um teatro, não, não era só da transformação, mas era um teatro engajado é... com uma proposta coletiva com a proposta de intervir na vida das pessoas, de questionar a vida das pessoas, de... de, de, de olhar, de, de trabalhar sobre aquilo que parece estabelecido, de aquilo que parece consagrado...

*E.C.: Mas aí você acha que isso é um teatro em Brasília, ou é uma onda nacional?*

**I.P.:** Não. Eu acho que é uma onda nacional, mas é o... o teatro de Brasília dos anos 80/90, foram muito por aí. Você tinha em São Paulo, você teve milhões de pessoas que fizeram e tem gente fazendo, trabalho “Vertigem”, você tem grupos que encaram, porque é São Paulo não tem também nem como fugir. A realidade de uma cidade como São Paulo hoje, pra você vê, São Paulo cria isso! Rio de Janeiro não. Rio de Janeiro que vive uma realidade tão cruel e perversa como São Paulo, os espetáculos são todos, espetáculos padrão Rede Globo, que eu chamo, né? Que é a pior coisa que poderia ter acontecido ao Rio de Janeiro foi ter a Rede Globo no Rio de Janeiro, né? Porque a Rede Globo comanda uma estética, né? Um padrão de estética e de, e de, de, de conteúdo, né? Que se o cara fizer outra coisa, ele não, não, não tem rebatimento. A cidade simplesmente condena. Não vê, não vai, né? E eu acho que, por exemplo, “Os Melhores do Mundo”, tem muito nessa linha. Entendeu? Eles respondem essa linha, né? Então, é... é quando eu digo é, você tem razão, é o geral, mas o teatro de Brasília captura isso de maneira muito forte, com poucas exceções, mas ele captura, que são os que tem platéia, que, que onde a platéia vai. Porque a platéia tá capturada nessa estética também, né?

*E.C.: Brasília ela é considerada Patrimônio Mundial. Desde 87 e tudo mais, essa história de tombamento. Então ela é reconhecida pela sua artes plásticas, sua arquitetura, essa coisa toda... Brasília também é reconhecida pelo seu lado político que é muito forte e que isso cria todo um imaginário que você falou no início, que faz com que os outros vejam Brasília de uma tal maneira. Olhar Brasília, por esse ângulo teatral, é ver uma Brasília de vanguarda? Tem um olhar diferenciado? Esse teatro de Brasília, como é que você classificaria isso numa cidade que é Patrimônio Mundial? Então significaria que sua arte, também tem um determinado status... Vemos que as artes plásticas tem a dela, a arquitetura tem a dela, a música a dela. Onde está o teatro nisso? Qual é esse, existe um diferencial do teatro de Brasília pra de outros locais?*

**I.P.:** Eu, não acho que exista...

**M.A.S:** Deixa só trocar a fita, e aí você responde?

**E.C:** Por que? Acabou aí?

**M.A.S:** Faltam 4 minutos, mas eu acho que vai ser...

**I.P.:** Eu sou, eu sou meia perversa com Brasília, eu não...

**E.C.:** *Eu acho ótimo...*

**I.P.:** Eu não acho que Brasília conseguiu ser singular no teatro. Conseguiu na música, mas não conseguiu no teatro. Porque a gente tá querendo pegar padrões que não são nossos. A gente tá querendo construir referenciais que não são nossas. E não são nossos que eu digo aqui do lado. É... Rio, em especial Rio de Janeiro é... e aí padrões que eu digo é: um determinado tipo de uso do conteúdo, dos espetáculos, da maneira de montar, da, das estéticas - e estética pra mim tem, não é só visual, a estética ela fala da moral, da ética, da, da...

**E.C.:** *Conseguiu Marcelo?... Iara, você falou que não, você falou que é bem cruel com Brasília.*

**01:30:28**

**I.P.:** É, eu sou meio perversa, as até... meu seminário com o Fernandão é... que aliás é um outro grande nome, masculino, do teatro de Brasília, né? O Fernando Villar, que é meu filhote. Meu e do Guilherme né? Começou a fazer teatro comigo e com o Guilherme, é... eu acho que Brasília não tem um teatro que a singularize, né? Eu acho que você tem em Brasília pessoas que são muito boas. Que entendeu e que se comprometeram com a cidade. Tipo Hugo Rodas, tipo Irmãos Guimarães, né? Que são pessoas que de fato se comprometeram, né? É com o que é Brasília, com o espaço, o espaço, assim de asas e eixos. Construir com as pessoas, com as dificuldades que é fazer em Brasília, enfim, mas são componentes que vivem ( 01:31:21 – 01:31:31) com a cidade. Agora, tem muita coisa que falta, pra você ter uma singularidade. Pra você ter uma singularidade, você tem que ter uma política cultural, né? Que expressa essa singularidade, que seja, que seja, construída a partir de é... dessa, dessa produção. Você precisa ter vários grupos interagindo, dialogando, construindo conhecimento, dialogando esteticamente. Você não tem. Não existe. Que é onde. Agora, por iniciativa do Fernando Villar, ou por iniciativa agora desse Fórum de Teatro de Brasília, tá começando a reunir pessoas pra falar, pá, pá, pá. São coisas que começam, que terminam, que são incipientes, ninguém... São pessoas muito, trabalham coletivamente, mas não sabem se constituir coletivamente para defender a si próprios, assim como, como interesse de categoria, né? Um sindicato até hoje pelego, que não, que não reage, não responde e a gente nunca conseguiu mudar isso. Você tem é... aí as alternativas de produção, são alternativas esteticamente alienadas, alienadas no sentido, elas não buscam raízes de Brasília, para construir uma identidade da cidade, ou desse, dessa platéia da cidade com aquilo que se produz. E o que eu digo é: você não precisa só fazer o texto de autor de Brasília, ou falar do cerrado ou... não é isso... É você permitir experiências e construções de linguagens, né? É... intercambiáveis, é... dialogantes, né? Que produzam conhecimentos, que produzam, por exemplo, né? É... estimulem de forma muito mais contundente a academia, as políticas públicas, né? Quer dizer é... eu fico impressionada, por exemplo, esse encontro do Fórum que teve lá na UnB, eu tava lá no primeiro dia na abertura, e tava o Secretário de Cultura. E ele fala coisas, assim e as pessoas reagem assim pontualmente na medida que elas tem interesse específico. Não tem um discurso, não tem diálogo político, sobre o sentido assim, elevado da palavra, sofisticado assim. Que estratégia que a gente quer pra essa cidade? A gente quer que essa cidade se expresse de que maneira? O

que é singular de Brasília? O que é o... qual é, quais são os conceitos, ou quais são os núcleos que, que me identificam, que me fazem tá aqui e que podem ser elevados a, a um, um patamar de conhecimentos de, de, de conteúdos com o qual e vou dialogar e vou constituir uma estratégia de ação, vou pressionar os órgãos é... as autoridades, o Poder Público práticas, políticas reais a essas minhas necessidades, vou dialogar com os parceiros, os vários sujeitos é... é... é... ou grupos que estão constituídos, atuando como teatro, eu vou enfim é... como é que eu vou pensar estrategicamente aquilo que eu sou? Como é que eu vou realizar aquilo que eu sou? O que eu sou? Não existe espaço que me dá para isso. Nenhum, nenhum, nenhum. (som de telefone tocando).

*E.C.: Marcelo, dá uma desligada pra ela atender.*

**I.P.:** Marcelo você atende aí pra mim?

**M.A.S: Pronto? Um momento. (virando para Iara) É uma ligação em espanhol. Calma, só um pouquinho. Deixa só eu tirar isso daqui...(interrupção para tirar o microfone e parafernália)**

**I.P.:** Então, é...

*E.C.: Nós estávamos falando...*

**I.P.:** Do teatro. Das minhas críticas do teatro em Brasília, né?

*E.C.: É.*

**I.P.:** Então é... tem essa coisa, né? Eu acho que, o que, que, falta essa coisa. Falta políticas públicas, falta um teatro engajado. Essa palavra parece antiga, mas assim, um teatro engajado, sabe? Um teatro que politicamente que busca ser reconhecido, que busca o seu espaço, que demanda reconhecimento da cidade. E demandar reconhecimento significa você se articular, você se constituir como um grupo de interesse, que solidariamente se organiza para reivindicar, reivindicar do Poder Público, reivindicar esteticamente, espaços de debates estéticos, academia, todos os espaços, a mídia que rege. Você não tem, você não tem uns bons críticos porque você não tem um... você não tem um... você não cria um ambiente onde as pessoas se sentem responsáveis por aquilo, portanto elas vão ter que realizar uma coisa comprometida. E o comprometimento é nesse sentido e o engajamento é nesse sentido. Não um engajamento dos anos 60, 70 de é... de, as palavras tem que ser (res)significadas o tempo inteiro né? Então esse engajamento é um engajamento de, de, de... de compromisso na construção de alguma coisa que vai para além da minha possível é... qualificação de bom ator ou de, de, gênio ou de é... é... eu, eu acho que é tão pobre o que eu posso ser, sabe? Que as pessoas, a ilusão de que um ator, que a grande maioria dos atores que eu vejo, querem ascender às novelas das oito da Globo, é tão pobre! É de uma pobreza tão assim é... de espírito, estética, moral, sabe? Que já diz um pouco assim. Como é que você vai criar um ambiente de gente comprometida se o que eu quero é me dar bem? Né? Isso é uma crítica, mas não é uma crítica ao “A” nem “B” é ao ambiente que se cria, e... e... e aonde o cara que é, é levado num rio, né? De concepções ilusórias, né? E acaba que não se cria raiz, né? Então você fica assim, fica aos gritos desesperados daqueles que acreditam tentando constituir é... grupos e... né? A partir da... da... sei lá, da disposição que as pessoas têm de colocar o seu tempo e a sua energia naquela batalha. E as pessoas estão com muito pouco tempo e as pessoas estão com muito pouca energia, e as pessoas tão com muito pouca é... utopia, né? E elas querem resolver a vida aqui, agora, pragmaticamente, porque é assim que o mundo tá colocado pra nós nesse momento. Perversamente colocado pra gente, né? É... a gente, é... Então é... que dizer, voltando. É... aquela coisa da afirmação – eu sou uma atriz de Brasília, é porque mais uma vez e até por isso eu preciso dizer: “Olha! Eu sou uma atriz de Brasília, porque existe a

possibilidade de um Teatro em Brasília”. Existe essa possibilidade. Agora se você não acredita que existe essa possibilidade, se eu quero ser um ator da Globo, eu não vou ser um ator de Brasília. Então essa, essa, essa.... esse compromisso efetivo com a cidade, com a singularidade, com a solidariedade, constitua uma gramática local. Teatral. Local, né? Isso, sabe? É... são muito pouco as pessoas que estão dispostas a isso.

*E.C.: Quem existe hoje?*

**I.P.:** Hoje? Aqui? Dos que eu conheço? Eu diria que os Irmãos Guimarães são um, eu diria que o... Hugo Rodas é outro, eu diria, os Irmãos Guimarães, mas o Adriano, né? Em especial o Adriano. Eu acho o cara mais comprometido com a cidade. É... o... Humberto Pedrancine, seguramente, eu acho um cara comprometido, é... ai... me fugiu! Eu vou lembra o nome dele, é... ele é alto, magro, que ele namorava a Carminha. Gutí! Eu que acho, Gutí eu acho que é um cara hiper-comprometido com uma linguagem é... que pega uma, uma, uma, raiz brasileira, mas uma tradução muito Brasília, dos espetáculos dele, eu acho um nome comprometido, é... eu não vou me lembrar dos nomes de todos mundo, assim, eu tô falando mais de diretores, né? É, tem claro tem muito mais gente nesse processo é...

*E.C.: Dentre essas pessoas, assim, né? Que você vai lembrando tudo, que você pudesse elencar quais as que você falaria que elas são assim significativas e que em hipótese alguma, assim, quando você vai estudar sobre a história deste teatro que você não pode esquecer de forma alguma?*

**(01:40:37)**

**I.P.:** Ah! Dimer Monteiro, Guilherme, Guilherme Reis que eu não falei, Guilherme Reis, é Hugo Rodas, João Antônio, Humberto Pedrancine é... só vivos né? Não? Mortos também? Silvia Ortof é... aí uma mulher de Brasília. Que se constituiu artisticamente em Brasília. É... eu não tava lembrando do nome de uma mulher né? E ela era diretora. É uma mulher, aí. É... Murilo Eckart, é... Laís Aderne, outra mulher. Pronto! Outra mulher importantíssima, que criou uma geração de atores e artistas em Brasília. É... deixa eu ver, outros nomes que tinham que tá assim, na, na relação com o teatro, né? É... Delphi Vasnorf, seguramente tá nessa lista. Tem a Graziela Rodrigues, que foi a mulher do João Antônio, que montou, eu, João Antônio e ela montamos o “Ensaio, Teatro e Dança”, ela hoje é professora da USP, de dança. Ela era do “Teatro do Ballet Estágio” e veio pra cá pra gente montar, ela teve uma participação importante aqui em Brasília, eu acho que eu colocaria a Graziela nessa lista de pessoas. É... Bidô, Carmem Moretzsohn, seguramente fazem parte da história. Seguramente. É... deixa eu ver... Dora Wainer, faz parte dessa história. É... meu Deus, vinde nomes, vinde nomes...

*E.C.: Não se preocupe com, com esses nomes...*

**I.P.:** São os que tão aqui na superfície do meu cérebro, né?

*E.C.: Eu sei... Conforme vai indo eles vão aparecendo... Dentro desse processo todo, dessa trajetória que de momento é de luta, depois é de esvaziamento, enfim, né? Desses movimentos que é da vida. Como você acha que também é o comprometimento em relação a essa memória, dessa trajetória da classe artística? Existe essa preocupação, por exemplo, de tá registrando seus espetáculos, tarem é... guardando, preservando, publicando, lendo, estudando? Qual é essa relação do estudar, escrever, é... desse ambiente que é tão corpo, tão movimento, é, aparentemente, aos olhos dos leigos.*

**I.P.:** Olha eu acho que essa preocupação é uma preocupação recente. Isso nunca teve. Tem existia a preocupação de fazer o cartaz, de fazer o programa, é... as fotos de divulgação, assim, como registro, né? Como memória daquilo. Agora eu acho que mais recentemente os Irmãos Guimarães e o Hugo em

fazer publicações em... e registrar de uma maneira mais cuidadosa a memória daquele trabalho que tá fazendo, né?

*E.C.: Você conhece quais trabalhos?*

**I.P.:** Eu acho que eu, que eu, que eu conheço assim do ponto de vista... mais sofisticado são os Irmãos Guimarães, né? Que eles têm publicação, eles têm, eles lançaram livros sobre os trabalhos com registro, né? Até onde eu sei. Eu não conheço, eu não vi. Eu sei que eles lançaram é... o que eu acho fantástico. O Hugo... a gente tem um programa, foi um programa do, eu não sei onde é que tá. Eu não sei se eu tenho ele aqui. Que é um programinha que tem as fotos do Oscar Wilde, que tem do, do...

*E.C.: Do Grupo Pitu? (01:44:06)*

**I.P.:** Não, não. Não, não, é... não tem. É agora recente um quadradinho, que tem fotos e tal. Que eu acho que é uma tentativa de manter os espetáculos todos em registro. Não sei onde é que eu pus essa! Eu tenho uma penca de programas, assim.

*E.C.: Eu sei qual é.*

**I.P.:** De todos os lugares. E, é... Que era uma preocupação de fazer, fazer a... fazer o... Saiu do lugar aqui! De fazer o programa com a preocupação do registro. De manter um registro do trabalho, né? Tem vídeo! A gente sempre faz vídeos dos espetáculos.

*E.C.: Onde ficam esses vídeos?*

**I.P.:** Em geral fica na mão do Hugo. É eu tenho uma parte. Eu tenho uma série de vídeos de espetáculos. Tem Caça aos Ratos é... é... tem um, tem um, eu tenho que vê, eu tenho aí. Eu tenho alguns espetáculos que eu fiz, aqui registrado. Eu tenho Hamelleto, que eu fiz pra televisão. O cara de uma “book salepto” (01:45:08) adaptou pra televisão. Tem registros aqui né? É... Em geral ficam com as pessoas, né? Não tem um espaço assim é...

*E.C.: Nos seus próprios acervos.*

**I.P.:** É. Seus próprios acervos, né? São pessoais. Eu não conheço nenhum lugar que seja um, um centro...

*E.C.: Referência.*

**I.P.:** Referência. É de referência, de, do acervo do teatro de Brasília não. É... acho que tá nas mãos das pessoas.

*E.C.: E você nota assim, porque tem aí uma nova geração, a universidade tá aí, tá formando, novos atores, novas atrizes. Tem aí a Universidade de Brasília e a Faculdade Dulcina que são as duas instituições que hoje lançam esses profissionais no mercado, e...*

**I.P.:** E que dialogam muito pouco, né?

*E.C.: É. E a questão é essa que eu ia te perguntar. Como é que você nota essa formação acadêmica mesmo, de composição do curso, essas preocupações do que você tava falando, desse engajamento que é esse comprometimento com a cidade, como é que você observa essa nova geração?*

**I.P.:** Olha... eu não tenho uma reflexão assim muito funda sobre isso não.

**E.C.:** *Ou essas instituições na verdade?*

**I.P.:** Eu acho o seguinte, eu acho que a Universidade de Brasília e o Dulcina não cumprem totalmente a missão, assim de formação. Agora eles são espaços fundamentais, porque é onde o encontro se dá, porque pra você ter formação, você precisa ter gente e precisa ter *locus* e um *locus* permanente, né? então é... o... *locus* Dulcina e Universidade de Brasília... se constitui em outros espaços, né? É... de realização. De pensar o teatro, de formação de ator, de formação de sonoplasta de... que dizer, é o espaço, né? O que eu acho, é que é... esses espaços, eles estão também é dominados por um tipo de pensamento que, que se a pessoa não é a pessoa que tenha... capacidade de despertar, de se despertar pra exatamente a possibilidade que o teatro dá, do ponto de vista da tomada de consciência, da, da, do instrumento humano, daquela massa que ele pode moldar, é... da, da, sei lá! Da, das experiências estéticas que ele pode ter, das experiências de vida que ele pode alinhar pra ele, né? Ele vai entrar ali, ele vai formar, ele vai colocar aquilo de uma forma bastante pragmática na vida dele, pra ascender um *status* de posição profissional, né? Não a partir daquilo que na minha, e aí é minha, é meu conceito que tá atrás de mim eu entendo ser o conceito de teatro, né? Eu pra mim, nenhuma profissão, pra mim, na verdade, pode ser concebida sem que ela seja um agente de transformação. Quer dizer é... a profissão que eu escolho, é a profissão que me, que me, é... o que me ordena ou o que me condena. Entendeu? É a profissão é que é... é... tem que ser parte do que eu sou, eu tenho que acreditar naquilo que eu tô fazendo, eu tenho que fazer daquilo o meu eixo de condição de vida, né? Então, se eu resolvi ser ator, porque eu quero ser ator da Globo, porque eu quero ser famoso, ou porque eu resolvi ser médico porque eu vou ganhar dinheiro, né? Já ferrou, né? Já... tudo bem, você pode até ser um excelente médico na tua vida, mas é... o que você fizer, você não vai tá fazendo com o teu coração, com a tua cabeça, com a tua reflexão, com o teu comprometimento. Ou, aquilo que você tá comprometido não é aquilo que te humaniza, né? Então, pra mim, teatro é humanização. É você buscar é... elementos na tua vida, na tua existência, na tua passagem nesse, nessa, nesse planeta aqui, né? De forma a construir laços solidários. Por isso eu sou ativista, hoje eu entendo o que eu sou. Eu sou ativista política por isso, né? Eu faço teatro por isso, né? É... eu vivo do jeito que eu vivo por isso. Eu tenho plena consciência, eu não tenho nada na minha vida que eu faço que eu não goste de fazer. Não tem. Eu fui mãe porque eu queria ser mãe. Eu sou atriz porque eu quero ser atriz de Brasília. Eu quero ser ativista política por causa, porque eu gosto. Eu acho que eu tenho, trabalhar no campo das ONGs e movimentos sociais no Brasil e no Mundo é o campo dos novos sujeitos políticos pela cidadania e pela democratização do mundo. Acredito nisso piamente, né? E acredito no, na, na minha posição de mulher, né? Uma mulher que reivindica que é uma mulher que disputa espaços com os homens, né? Eu acredito em tudo isso. Então isso que eu sou, que eu tô dizendo, eu tô dizendo porque eu acredito, né? Então eu acho muito difícil fazer uma coisa que eu não acredito. Coisas assim: “Não! Olha! Eu, eu... eu sou engenheira. Porque é legal fazer engenharia, porque engenharia eu vou fazer projetos lá no Vietnã é, no Iraque. Fodam-se os iraquianos, fodam-se os vietnamitas, mas eu tô ganhando dinheiro porque eu tô fazendo projeto.” Pra mim isso, (barulho com as mãos se batendo) não tem sentido. “Não! Mas... Olha... Eu fiz teatro, mas eu fui pra Globo, tá vendo? Então eu sou um homem de sucesso. Eu sou uma mulher de sucesso. Eu estou na novela da Globo” ou eu estou, a um sei lá!

**01:50:59**

**I.P.:** Pra mim, esses espaços tão muito constituídos por essas pessoas, por uma mentalidade que tá aí no mundo e essas pessoas são mentes que são aprisionadas por isso. E eu não sinto, que dizer, naqueles que tem, que se abrem, aí eu vejo que eles têm lá: um João Antônio, um Hugo Rodas, nessas pessoas, espaços pra se desenvolverem. Mas eles não são suficientes também, pra dá é... os elementos, ou pra continuar dando os elementos pra essas pessoas saírem. Então acontecem, né? Os ‘Marcelos’, os ‘Daltos’, né? Que vão é... reconhecendo, né? Os espaços, vão se colocando, vão se ampliando, vão

construindo seu espaço para além, né? Mas aí já por um caminho próprio, né? Então, mas eu não sei, eu não, eu não vejo qual é o ambiente aqui em Brasília que o Dalton tem, como profissional de cenografia ou de iluminação, que ele possa dialogar sobre a estética do que ele faz. Marcelo, como ator, como... Não existe! Nem a Universidade, que devia, a Universidade devia tá cumprindo esse papel. A UnB devia tá cumprindo esse papel. Dulcina devia tá cumprindo esse papel. Mas não, eles são atropelados porque as pessoas querem um diploma, porque as pessoas querem isso, querem... que dizer, as mentalidades são muito curtas, muito pequenas, né? E aí, eu pra mim, não dá certo isso.

**E.C.:** *E enfrente a isso, qual seria então a importância de se escrever, de se registrar, de tá falando um pouco sobre o teatro de Brasília, dentro desse amontoado, assim, que parece areia se perdendo?*

**I.P.:** Sabe por quê? Você assistiu um filme chamado “Fahrenheit 451”<sup>2</sup>, que tinha aquele grupinho lá na floresta decorando os livros? A história não... Não é o “Fahrenheit” do, do, do desse americano não...

**E.C.:** *Michael Moore?!*

**I.P.:** Michael Moore? Não! É um “Fahrenheit” mais antigo...

É um filme que é uma história de um tempo moderno aí de dois mil e sei lá, cem, 2020, né? Onde as pessoas não liam mais, os livros não eram mais necessários, e quem tinha livros eram denunciados e... é tipo ‘New Orwel’, (01:53:13) 1984? Onde a vida das pessoas que tinham televisão era controlado por todo e tecnologia e tal. E tinha umas pessoas que resistiam. Aí um dia, um dos bombeiros, tá queimando uma pilha de livros que descobriram e o cara é... é torturado, é... né? Porque descobriram livros na casa dele, então o bombeiro rouba um livro, e lê esse livro, e deslumbra. E aí vão atrás onde é que tão os, os, os, as guerrilhas, de preservação de livros, e entram numa floresta e descobre, que tem assim várias pessoas, cada uma é um livro, ela decora o livro, porque ela não pode ter o livro e ela fica decorando e repetindo a história do livro pra não perder a memória, não perder a memória do livro, não perder a memória daquela história, porque aquela história, né? E, e o filme termina, e ele acaba se envolvendo com essa comunidade. Ele vai, ele larga o mundo dele e vai pra essa comunidade. E termina o filme, um cara morrendo, lendo um livro, eu não me lembro o nome do livro, ele era, a sua vida inteira sendo um dos livros, um sei lá! Ele era o... o... sei lá! O Noite e Dia, da Virginia Woolf, aí a filha, ele tá com a neta, a neta tá, ele tá morrendo, já velhinho, e ele tá dizendo as últimas palavras do livro e passando isso pra neta, e a neta decorando as últimas frases daquele livro. E é uma metáfora, né? É... é... de resistência. Então eu acho que continuar afirmando, o teatro de Brasília, ser atriz de Brasília, estar em Brasília, minha, minha, da onde eu falo, né? Significa acreditar na possibilidade, que esse teatro ainda irá existir, que esse teatro, que essa juventude, que apesar de equivocada na sua idéia de, de, de, de achar que a Rede Globo é o, é o patamar, né? É... eu acredito que isso tudo é um é... Tem outra, outro grupo jovem, outra, outra, outras mentalidades que estão se constituindo e que poderão e que serão as portadoras dessa, dessa possibilidade, né? É... isso do ponto de vista da juventude. Agora eu também me acho portadora dessa possibilidade enquanto eu tiver viva. Porque enquanto eu tiver viva, eu vou dizer: “eu sou Iara Pietricovsky, atriz de teatro de Brasília”, porque é isso que eu sou. Eu não sou mais do que isso, nem menos que isso. Eu sou essa pessoa forjada nesta cidade, né? Eu vou morrer sendo essa cidade. Essa cidade já tá dentro de mim, já. Por mais que eu vá pra Genebra, que vá prá onde for, né? Então essa cidade é minha cidade. E, é... é... eu não sou uma atriz. Se você pegar uma atriz de São Paulo e uma atriz do Rio, você vai ver que eu, eu não sou é... a minha necessidade de me afirmar como atriz de Brasília é demonstrativo que eu ainda não tenho essa singularidade, eu tô querendo construir essa identidade, essa singularidade, né? Já o de São Paulo não precisa dessa afirmação, porque ele é a sua própria identidade, né? É... eu consigo reconhecer com muito clareza São Paulo e Rio como produção, né? Como expressão.

---

<sup>2</sup> Filme lançado em 1966, na Inglaterra. *Roteiro:* Jean-Louis Richard e François Truffaut, baseado em livro de Ray Bradbury. Direção de François Truffaut.

**E.C.:** *E quais são os elementos que constituem a Iara, assim, se fosse falar? De elementos simbólicos, de cores, música, sabores, cheiros...*

**I.P.:** A Iara?

**E.C.:** *Como é a Iara?*

**I.P.:** A Iara é azul e branca, em geral (risos). De cor, adoro azul. Adoro branco. De cheiro, a Iara é muito alfazema (risos), meus cheiros. É... a Iara é essa pessoa que faz tudo com muita convicção, sou muito temperamental, muito forte. As vezes não precisava ser tanto.

**E.C.:** *Que música é essa Iara?*

**I.P.:** A minha música? A minha música? A minha música? Ah! A minha música passa por muitos, muitas, muitos sons. Muitas, uma variedade de sons. A minha música passa por é... é... sei lá! Djavan, passa por Caetano, passa por Gilberto Gil, minha música passa por é... Tom, minha música passa por é... pai da Bossa Nova, lá o...

**E.C.:** *Vinicius?*

**I.P.:** Não, não. É...

**E.C.:** *João Gilberto.*

**I.P.:** João Gilberto, que eu adoro de paixão. É... é... minha música passa por... “Os Cagegans” (01:58:10), os roqueiros do meu filho que eu adoro e que tá sempre me aplicando novos rocks e novos, novas possibilidades do rock brasileiro e mundial, que eu adoro é... o David Marphils, é... o Day Gerald's, Mile Davis, é jazz que eu sou apaixonada, apaixonadíssima. É... minha música é assim, sei lá, Nara Jones, Diana Krall, que eu gosto (01:38:50) muito, desde esse pop jazz, mas é... mais sofisticado, mais *improvisation* é... minha música... Meu teatro é o teatro da instigação, é o teatro comprometido, é o teatro que me, que me move, que me emociona...

**E.C.:** *Algo que seja emblemáticos?*

**I.P.:** Emblemático? “O Exercício” foi um espetáculo emblemático é... “Macunaíma”, pra mim, foi emblemático.

**E.C.:** *Você fez ou você assistiu?*

**I.P.:** Não, que eu assisti. Emblemático não, não... que eu fiz, assim, pra mim, “O exercício” que eu digo da Glauce Rocha, né? (01:59:13) Mas pra mim também “O Exercício” foi emblemático. “Saltimbancos” foi emblemático pra mim, né? Pra você vê, por exemplo, “Saltimbancos”. “Saltimbancos” é um espetáculo de criança, que a gente fez com uma conotação adulta, que falava de reivindicação, de direitos né? De quatro bichos, quer dizer, tinha um engajamento, você não precisa sair com uma bandeira vermelha dizendo “eu sou engajado partidariamente”. Não é partidariamente. Quando eu digo engajado, eu não tô querendo dizer assim partido, né? Então essa, a Iara não é uma pessoa ligada a partido. Eu não tenho partido e nunca tive. Eu sou uma pessoa engajada na política, eu tento politizar o teatro, a gente tem que se politizar, a gente tem que entender o mundo, entender o movimento do mundo. Ator, diretor, tem que entender o movimento do mundo. Porque da onde eu tiro elementos senão das vivências e das relações que o mundo te apresenta, né? Por isso que o ator, ele vai ficando melhor (02:00:02) quando ele vai ficando mais velho, né? Porque ele vai sofisticando, as experiências e os encontros que ele vai tendo, as entradas que ele vai tendo de informação, do mundo, das gerações,

das emoções, né? Isso vai produzindo rugas. Depois, eu acho um absurdo, ator fazer plástica. Que a televisão... isso não é teatro. Teatro precisa de ruga, né? Teatro precisa de expressão. Teatro precisa de máscara, né? A televisão precisa de gente bonita né? Coisa assim, né? É... é... é... é isso que pra mim sabe? Eu sou uma pessoa muito comprometida com isso. Eu não sou uma atriz de cinema, eu não sou uma atriz de televisão. Eu sou uma atriz de teatro. De Brasília.

**02:00:48**

*E.C.: Que quadro seria essa Iara?*

**I.P.:** Essa Iara?

*E.C.: Uma imagem?*

**I.P.:** Uma imagem da Iara, um quadro?

*E.C.: Você que adora tanto exposições, artistas plásticos...*

**I.P.:** Eu ia falar no Grito, do Munch, mas é muito desesperado! (risos) O grito é muito desesperado! Eu não tô nesse movimento tão desesperado da minha vida, eu acho que já foi. Deixa eu ver, quem é essa Iara. Essa Iara... eu tenho um quadro aqui que eu gosto muito, que pra mim eu, eu acho a pessoa que me deu, me deu por identificação muito forte comigo, que é uma bailarina, que tem aqui, fazendo um gesto assim é... que é uma pintora chilena que me deu é... esse quadro. Eu acho que me, expressa muito eu, eu, né? É... é... deixa eu ver uma outra, uma outra. Tem uma, uma, uma escultura da Camille Claudel (02:41:06), no, no lá no museu do... lá em Paris, no museu do, do marido dela do... aquele escultor famoso, o escultor famoso lá do Rodan. Do Rodan. É a Camille Claudel (02:02:02) tem uma... uma mulher maravilhosa esculpida, que é uma mulher que é meio... uma... uma escultura de uma mulher que... ta gritando, eu não tô evitando, é como se ela tivesse raivosa, né? Uma pessoa que atravessa meio raivosa. Eu me identifico um pouco com isso, sabe? Porque eu às vezes tenho que me segurar. Eu tenho uma certa, uns certos ímpetos, é raivosos, assim em relação a... a... e até aí, e essa Iara é uma Iara um pouco intransigente às vezes sabe? Eu acho que eu, meu, meu, a minha, a minha, o meu comprometimento me leva a uma certa intransigência que não necessariamente é bom você carregar isso, né? Eu acho que eu já fui mais, hoje a idade tem essa vantagem, você vai reduzindo, né? Você vai querendo perder menos energia, mas quando você diz, eu não quero mais perder minha energia, é você dizer assim “puxa vida! A vida é assim mesmo, deixa” é aceitar que é assim mesmo. E eu resisto, sabe? Eu sou meio que o... o... lá o Prometeu, né? Eu resisto, eu vou e não! Não pode ser assim! A gente tem que ter possibilidade de mudar determinados parâmetros. Mas eu também, pode ser uma arrogância, entendeu? Mas quem sou eu, para achar que, que tem que ser assim. Então a Iara é essa coisa, essa, esse mar revolto, que tá o tempo inteiro. Por isso o Grito do Munch vem de repente assim, espontaneamente na minha cabeça, ou... ou essa figura da, da escultura da Camille Claudel, né? Que é uma mulher assim, meio desesperada (sons de batida na porta). Essa deve ser a minha filha chegando. (risos)

*E.C.: Bom então, em últimas palavras, assim, eu só tenho que te agradecer Iara, por esse espaço, por ter permitido ter esse acesso a sua memória, essa sua trajetória toda. É... um privilégio mesmo poder ter escutado tudo isso, ter tido acesso a tantas imagens, né? Não só recolhidas do seu baú, lá em baixo (risos), né? Que você foi lá pegar. Mas todo esse baú, também né? Da sua memória, das suas imagens, é... por toda essa trajetória dentro de Brasília, acreditando nessa cidade. É... independente se outros estão ou não acreditando, mas como você gostou de dizer lá no Segundo Seminário que o Fernando organizou: “tocando o seu tambor”, né? Que você quis dizer o tempo inteiro que você preferia morrer tocando o teu tambor...*

**I.P.:** É, exatamente.

**E.C.:** *Você fez questão de dizer isso... Assim, muito obrigada por ter dado toda essa contribuição a Brasília, por ainda tá lutando, por tá engajada, por tá dizendo tudo isso às pessoas e por ter permitido ao Marcelo, a Elizângela, né? Assim, entre aspas essa “Universidade de Brasília” que tá tentando dialogar, né? Mas que tão aqui enquanto pessoas, né? Seres humanos, querendo trocar, conhecer, aprender o máximo possível, dessa sua experiência, né? Que é inigualável, que é singular, né? E ao mesmo tempo, por meio dela, dá prá você ver tantas coisas que pertencem a esse nosso locus... esse nosso espaço, né? De tempo e memória. Assim, eu só tenho que te agradecer por isso. É... Sei que a sua agenda é gigantesca e ter tido esse tempinho aí pra nos receber. E se você tiver alguma palavra que você queira dizer, alguma última coisa, né? Desse, desse espaço, por favor.*

**I.P.:** Não eu só quero agradecer, primeiro a escolha, porque é... é... eu acho que a gente vai fazendo uma trajetória e a gente só lembra que a gente tá numa trajetória quando alguém faz um contra-ponto como o que você tá fazendo, né? É... eu não, eu não tô pensando muito e nada na minha vida, eu falei assim, eu quero ser isso, eu vou fazer aquilo, eu quero chegar lá. Eu faço, eu simplesmente estou sendo a vida. Eu tô vivendo a vida. É uma postura que eu tenho, em relação a tudo. Então você me deu a oportunidade também de parar e contar e fazer uma reflexão, voltar e um pouco rever como é que tavam essa, essa, esses pensamentos também que ficam guardados na, na, dentro da gente, né? Trazê-los a tona é importante, né? Porque quando a gente fala é quase uma terapia, né? Você vai processando, você vai percebendo o que você tá dizendo, né? E pra mim foi muito interessante tá? E acho que o trabalho, que o trabalho que você tá propondo é de um valor inestimável. Quer dizer, é bom saber que na Universidade de Brasília, né? As pessoas também tem o espaço de criação. Quer dizer, a gente não pode nunca generalizar, né? A gente usa o conceito, mas na verdade, sempre tem aquele que pega o livro e se salva, né? (risos) É por isso que eu continuo sempre na minha batalha, né? Eu acho importantíssimo, e a minha intransigência é porque eu acredito que sempre vai ter alguém, que não vai resistir e vai pegar o livro, né? E vai ser salvo (risos). Obrigada!

**E.C.:** *Obrigada você.*

# DEGRAVAÇÃO DA ENTREVISTA<sup>1</sup>

## JESUS VIVAS

### IDENTIFICAÇÃO DAS PESSOAS PRESENTES NO AMBIENTE

**Narrador/ entrevistado:** *Jesus Fernando Vivas de Souza* (Abreviação: **J.V**)

(Professor da Universidade de Brasília – UnB, do Instituto de Artes – IdA; Coordenador do curso de graduação em Artes Cênicas e Maquiador cênico profissional).

**Pesquisadora/ entrevistadora:** *Elizângela Carrijo* (Abreviação: **E.C**)

(Pesquisadora; Aluna regular do Programa de Pós-Graduação em História da UnB – nível: mestrado - e orientanda da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Nancy Alessio Magalhães).

**Captação de imagem e som:** *Marcelo Augusto Santana* (Abreviação: **M.A.S**)

(Ator e iluminador formado pela UnB).

### DADOS GERAIS

**Local:** residência do entrevistado.

**Data:** 10 de janeiro de 2005.

**Duração:** 2h 13min. 17seg.

Gravação do áudio em **formato MP3**, suporte **MD** (Mini-Disc).  
Primeira degravação: Talita de Araújo// Revisão e correção: Elizângela Carrijo

### RECOMENDAÇÕES QUANTO À LEITURA DESTA TRANSCRIÇÃO:

É possível encontrar nesta dissertação **dois tipos de textualizações** dessa entrevista:

1) Com falas mais próximas dos/as próprios/as narradores/as, ou seja, uma **transcrição mais fechada que repete até mesmo o modo fático e corriqueiro da oralidade do cotidiano** que se encontram gravadas em formato word, no CD-ROM anexado, na mesma pasta que apresenta o arquivo em formato MP3 do áudio das entrevistas.

2) Com **relatos editados**, onde se modifica expressões, frases e tempos verbais, ou se retira repetições e determinados vícios de linguagem, desde que isso não comprometa e/ou distorça idéias, modo e conteúdo das falas dos/as narradores/as – que podem ser lidos nos próprios perfis de cada entrevistado/a e/ou em trechos expostos ao longo do trabalho escrito.

Com essas diferenciações expostas nas textualizações das entrevistas, cujos limites e complexidades se mostram claramente, sugiro que a pessoa interessada em conhecer outras dimensões dos/as personagens dessa história, **acesse o áudio, acompanhado do texto da degravação e compare com o texto editado nas páginas que compõem este trabalho**. Afinal, uma das intenções de se disseminar o áudio dessas entrevistas é que o/a leitor/a tenha outras possibilidades de leitura e acesso a esse universo oral, geralmente publicado em forma só de transcrição.

### APRESENTAÇÃO DO TEMPO DE GRAVAÇÃO DO ENCONTRO:

Hora:Minuto:Segundo = 00:00:00 // Contagem apresentada em, aproximadamente, a cada 10 minutos de entrevista.

Marcação de contagem proporcionada pelo software/programa “Sonic Foundry Sound Forge 5.0”.

O símbolo de interrogação entre parêntese anuncia uma dificuldade de compreensão para quem transcreveu o áudio.

---

<sup>1</sup> Ao utilizar alguma parte deste conteúdo, citar todos os dados da fonte (nome completo do/a narrador/a, nome de quem degravou e de quem revisou, data, suporte gravado, dentre outros dados que assim forem necessários para localizar esse documento), conforme disposto na **Lei 9610/98**.

00:00:00

*E.C:* Maravilhosa essa imagem da escola... (risos) A pergunta também... (risos). Assim dizendo: onde nasceu, data, esse seu período escolar e toda essa trajetória mesmo.

*J.V:* É... da escola (risos). Tudo... âhan... tá... tá certo.

*E.C:* Ah! Sério, “me poupa” Jesus! [Vendo outra fotografia – dele quando criança] Você arrasava corações (risos...).

*J.V:* Olha a cara (mostrando a imagem da foto - risos).

*EC:* Nossa! Cara de menino sapeca! (Risos).

*J.V:* Acho que eu tinha uns nove anos, oito, nove anos... Bem, bem novo. E então?! Eu começo a falar? Já Marcelo?

**M.A.S: Pode... Só chega um pouquinho pra cá e não levanta muito esse negócio não, porque está aparecendo na foto.**

*E.C:* Mas eu quero a foto dele.

**M.A.S: Eu sei, mas isso a gente vê depois... Ok?!**

*E.C:* Tá bom!

[Barulho das persianas sendo arrastadas para regular a iluminação do ambiente]

**M.A.S: Estou querendo tirar um pouco do reflexo do seu óculos... Mas...**

*J.V:* Ah, tá!

**M.A.S: Fica tranqüilo!**

*J.V:* Então, pode falar?

**M.A.S: Fica a vontade!**

00:00:59

*J.V:* Bem, eu nasci em Maraú, uma cidade que fica no estado da Bahia, em 1954.

*E.C:* Ah! Agora descobri (risos).

*J.V:* É, em 54. Então, aí e revendo essa questão de data era exatamente uma segunda-feira de carnaval. Então as pessoas sempre achavam que eu tinha que gostar de carnaval. Carnaval eu gostava mas não era assim, “a” festa pra mim. Então, nasci lá, morei até os dez anos de idade nesta cidade, depois a minha família se mudou para Salvador. Foi quando eu... Ah! Aí já foi uma outra história... Foi quando eu comecei a ver muita coisa, ou seja, muito mais cinema...

*E.C:* Está foto daqui você está ainda nessa cidade?

*J.V:* Não, não, já estou em Salvador.

*E.C:* Já está em Salvador... No 4º ano/ série você já estava em Salvador?

*J.V:* Foi isso mesmo. Foi quando eu me mudei... Eu estava no 4º ano, exatamente. E daí eu tinha, por exemplo, eu tinha uma relação depois é que eu fui perceber que eu já tinha uma relação com o teatro. Por quê? Na minha cidade tinha uns espetáculos que eles chamavam de comédia. Comédia era um tipo de revista - onde você apresenta números musicais, cenas curtas, um drama, uma parte cômica e um drama no final. Então, eram duas horas de espetáculo. Um tipo de espetáculo variado, mas tinha um título de comédia. E sempre uma vez por ano tinha uma comédia, sempre uma comédia para angariar fundos para alguma festa religiosa. Eu me lembro de ter participado de duas assim, tendo feito figuração, jogando bola no fundo e tal... Eu lembro muito das cenas que aconteciam... Entendeu?!

**E.C:** *Isso tudo na escola de Salvador?*

**J.V:** Não! Isso ainda na minha cidade, na minha cidade isso já tinha. Quando eu mudei para Salvador na escola que eu fui estudar...

**E.C:** *Como era o nome da escola, Jesus?*

**J.V:** Essa escola chamava Maria Quitéria. Maria Quitéria é uma heroína da Independência da Bahia. Então tinha essa escola, Maria Quitéria, e eu comecei a estudar. Só que nessa época eu era amigo de uma colega. Eu tinha dois colegas, ou melhor, um casal de colegas. A menina - o pai dela era violonista profissional, que tocava na televisão e tal, e o outro, o menino, também tocava violão. E eu comecei a andar com eles. Nós fizemos um trio e nos apresentávamos na escola cantando (risos).

**E.C:** *Qual era o nome desse “trio” Jesus? (risos)*

**J.V:** Ah! Menina... Eu não me lembro se tinha nome...

**E.C:** *Você se lembra dos nomes dos meninos?*

**J.V:** Lembro, lembro, o da menina era Marilena e o menino chamava-se Danilo. Agora, o nome do trio eu não me lembro, não me lembro... Porque era assim, eram festas de primavera e qualquer evento que tinha na escola a gente ia lá e cantava. Eu batia um tamborzinho, eles tocavam violão, e a gente cantava aquelas músicas de Roberto Carlos: “Quero me casar contigo não sei o quê lá, lá, lá, lá, lá, lá”.

**E.C:** *E isso você já tinha o quê? Onze ou doze anos...*

**J.V:** Onze anos, onze anos. Porque com doze anos eu já estava no ginásio, com dez, onze anos a gente fazia isso. Quando eu passei pra o ginásio eu fiz um trabalho na aula de português, e daí... Ficaram: “Ah! Vamos montar um grupo? Vamos montar um grupo? Vamos montar um grupo?” E nunca se montou um grupo. Abriu um concurso no ginásio pra formar um elenco que iria representar o ginásio num festival intercolegial de teatro, até aí tudo bem. Vem um amigo de sala, assim do grupo, e diz: “Oh! Vamos fazer e tal e pá?” E eu digo: “Não, não quero isso não...”, tudo bem. Dois dias depois uma menina diz: “Oh! Já escrevi seu nome, entendeu?! Você vai fazer um padre. A peça é “assim-e-assim, é assim, é assim-e-assim”, e eu digo: “Não. Isso aí não está bom não. Vamos juntar com um outro grupo e vamos fazer uma coisa mais apimentada”. E fizemos. Aí levamos todos os prêmios do festival. E fui eu e a menina que contracenava comigo nós fomos para o elenco, representando. Nessa apresentação, que foi na escola de teatro, aí o pessoal da escola de teatro veio - não só pra mim, como pra menina, como para outros que foram premiados também - pra conversar: por que que nós não fazíamos o curso? Eu disse: “Puxa, mas ainda tem que terminar o básico, o ginásio, o científico”. “Não, não! Tem o Preparatório! O Preparatório de três anos”. Na verdade, o preparatório era o Segundo Grau. Você tinha as aulas específicas e tinha mais o currículo mínimo: Psicologia, Português, História, Inglês... Tinha mais uma... Que era obrigada na época, era Educação Moral e Cívica, (risos) imagina?! (risos), e isso tudo lá em...

**E.C:** *Eu também estudei isso (risos).*

**J.V:** Eu também... (risos), lá na escola. Então, fiz o curso Preparatório e daí eu fiz vestibular pra Direção e comecei a fazer Direção. Só que quando eu estava terminando o Preparatório, o que que aconteceu? Eu fui convocado pra servir o Exército. Entendeu?! E na época eu criei... Eu não sei... Hoje eu vejo que eu levei a situação pra servir. Sabe aquela época que você não está pra... E quer que mude a vida?! E a única saída era aquela... E no final da história, com as minhas trapalhadas eu acabei não falando com a pessoa certa que iria me liberar... Eu... Eu...

**E.C:** *Acabou tendo que servir [o Exército] Jesus?*

**J.V:** Sim. Mas no fim isso foi bom. No final da história foi uma injeção de ânimo, sabe?! Foi uma-uma...

**E.C:** *Sério?!*

**J.V:** Sim. Eu comecei a fazer coisas que eu... Entendeu?! Dentro daquela, lógico, daquela loucura que é o exército. Isso eu estou falando do que eu tirei... Depois que eu fui perceber que foi bom pra minha formação. Porque na hora...

**E.C:** *Na hora que você estava passando...*

**J.V:** Na hora é um sufoco muito grande! Na hora é um sufoco muito grande! E foi quando eu conheci Brasília.

**E.C:** *Ab! Você veio servir aqui em Brasília?*

**J.V:** Nãããã. Eu vim representando... Eu vim num pelotão que veio representando a Bahia no 7 de setembro aqui. Aí, de noite, a gente chegou de noite, de avião. Eu olhei... Sabe aquela coisa que...? “Essa é a cidade que eu acho que é minha”.

**E.C:** *Sério?! Bateu isso?! Na hora que você estava olhando a cidade, lá de cima?*

**J.V:** Sim, olhando... Foi na hora. Assim, de noite... Era de noite. Quase uma hora da manhã a hora que nós chegamos. Aí eu olhava assim, e dizia “gente e pá...”... Estava doido pra ver a cidade! Aí nós fomos para um quartel. No outro dia é que saímos pra dar uma volta, porque era dia 5, dia 6, depois no dia 7 teve o desfile, dia 8 ainda rodamos e eu achando tudo ótimo! Isso em 73. Quando chegou em 77, 76... No segundo semestre de 76, eu estava - não sei se no terceiro semestre de direção... Já quase na metade do curso.

**E.C:** *Você estava ainda no Exército também?*

**J.V:** Não. Eu só servi um ano, só um ano e caí fora.

**E.C:** *Só um ano... Aí você foi pra universidade?*

**J.V:** Aí quando eu saí, terminei meu-meu...

**E.C:** *Você entrou na universidade quando?*

**J.V:** Eu entrei em... 75.

**E.C:** *Isso na UFBA [Abreviação de Universidade Federal da Bahia]?*

**J.V:** Na UFBA.

**E.C:** *Em Direção?*

**J.V:** Em Direção.

**E.C:** *Isso em 75? E em 76...*

**J.V:** Em 76, apareceu um pessoal... Porque Brasília era uma novidade, né?!

**E.C:** *Sim. Tinha muitas perguntas, não?! Uma cidade planejada e essas coisas... Brasília estava com qual idade? 16 anos nesse período?*

**J.V:** É... por aí...

**E.C:** *Sendo de 1960...*

**J.V:** É. Exatamente. Era tudo muito novo, tudo muito novo. E a Fundação estava sendo implantada, a Fundação Cultural era novíssima, né. E aí veio... Veio. Eram dois caras, mais uma outra moça também de teatro todo mundo assim nessa... “Ah! Pá, Lá vai está, opa!” E eu digo: “Eu vou experimentar” - na onda - “Eu vou experimentar”. E eu não vim pra ficar aqui... Eu vim. Eu tranquei a matrícula. Eu não fiz nada... Eu tranquei a matrícula porque eu tinha direito a dois semestres e vim pra cá pra ver como é que era. Quando eu cheguei aqui, no primeiro dia, o contato que eu tive foi com o Dacio Lima - Que tava organizando um festival de teatro. Ele disse: “Hoje de noite é a minha peça”. E eu disse: “Tá legal! Então eu vou ver”.

**E.C:** *Dacio Lima?!*

**J.V:** Dacio Lima! Quando eu cheguei... É... Quando eu cheguei no teatro, eles estavam com um problema porque o Sérgio Viana - que está aqui agora de novo na cidade -, o Sérgio Viana tinha raspado a cabeça e a cabeça estava muito branca pra cor dele. E ele fazia o Cristo no “Auto da Compadecida”. Aí eu cheguei lá e pô eu tinha uma prática não de maquiagem os outros, mas de fazer minha maquiagem como ator - Porque até então eu fui ator, durante duas décadas na Bahia, fazendo e até recusando papel, porque lá tinha um mercado legal pra mim.

**E.C:** *Sim. Você já fazia teatro mesmo por fora, antes de entrar na UFBA?*

**J.V:** Não, só na escola. Só no colégio, só no colégio. Quando eu parti, já parti de vez.

**E.C:** *Quando você foi pra UFBA aí você já começou?*

**J.V:** Aí comecei. Já comecei porque quando eu cheguei na UFBA eu encontrei a minha professora de Ginásio, que foi a minha professora de teatro. E ela me pegou pra fazer teatro infantil - aquele teatro infantil comercial.

**E.C:** *Sim.*

**J.V:** Mas que tem público e que se apresenta temporada de seis meses, sabe?! Todo final de semana.

**00:10:10**

**E.C:** *E por que teatro?*

**J.V:** Olha, no início eu tentei administração. Fiz um semestre mas não era... Porque eu tenho uma vontade assim de organizar as coisas. E naturalmente eu sou jogado em determinados pontos - por exemplo, aqui na Coordenação do curso... Acabo caindo nisso pela própria forma como eu encaro... E daí eu fui. Eu disse: “não, eu vou, é isso... Eu vou fazer. Eu quero saber mais sobre teatro. Entendeu?!” E comecei a fazer trabalho como ator. E digo: “Não, mas não é ator”. Já trabalhando mesmo como ator eu disse “Não. Eu gosto de teatro mas não gosto muito de ser ator”. Foi quando eu já estava fazendo Direção e tal, mas eu tinha sempre um olho na Licenciatura que ainda não tinha na UFBA, na época. E aí fui fazer a disciplina na Educação. Fiz Didática, fiz Estrutura, fiz Psicologia da Educação tudo que era de Educação eu fiz. Só não fiz estágio. Então, se um dia eu fosse fazer licenciatura só precisava fazer Estágio e um Projeto Final. E daí, eu vim pra qui, pra Brasília e aí ficou aquela coisa da maquiagem que foi um... Eu sempre gostei mas naquele dia...

**E.C:** *Quando você teve o Sérgio Viana nas mãos com a careca dele branca...*

**J.V:** Depois que passei [faz gesto de passar algo sobre a cabeça], ficou na cor natural... Uma besteira, usei lápis e base, entendeu?! Aí o Dacio veio conversar comigo: “Não... Amanhã você faz a maquiagem dos personagens todos?” Eu disse: “Faço!”. E aí fiz e pronto (sorriso)! E aí começou. Depois ele foi montar uma outra peça e me chamou pra fazer o figurino, porque eu fiz um figurino todo de estopa, umas cabeleiras de estopa e umas coisas e...

**E.C:** *Você lembra a peça?*

**J.V:** E se lembro. Era “A guerra mais ou menos santa”. Era “A guerra mais ou menos santa”. Ele tinha uma concepção, a concepção do espetáculo dele era uma coisa assim meio puxada, meio de estopa mesmo, meio rasgada, meio solta e umas caricaturas também.

**E.C:** *E isso tudo representado aqui em Brasília?*

**J.V:** No Teatro Galpão, no Teatro Galpão.

**E.C:** *A sua primeira experiência então no teatro, aqui, em Brasília?*

**J.V:** Primeiro foi com “O auto da Compadecida”. Aí depois veio “A guerra mais ou menos santa” e aí eu fui acompanhando. Depois ele montou o “Centro Oeste S/A” e eu o acompanhei fazendo a

caracterização do grupo dele e os outros grupos começaram a me chamar. Todos os grupos... Pra mim isso era bom, porque eu exercitava.

**E.C:** *Sim.*

**J.V:** E eu sempre gostei de desenhar. Sempre gostei de desenhar, meus trabalhos de desenhos sempre foram elaborados e tal, e aí eu fui pra maquiagem... Coisas que eu nunca tinha feito, mas que eu sabia que eu tinha aprendido na escola, mas nunca tinha tido necessidade, comecei a fazer pra muitos grupos aqui, na época da FETADIF... Onde você tinha grupos de amadores.

**E.C:** *Anfetadifi?*

**J.V:** FETADIF. FE-TA-DIF – Federação de Teatro Amador do Distrito Federal. Era muito organizada. A FETADIF tinha uma estrutura boa. Tinha uma sala dentro da Fundação Cultural e os grupos todos eram amadores. Nessa época, aqui, em teatro, o único profissional que tinha carteira de profissional era o Gê Martú, era o Gê Martú. E me parece que a ex-mulher dele a Gisele Lemper, também. Eram os únicos que tinham carteira como profissional. Mas o Gê trabalhava, trabalhava com todo mundo, mas eles tinham carteira. Eles tinham vindo do Rio e eles eram registrados. E eu também. Eu tinha a carteirinha da Polícia Federal, porque na época se tirava a carteirinha da Polícia Federal.

**E.C:** *Lá na Babia (risos)?*

**J.V:** Em todo mundo, no Brasil inteiro. O ator se registrava pois não tinha sindicato. Você era registrado como profissional na Polícia Federal, você era fotografado (risos) e tinha a carteirinha.

**E.C:** *(risos) Pra não correr risco de ser confundido na polícia?*

**J.V:** É. Então você tinha essa história de que você tirava... Você ensaiava a peça durante dois meses e mandava o texto, ele vinha primeiro pra Brasília - qualquer texto. Ele vinha pra Brasília, passava pela censura e pelos cortes e voltava. Aí você tinha que adaptar seus ensaios aos novos cortes, e aí depois a censura ia e ainda assistia o ensaio geral - com possibilidade de fazer novos cortes. Então era muito assim, eu sempre comecei a fazer teatro assim, sempre assim, ouvindo: “o texto ainda não voltou de Brasília”. Sabe?! Sempre ouvi isso na minha vida teatral.

**E.C:** *Brasília sempre era um lugar de decisão, né?!*

**J.V:** Sempre decisão. Então sempre ouvi muito Brasília, muito Brasília... Meu pai quando recebeu no início da década de 60 e eu o ouvia falar em Brasília mas ele não queria...

**E.C:** *Qual o nome dos seus pais?*

**J.V:** Meu pai é João Pereira

**E.C:** *E sua mãe?*

**J.V:** Alba. Vivas que é dela, Vivas é da família de minha mãe. Então, eu tinha... (mexendo em papéis).

**E.C:** *Tem fotos deles aí?*

**J.V:** Tem, tem.. É a foto. Ah! Será?! Deixa eu ver... Se eu tenho aqui a carteirinha no meio das carteiras pode aparecer [mexendo nas fotos que estavam no colo].

**E.C:** *Essa da polícia?*

**J.V:** É... eu tenho uma azulzinha.

**E.C:** *Isso quando você estava na FETADIF?*

**J.V:** Não. Ihhhh! Eu embolei tudo! FETADIF é aqui em Brasília, já em Brasília. É quando eu estava em Salvador, eu trouxe a minha carteirinha... Olha eles dois aqui [mostra a foto que tem os pais e os irmãos] no dia das Bodas de Ouro - o resto é irmão. Óooo rapaz... eu tenho que procurar... [Continua mexendo em várias fotografias na busca da imagem da carterinha].

**E.C:** *[Olhando a foto]* Jesus, você tem quantos irmãos?

**J.V:** Nove. Comigo dez.

**E.C:** *Tudo homem?*

**J.V:** Não, tem duas mulheres.

**E.C:** *Ab! É verdade.*

**J.V:** Tem duas senhoras aí. É... *[Ainda mexendo nas fotografias]* Eu tenho que olhar, eu tenho que ver onde está, porque eu estou com as carteirinhas todas aqui.

**E.C:** *E eles estão vivos?*

**J.V:** Não, não. Eles já morreram, eles morreram... Aqui, ó *[mostrando a fotografia distribuída na missa de Sétimo Dia - onde estão o pai e a mãe juntos]:* Um morreu - olha a data da morte – um morreu no dia 4 de junho e ela morreu antes, no dia 30 do cinco.

**E.C:** *Jesuuuuussss... No mesmo ano... na mesma semana...*

**J.V:** Foi uma semana certinho. Na semana, menina. Na missa de Sétimo Dia dela, foi o enterro dele. Agora ela morreu porque ele estava doente, ela foi se acabando e aí “tuff” - estourou o coração.

**E.C:** *Gente... Que história, Jesus?!*

**J.V:** E aí ela chamou todo mundo lá pra casa pra ver ele, pra ver ele... Chegamos lá e foi ela quem morreu primeiro. Agora, é muito louco essa coisa da relação... A minha relação com a Bahia, você sabe... Aí começa a mudar depois da...

**E.C:** *Você incorporou esta cidade?*

**J.V:** Ééééé.... Brasília ela é minha cidade mesmo. Eu... Por exemplo, eu estava em Salvador agora, mas estava doido pra voltar. Entendeu?! Porque a referência que eu tinha era essa aqui mesmo... Olhava a casa de Salvador que eu morei a casa de meu pai, de minha mãe... a minha casa lá também do interior, mas é esssttttranho... Me sentindo mesmo um estranho naquele espaço... Agora, é lógico que Salvador... Foi lá que eu fiz Graduação, fiz Pós-Graduação então... Não dá pra você ficar falando de Salvador... Mas eu era louco pra vir embora, queria mesmo era vir embora. Mas olha aí: tem umas fotos aqui do espetáculo quando eu concluí a formação de ator *[mostrando outras imagens]*.

**E.C:** *Esse é você (risos)?*

**J.V:** Sou eu.

**E.C:** *Isso foi quando? Em 76?*

**J.V:** 75, né?!

**E.C:** *Tem aqui [olhando a foto que estava nas mãos] um fevereiro 76, acho que é 76.*

**J.V:** Ah! Foi em fevereiro, mas início então.

**E.C:** *Você pode só ter revelado o filme nesse ano...*

**J.V:** Acho que foi isso então. Porque isso aí foi em 75. *[Mostrando outra imagem]* Então, esse espetáculo, era “O Álbum de Família”, eu fazia o Edmundo aí ele está depois de morto, aqui eu fazia o Pedro, fazia uma cena... fazia o Pedro do-do... do “Vestido de Noiva”, eram várias cenas. Era “Álbum de Família” com várias cenas, porque também estava formando muita gente. E aqui, olha o programa.

**E.C:** *Não acredito, é um cartaz?! Que lindo, heim?!*

**J.V:** É, olha o programa... Esse aqui é a fachada da escola. O meu orientador atual é esse cara aqui, oh! É o alemão.

**E.C:** *E ele atuava também?*

**J.V:** Não, ele era cenógrafo também, mas aqui tem todo mundo, tem a professora de caracterização, tem o diretor aqui... Oh! tem professores de voz que estão por aqui.

**E.C:** “*Álbum de Família*”?

**J.V:** O “*Álbum de Família*” que era do Nelson Rodrigues.

**E.C:** *Sim.*

**J.V:** E com cenas também do Nelson Rodrigues. Agora, vê quem era o diretor... Foi um dos primeiros trabalhos dele, veja onde é que tem aí direção, direção e figurino.

**E.C:** José Costa Neto.

**J.V:** Foi um dos primeiros trabalhos que ele fez. Quando ele se formou e foi pra Bahia aí depois que ele...

**E.C:** *E que você participou! Que bacana, heim?!*

**J.V:** Exato. Esse foi o segundo dele. O primeiro que eu participei foi um exercício que ele apresentou para o público na febre do Grotovisk - muito corpo, sabe?! [Gesticulando com o corpo] Ator não sei o quê... então o trabalho foi esse.... Chamava-se “Momento Processo e Improvisação”. Era um trabalho de improvisação. O público chegava e a gente saía pela escola criando cenas e tal. A escola proibiu no terceiro dia, porque não tinha um estilo, mas foi bem interessante. E olha quem era a contra-regra [Mostrando o programa da peça novamente].

**E.C:** *Zizji Possi?! (Risos).*

**J.V:** Ela fazia a contra-regragem é a irmã, né?! Ela fazia a contra-regragem... E era muito engraçado porque ela já cantava, ela cantava assim... Ela fazia música na verdade, ela estudava Composição e Regência. E por causa do irmão ela vivia lá na escola. Ela ia pra tocar piano, pra aquecimento, pra não sei o que e tal, até que num espetáculo, depois desse aqui, foi que ela atuou cantando e começou a cantar mesmo, efetivamente, nas noites baianas e...

**00:20:00**

**E.C:** *Que bacana! (Risos).*

**J.V:** ...Foi nessa época, na mesma época, que eu estava vindo pra cá.

**E.C:** [Olhando outra imagem] *Como que era o nome dessa peça? Também é do “Álbum de Família”?*

**J.V:** Essa aí é o “*Álbum de família*”, só que tem uma cena que é do... é do espetáculo o “*Álbum de Família*”, mas tem uma cena que é do “*Vestido de Noiva*”. [Mexendo em mais fotos] O que mais? Então, daí de Salvador pra qui...

**E.C:** *E aí que você chega em Brasília, nessa coisa toda, pra tentar achar uma vaga na Fundação? Não é isso?*

**J.V:** É, exatamente... Cheguei aqui comecei a freqüentador os teatros, a assistir peças e tal até que eu conheci um pessoal de Anápolis. Que também tinha um grupo bom, tinha um movimento bom. O SESC dava um grande apoio. E o SESC estava querendo contratar uma pessoa pra dar aulas, aulas de teatro nos finais de semana, entendeu?! Pros grupos de teatro, pra alguns grupos, pra quem quisesse mais aulas de teatro. Então eu trabalhei em Anápolis durante um bom tempo... E era um dinheiro bom... Eu dizia: “Puxa vida, se eu ficar fazendo só isso aqui, eu vou ficar aqui, eu vou suspender um pouquinho lá e vou ficar aqui”.

**E.C:** *E só no final de semana (risos)?*

**J.V:** Só no final de semana. Aí eu ia.... Eu também já ia na Quinta-feira - ficava na Quinta - e na Sexta conhecendo - Porque é legal você conhecer o local que você está trabalhando... Trabalhava Sexta a noite, Sábado e Domingo e na Segunda de manhã eu vinha embora. Agora, isso com Direção. Eu comecei a trabalhar com Direção. Dirigi algumas coisas... Dirigi, por exemplo, na escola. Eu dirigi

primeiro uma montagem que foi significativa, dirigi trabalhos curtos, mas que eu apresentei pra público foi uma adaptação que eu fiz de um conto do Boal, uma crônica que chama “Nossa Senhora dos Oprimidos”. E aí eu joguei a crônica na cena com uns atores, que eram atores do primeiro ano, do primeiro semestre de Interpretação e eu queria isso: trabalhar....

**E.C:** *Você dava aula onde?*

**J.V:** Não, eu não dava aula. Eu estava terminando Direção. Terminando Direção e foi aí que eu dirigi esses atores... Mas só que eu já estava na Fundação Cultural da Bahia. E na Fundação Cultural da Bahia eles me chamaram para um projeto chamado “Chapéu de Palha” que era: o técnico viajava, no caso, eu, professor de teatro, chegava numa cidade, mora durante vinte dias e nesses vinte dias desenvolvia uma oficina diária e apresenta um resultado final - de preferência em praça pública. E isso foi me dando, foi me exercitando nessa... É no lidar com turmas grandes, com trabalhos em rua e tal. E eu fiz durante muito tempo. Eu fiquei nesse projeto durante muito tempo e foi isso que me deu a.... a.... assim me despertou ‘o professor’, entendeu?! Porque... O que aconteceu? Antes deixa eu só pegar pra não estar embolando a história. Eu estava aqui em Brasília, eu comecei a fazer teatro, eu fui pra Fundação Cultural daqui. Quando eu cheguei na Fundação Cultural eles estavam ampliando o quadro, e nesse quadro eu ganhei uma vaga de gerente e vim trabalhar no Teatro Nacional na primeira reinauguração. Nisso aí eu me envolvi muito com a parte administrativa e técnica...

**E.C:** *Foi mais o menos quando? Você lembra?*

**J.V:** 78, 79, 80 foi nisso aí. Naquela época, eu trabalhava no Teatro Nacional e daí eu fui ficando muito distante até das maquiagens que eu fazia para os grupos, fui ficando distante, ficando distante, distante, distante e foi aí que eu disse: “Eu vou voltar pra Salvador e vou reativar o curso de... de... vou ver se tem jeito”, e deu jeito. Reativei a Direção no início de 80. Fui pra terminar a Direção e foi aí que eu entrei na Fundação de lá, só que eu entrei na Fundação de lá como professor de teatro. Aí comecei a trabalhar com a comunidade, aí que disse: “Ôpa! É isso!”. Quando eu tava... Hum... Eu sei que eu tava em Ilhéus fazendo um trabalho pela Fundação e eu tinha ligado aqui para o Murilo Eckart, lá do Dulcina, perguntando pra ele como é que tava e tal, e avisando que eu estava interessado em dar aula. Ele: “eu vou conversar, vou conversar com o colegiado, mande um currículo”. Mandei. E fui pra Ilhéus fazer a oficina. No meio da história ele ligou dizendo: “Oh! Tem uma vaga. Mas pra terça-feira...” - era uma quinta -. Eu digo: “IIIIhhhh lascou! Agora, se eu tenho que ir pra Brasília, eu vou”, aí vim. Aí vim, fiquei dando aula no Dulcina, nisso em 80 e pouco, fiquei dando aula no Dulcina... E daí do Dulcina....

**E.C:** *Isso é bem no início do Dulcina, não é?!*

**J.V:** Não, não foi no início não. Foi mais... 86, não foi tão pouco não. Já tinha passado aquela, aquele “Bummm” do início, já tinha passado. Quem estava lá na época era o Gutti - o Gutti ainda era aluno eu lembro -, o Gutti, o Fábio o Antonio Fábio eram alunos, a Luciana Martucchelli também era aluna ainda...

**E.C:** *Você foi professor deles?*

**J.V:** Deles, deles eu fui. Aí, foi quando a UnB... Alguém me falou... Tá... Aí foi o seguinte: via Murilo Eckart e eu fui fazer a caracterização da “Ópera do Malandro” que estava sendo montada pelo João Gabriel e pelo Murilo, pelo aquele projeto da Sociologia lembra? [Neste momento, refere-se ao projeto “Ensinando Sociologia pelo Teatro I, II, III, IV, V”, liderado pelo sociólogo João Gabriel L. C. Teixeira, do Departamento de Sociologia, da UnB] E aí, eu vim fazer a caracterização. E aí, quando eu cheguei, o João Gabriel me conhecia de vista, da Bahia. Entendeu?! Lá do teatro Vila Velha e tal...

**E.C:** *Hum...*

**J.V:** É. E daí, ele: “Claro que eu lembro de você, não sei o que mais, pá-pa-pa... Você era ator e vai fazer a maquiagem, você sabe fazer isso mesmo rapaz?” (risos) O pessoal da Bahia não me conhece muito, agora sim, por causa da dissertação [Neste momento, ele refere-se a própria Dissertação de Mestrado sobre maquiagem teatral, publicada na UFBA] eles começaram a me conhecer mais. Mas aí eu fui fazer a caracterização, foi quando o João Gabriel falou: “Olha, vai ser criado o Instituto de Artes,

vai ser criado um Departamento de Artes Cênicas e o curso está se ampliando. Leva seu currículo?”, E eu vim e trouxe o meu currículo pra Graça - Ali naquela diretoria, a do Departamento. Ela é do Departamento de Desenho, ainda não tem Instituto não. Aí eu entreguei o currículo, aprovaram e eu vim pra dar OBAC [Abreviação da Disciplina: Oficina Básica de Artes Cênicas], comecei a dar OBAC. Não tinha maquiagem ainda. Comecei a dar OBAC, Encenação, Direção I, Introdução a Direção, Encenação I e aí fui desde a primeira turma do bacharelado que e eu estou nessa história (risos).

**E.C:** *Isso você lembra em que ano?*

**J.V:** 89.

**E.C:** *89? Uma das primeiras turmas de 89?*

**J.V:** Não. OBAC já existia, porque ela era do currículo da Licenciatura - que já existia. Eles chamavam de ‘Habilitação’, entendeu?!

**E.C:** *Hum...*

**J.V:** Então, eu comecei em 88, eu já dava aula de OBAC. Mas era assim, você tinha dois alunos de Artes Cênicas que faziam Licenciatura só, e o resto era de outros Departamentos, você tinha muita gente de outros Departamentos. Em 89 chegou... Foi criado o Instituto, foi criado o Departamento e foi criado o Bacharelado. Aí começaram as primeiras turmas que também eram pequenas cinco alunos. Dos cinco, um formou porque foi peneirando, né?!

**E.C:** *Que foi até a primeira aluna que participou daquele Seminário com a gente [Esta referência é em relação ao II Seminário do Depart. Artes Cênicas, em 2003. A aluna era Laureti Lopes Mascarin]. Primeira aluna formada...*

**J.V:** Ah! Não. Ela é primeira aluna formada da Licenciatura. É antes. É a primeira aluna da Licenciatura, da Habilitação.

**E.C:** *Hum...*

**J.V:** Eu já peguei o final desse período e o início do Instituto. Porque era um Departamento de Desenho que pertencia à Faculdade de Arquitetura, então você tinha....

**E.C:** *E como que era, em Brasília, a política cultural? Nesse momento, pra vocês estarem desenvolvendo essas coisas... Era mais fácil ou mais difícil que hoje? Qual/ Como era a política cultural?*

**J.V:** No início a política cultural era muito interessante. Porque era assim, era uma sala. A Fundação Cultural era uma sala de visitas.

**E.C:** *Onde era?*

**J.V:** Era ao lado do Galpão. Era no barracão. Uma portinha que tem ali. Eram várias salas e tal e na Fundação Cultural. A Fundação Cultural agregava assim os representantes de todos os grupos. E geralmente partia tudo, muito, muito... Nesse período, da Fundação Cultural... Porque além de ter atividades, o Teatro Galpão e o Galpãozinho eram teatros especificamente para os grupos amadores e Escola Parque também. Alguns grupos vinham, apresentavam na Escola Parque, outros gostavam do Galpão mas o Teatro Galpão tinha edital todo o ano para os grupos. Os grupos... Além de ajuda de custo, os editais também contemplavam uma certa quantia e tal. E era uma relação um pouco caseira até.

**E.C:** *Todo mundo se conhecia...*

**J.V:** Todo mundo se conhecia. Você tinha, lógico, rixas e essas coisas que acontecem... Mas a política mesmo, a política maior ela concentrava-se ali, talvez pela própria época, ainda na ditadura militar, fosse uma forma do próprio governo controlar. Eu penso muito nisso hoje em dia. Porque depois que eu vi desandar tudo, eu penso muito nisso... Que toda aquela estrutura, todo aquele bem estar, lógico que não era também mel, pegar e botar mel na boca...

00:30:00

**J.V:** ...Você também batalhava, a gente batalhou... Mas eu sentia muito isso... Por quê? Por que até então foi uma luta entre os grupos, entre pessoas que estavam dentro da Fundação. O João Antonio também era da Fundação, nessa época. Ele era o assessor de teatro, na época. Quando eu cheguei aqui, ele estava na França, fazendo o curso que ele fez lá com o Jacques Lecoq. E daí, dois anos depois ele voltou e assumiu... Mas tinha teatro, artes plásticas, cinema e dança sempre vi muito movimento. Mas assim, era o início... Era como se a Fundação tivesse nacionalizando... Não, brasilizando a política cultural. Porque até então, o que você tinha? Grandes espetáculos indo pra embaixada [palavra está um pouco incompreensível], montagens soltas do grupo Espírita de Brasília que sempre foi...

**E.C:** O TEB, não é?! [Abreviação de Teatro Espírita de Brasília]

**J.V:** O TEB, exatamente. Mas você não tinha um movimento teatral da cidade. E foi então, nessa época, que eram grupos, muitos grupos. O Humberto Predancini com a rapaziada, que era a meninada... Porque os meninos do SESC eram um grupo muito bom, muito vigoroso, muito, muito bom. Então você tinha assim, um grupo... Ah! Você tinha o grupo do Ricardo Torres que era um grupo mais formal, entendeu?! Eles montavam umas coisas do Mauro Rasen e tal, mas eles eram mais isolados, né?! O grupo chamava Côte. Então, as pessoas diziam que era “a Corte”, entendeu?!

**E.C:** Risos.

**J.V:** É... Essas coisas de... de... mas eu sempre gostei muito do trabalho do Ricardo. E do Chico Expedito que era um trabalho mais politizado. Então, você tinha um cardápio variado aqui em Brasília.

**E.C:** Isso em 76 ou em 80?

**J.V:** Quando eu cheguei até 80 por aí, entendeu?! Então, o que eu sentia era isso era que você tinha uma qualidade, você tinha as rixas, mas você tinha um certo respeito, entendeu?! Você tinha uma vontade de se ajudar. Porque, por exemplo... A inauguração do teatro da Sala Martins Penna, quem inaugurou realmente a Sala Martins Penna, quem abriu, quem ligou primeiro as luzes foi um espetáculo chamado o “Romanceiro da Inconfidência”, com a Maria Fernanda e o Rubens de Falco. Maria Fernanda é a filha da Cecília Meirelles e então ela montou “O Romanceiro” da Cecília Meirelles. Ela montou esse espetáculo, era um recital rebuscado, entendeu?! Com candelabros, com movimentação e tal. Mas aquele tom sombrio de inauguração. Foi uma inauguração formal. Agora, a inauguração com espetáculo foi um espetáculo chamado “Quase Martins Penna”, que foi dirigido pelo Dacio Lima e com a participação de todos os grupos amadores do Distrito Federal. Tinha gente de todos os grupos. Ele montou cenas de peças de comédia de Martins Penna e botou o nome “Quase Martins Penna”. E foi assim, foi num final de semana. Eles tiveram mais de uma apresentação, com uma super produção, com todos os representantes, com todas as facções, entendeu?!

**E.C:** (Risos).

**J.V:** (Risos) Com todas as ideologias, todo mundo se juntou e inaugurou. Eles lutaram e conseguiram inaugurar. Porque primeiro foi a Maria Fernanda, depois veio o Dacio, depois veio o Hugo com “O Noviço”, aí já é “O Noviço”... O Hugo já trabalhava aqui também com o grupo Pitú. Então, foi com o grupo Pitu que ele apresentou “O Noviço”. E você tinha, quer dizer, você tinha o grupo Pitú que era um “grupo corpo”, você tinha do outro lado o Endança, então você tinha... Agora, eu sinto assim, que era uma política cultural bem, bem fundo de quintal... Alí todo mundo se conhecendo e tudo muito pequeno. Tudo muito pequeno. Você não tinha...

Você tinha produtores que traziam peças e eventos grandiosos pra cá. Isso sempre teve aqui em Brasília. Mas hoje, você já sente que tem uma política cultural funcionando em prol do teatro daqui, né?! Brigando pra fazer aqui e daqui da cidade. E nessa época, não. Tudo isso tava surgindo... Tinha um grupo muito bom da Aliança Francesa, que era do Murilo... Tinha, tinha assim, produtores mas produtores de teatro mesmo, que estavam em função.... Tanto que não foram adiante... Esse lutando pelo teatro de Brasília. Eu sinto...

Porque aí eu fui a Salvador. Passei um tempo em Salvador e quando eu voltei o Dulcina inaugurou e eu fui embora. Quando eu voltei Brasília já tinha atores formados. Brasília já tinha um sindicato. Então, a profissionalização, eu achei, eu percebi que foi assim de supetão, né?! Ela chegou sem uma preparação. E isso reflete até hoje no movimento teatral de Brasília. Eu acho essa insegurança, essa confusão, esse equívoco que existe entre o amador, que hoje existe entre o amador e o profissional, que você não sabe quem é quem, você acaba tendo um teatro profissional com muitos atores cadastrados. Mas com poucas companhias, com poucos grupos que são empresas que são profissionais. Na verdade, elas são grupos amadores, funcionando juridicamente como amadores, mas economicamente visando lucros profissionais. Então você tem muito disso aqui. Você não tem empresas que estão pagando isso aí... E daí, eu acho que deu uma misturada nessas coisas e acaba que você tem bons profissionais hoje, atores, técnicos e pa-pa-pá, mas paralelo a isso o público de Brasília ainda tem que acreditar nesses bons atores. Porque eles ainda têm uma coisa de “Ai!!!! É de Brasília?!...” Sabe essa coisa de “ser de Brasília”?! Eu acho que tem muito por aí, porque ainda existe muita gente despreparada, entendeu?! E que tem algum canal, e que tem algum dinheiro e tem faz ou que mostra alguma coisa equivocada, e acaba equivocando o próprio movimento cultural da cidade. Eu vejo muito por aí, entendeu?! Eu sinto que é desde essa época que veio assim, os profissionais que tinha, uns bons formados, mas na onda dos registros de... Por que sindicato é isso, né?! Na verdade, o cara quer ter muitos eleitores também pra reeleger ele no final da... Então aí vai a história, e eu acho que ainda vai ter uma filtragem nisso aí, entendeu?! Ainda estamos vivendo momentos turbulentos (risos).

**E.C:** *E de... Você fala de um período de construção, dessa de turbulência e de fazer teatro nessa cidade... Houve um momento mais difícil? Hoje é mais fácil? Naquela época era mais fácil? Como que você nota? Tem algum período que você fala assim: “esse, pra mim, foi o melhor”, ou então “esse, pra mim, foi o pior”?*

**J.V:** Eu posso falar assim, que foi melhor exatamente esse período, esse primeiro período, o meu. Foi muito melhor. Foi um período de descoberta, de injeção de ânimo, porque você tinha injeção de ânimo com as pessoas que faziam aqui, entendeu?! Você não tinha corpo mole, sabe?! Você tinha pessoas que trabalhavam durante o dia e que de noite estavam ali fazendo o amador de excelente qualidade. Então, isso eu gostava muito, entendeu?! Porque a minha tendência, digo, que o meu programa para aposentadoria é de trabalhar com comunidades, entendeu?! Eu acredito, eu vivo com.. Outro dia eu peguei “O Teatro Legislativo”, do Boal, que são as experiências e tem “O arco-íris do desejo”, “O teatro como arte marcial” e cada vez que leio, que eu pego e releio uma parte, eu digo: “É isso... Mas eu vou fazer é isso!!!”. Então já estou com isso. A minha determinação é essa, meu objetivo é esse, eu vou, eu concluo e eu posso nem parar totalmente de dar aula, né?!

**E.C:** *Tá na veia, né?!*

**J.V:** Tá na veia! Mas eu vou estar trabalhando... Dando aula pra comunidade, montando trabalhos com a comunidade. Agora essa coisa de estar na rua ba-ba-ba. Então, esse momento, pra mim, foi muito bom. Entendeu?! Quando eu peguei, quando eu fui pra Salvador e voltei, já não achei as coisas... Elas não estavam mais muito claras...

**E.C.:** *Isso já seria 80 e pouco....*

**J.V.:** E seis, 86, 87 por aí. Final de 86 pra 87. Então eu já não sentia tanta clareza, entendeu?! Então você já... Nas propostas e na política cultural, entendeu?! Nas pessoas envolvidas... Eu sei disso porque nesse meu retorno eu participei muito de comissão de edital, de seleção e etc e daí eu conhecia muitas pessoas que estavam atuando... Porque, nesse segundo período, daí em diante eu fiz pouco trabalho fora da universidade, fora do Dulcina, eu trabalho... E eu acho também que é isso... Que eu tenho que fazer, entendeu?! Não tenho que ficar toda noite... Entendeu?! Não! Eu tenho que fazer... E você vai selecionando também as coisas que você vai fazendo. Então, esse período, pra mim, foi assim, o melhor. Agora, o pior eu não sei... Porque aí, depois, eu não entrei no mercado com tanta intensidade como eu tinha, quando eu estava na minha saída pra Salvador. E assim também aconteceu com Salvador porque antes de vir pra Brasília eu tinha uma vida assim... Estava sempre trabalhando, sempre fazendo, sempre participando de espetáculos. Vim pra cá e quando eu voltei fiz dois só, como ator...

Porque também, naquela saída, né?! Não, não posso. Estou trabalhando, vou estar em tal cidade, mas consegui fazer dois.

**00:40:10**

**E.C.:** *Nesse 76, mais ou menos, o Secretário da Cultura é quem? Porque em 85, vai ser o Zé Aparecido... Eu acho...*

**J.V.:** É...

**E.C.:** *Quando você fala desse movimento de 85, é o Zé Aparecido... Você lembra quem era antes? Porque, pelo que você fala, essa 'política boa' era muito fruto dos próprios atores...*

**J.V.:** Era...

**E.C.:** *Indo desse movimento 'pilhado', enfim tudo era dos atores...*

**J.V.:** Era dos atores, dos grupos...

**E.C.:** *Você lembra quem era? A política enquanto, entre aspas, esse "Distrito Federal botando pilha", não tinha?*

**J.V.:** Não, não. Agora você tinha...

**E.C.:** *Você nota algum período, desde que você veio pra Brasília, mesmo quando você foi embora e volta você nota algum período onde é o "Estado", entre aspas, é a "Cidade" colocando essa "pilha" na produção teatral?*

**J.V.:** Esse período... Eu sentia isso, entendeu?! Eu sentia isso também...

**E.C.:** *Também vindo do grupo do Galpão essas coisas todas...*

**J.V.:** De tudo, entendeu?! Por exemplo, da própria Fundação que montou uma equipe, por exemplo, montou uma equipe pra fazer um levantamento nas cidades-satélites da época que eram sete, pra saber o que se tinha e o que podia ser feito. E começou a se fazer eventos Domingo a tarde, Sábado a tarde, e várias programações... Então, chamava-se projeto... Acho "Projeto Cidade Satélite". Era uma comissão e trabalhava com cinema, com teatro e com dança e trazia... Artes plásticas, várias exposições foram feitas, exposições coletivas com o apoio da Fundação, com premiação e com tudo isso, entendeu?! Então eu sentia que, nessa época, exatamente, não existia nada, estrutura nenhuma que trabalhasse em função dessas produções... E isso era muito estimulado... E que eu deduzo, tempos depois, eu vim a deduzir que era uma jogada uma boa jogada política. Então, vamos apoiar, vamos deixar aqui na nossa vista, entendeu?! E era assim porque depois...

**E.C.:** *Quem eram esses seus companheiros Jesus? O nome dessas pessoas que estavam lá, que você diz que estava lá produzindo, fazendo...*

**J.V.:** Na Fundação Cultural tinha uma moça chamada Ana Cláudia. Ela é artista plástica, formada aqui pela UnB trabalha no SPHAN... Tem o Xavier que até hoje está lá no teatro, Xavier Júnior se não me engano é o nome dele... E quem era mais meu deus? Quem trabalhava nessa equipe?... Eram umas três pessoas. Eu lembro muito deles, porque eu ia muito com eles, eu viajava muito com eles na Kombi, entendeu?! E era o seguinte: a Ana Cláudia mesmo dizia que gostava de ir comigo, porque eu ficava calado e observando. E aí, no final da história, eu disse... "mas por que fulano falou aquilo?" E o outro falava: "ela fez... e eu não entendi o porquê..." E eu falava, "o outro cutucou ele por baixo da mesa..." (risos) eu ficava observando assim... "Não, fica aí, quieto aí, fica só observando", e eu ficava lá calado e tal. Só ouvindo... mas foi um trabalho, foi um período bom, mas depois tudo cresceu muito... Tudo cresceu muito e eu também perdi o fio da meada. Mas, nessa época, havia... eu não lembro do secretário, eu não lembro. Você perguntou o secretário e eu não lembro quem era.

**E.C.:** *Essa equipe que você falou de três pessoas, do Xavier, da Ana Cláudia, você e mais um outro isso tudo era lá da Fundação Cultural?*

**J.V.:** Nós éramos funcionários da Fundação. E tinha um pessoal, por exemplo, na FETADIF você tinha um rapaz chamado Bené 70. O Bené 70 era um produtor. Ele fazia figuração, o negócio dele era fazer produção era muito engraçado ele (risos), você tinha o Gê Martú - que sempre esteve presente,

você tinha o Chico Expedito, você tinha o Tomás, Tomás hoje trabalha na TV, na TV jurídica, como é que é?! Uma TV aí...

**E.C:** *TV Senado, TV....*

**J.V:** Não, é do Judiciário. TV do Judiciário. Ele era de Sobradinho. Tinha o Márcio Vieids que era do Gama, tinha o Humberto, o Murilo, tinha um cara chamado Geraldo Torres, tinha o Geraldo Torres e o outro do “Córte” que chamava Geraldo também e tinha mais gente, era muita gente...

**E.C:** *Esses nomes todos estavam ligados a FETADIF?*

**J.V:** Ligados a FETADIF. Eram representantes de grupos ligados a FETADIF. E eles se reuniam, porque a FETADIF tinha um presidente, tinha uma diretoria e essa diretoria, geralmente essa diretoria era ocupada por um representante de um dos grupos, com outros postos também ocupados por... Então tinha uma divisão e tinha uma verba, nos editais tinham uma verba... Por isso, que havia esse incentivo, discussões acaloradíssimas lá no Teatro Galpão. Porque as peças eram apresentadas mas sempre tinha um debate depois. E lógico, depois é que eu me toquei disso, digo: “Gente, olha só... Aqueles debates... Nunca aconteceu nada, nenhum ato de repressão”. Lógico... Pra ser assim de graça e é lógico... Você vê que tudo é uma situação, que é uma jogada de controle...

Mas foi muito bom, foi muito bom porque a época eu sinto assim, como se Brasília estivesse assim: “parada esperando”... “o que será que vai acontecer comigo?”, a coisa do teatro... “o que será que vai acontecer comigo?” E esse movimento veio assim... Porque o Brasil inteiro que estava aqui, entendeu?! E aí você via teatros com tendências nordestinas... Nordestinas de um lado e ‘brechtiniana’ do outro, entendeu?! Uma outra influência do Rio de Janeiro, de Goiás... Então você foi vendo e digo: “Olha só, é isso aí!” E também os projetos que o Serviço Nacional de Teatro trazia que era o Mambembão ele mostrava espetáculos de vários estados então. E muitos tinham a cara de Brasília também. Brasília tem a cara desses estados. Então acho que isso foi uma... Um período assim bom pra identificação, entendeu?! Pra identificação enquanto vinha essa mostra, né?! Promovida pelo SNT aqui também estava se fazendo coisas que tinham uma aproximação com isso.

**E.C:** *Isso tudo foi antes de você voltar pra Salvador?*

**J.V:** Antes de voltar. Quer dizer a coisa começando mesmo. Então depois é que eu fui perceber essas coisas todas, eu digo: “Olha como é que é o início, é assim, assim, assim... E aí foi!”. E aí você vê surgir grupo assim pá-pá-pá. Quer dizer, estava todo mundo ali, na escola, fazendo mais numa timidez... Na hora que o movimento começa aí aparece, tudo isso é bem interessante...

**E.C:** *E essa força... Você acha tudo estava um pouco tímido e de repente foi tomando força? Você acha que esse crescimento era fruto do quê? Desses projetos? Da Fundação com a FETADIF?, Com as coisas aparecendo?*

**J.V:** Eu acho que era o momento. Foi o momento que essas coisas estavam surgindo e que tudo foi se encaixando, entendeu?!

**E.C:** *E como era esse público?*

**J.V:** Olha, você tinha... Eu lembro, eu lembro que você tinha um público fiel aos grupos de Brasília. O Hugo Rodas montou “Os Saltimbancos” e levou foi muito tempo em cartaz com o teatro super lotado! “Os Saltimbancos” que ele montou com o grupo Pitú, foi muita gente. O Dacio Lima montou “A guerra mais ou menos santa” e teve um dia, de Sexta-feira, desculpa, de Sábado que ele deu três sessões. Ele deu uma sessão mais cedo, ele deu uma sessão às nove e depois uma sessão meia-noite pra classe, pra classe. Até essas coisas tinha: “a sessão meia-noite pra classe teatral”.

**E.C:** *Era para a classe teatral? Não acredito?!*

**J.V:** Pra classe teatral. Porque as pessoas estavam fazendo outros espetáculos e não assistiam, entendeu?! Então de vez em quando aparecia um espetáculo a meia-noite e tal, e tinha uma coisa legal.

**E.C:** *E esse foi qual espetáculo?*

**J.V:** “A guerra mais ou menos santa” que ele conseguiu fazer. Por exemplo, o Ricardo Torres levava muita gente, Ricardo Torres levava muita gente pro teatro. O Chico Expedito também tinha um bom público... Todos eles tinham um bom público. O Bené 70... Ele fazia uma produção que ele levava multidões pro teatro. Ele montou “Eles não usam Black-Tie”, dirigido pelo Chico Expedito, eu fiz a caracterização desse trabalho, eu acompanhei inclusive eles viajando. O Serviço Nacional de Teatro patrocinou uma excursão deles ao Rio, São Paulo, Goiânia e tal e eu fui com eles também. Eles tinham muita gente, tanto aqui quanto lá no Rio. O espetáculo de excelente qualidade, o público do Rio de Janeiro dizia: “Gente, olha que maravilha!”, entendeu?! Um espetáculo que tinha ido de Brasília e eles adoraram. Então você tinha um público que ia assistir, sabia que ia assistir um trabalho amador, mas de qualidade, da cidade e de qualidade.

**E.C:** *E você acha que esse público, daquela época, ele era diferente de outro público, de outras cidades?*

**J.V:** Era, era... Exatamente essa, essa (aspira o ar) esse cheirinho de cozinha, entendeu?! (Risos) Que existia aqui e que tinha essa, entendeu?! No fundo, todo mundo se conhecia, alguém trabalhava no Ministério e conhecia dez que conheciam mais dez, entendeu?! Então tinha muito isso. E os jornais também davam uma cobertura muito boa. Davam uma cobertura no final do ano tinha os melhores do ano, tinha umas coisas assim, entendeu?! Quando falo os melhores do ano é porque tinha uma organização pra ter isso, teve uma produção quando eles podiam escolher os melhores e tal. Então você tinha isso aí, você tinha essa, essa...

**00:50:20**

**E.C:** *E você nota que esse público, ele se modificou com o tempo, Jesus, ou você acha que não?*

**J.V:** Eu tenho pra mim que foi o próprio tempo, né?! Tecendo assim um paralelo com Salvador, né?! Porque Salvador é um mercado médio... É um mercado médio, mas você já tem uma tradição. Em Salvador o público já vê no jornal: “Ah! Eu gosto desse ator, eu gosto desse diretor”, e já identifica, o artista e já vai pra assistir aquele cara. Não porque ele apareceu na televisão, mas porque já, entendeu?!, tem um público [... incompreensível]. E eu acho que aqui nós vamos demorar um pouquinho, entendeu?!, Pra ter esse público e pra ter esse artista, entendeu?!, ainda falta um pouco pra essa afinação... Ainda falta muito jogo pra chegar na confiança mesmo, né?!

**E.C:** *O que você acha: Por que ainda não tem essa confiança do público? Por quê? Por causa da qualidade do trabalho que realizam?*

**J.V:** Não, não, não é a qualidade não.

**E.C:** *Do próprio público de sair de casa pra ir ao teatro?*

**J.V:** Não é não. É naquilo que eu falei... Nessa questão da profissionalização, esse é um dos pontos que eu sinto o balanço. Na história que é exatamente a questão de você não ter confiança total, né?! Porque já muita coisa se apresentou, entendeu?!. É muito ouro, muito dourado em volta de nada... Já foi apresentado e que isso pra ser revisto vai demorar muito tempo. Eu vejo que isso vem prejudicando as produções - as produções de boa qualidade, porque tem produções de excelente qualidade aqui, continua, né?!, você vê que tem uma pesquisa, uma pesquisa grande... Aqui é um lugar que tem uma pesquisa grande e tal, mas eu acho que ainda é questão da tradição. Aquela coisa, a tradição. O público tem que amadurecer um pouco, entendeu?!, Fora a briga com o que... é uma briga desde o início do século XX com o cinema, com a televisão. Mas, na verdade, eu... Nesses tempos, de hoje, (sorri) eu acho que o ator ainda precisa aparecer um pouco na televisão. Porque no Rio está assim...

**E.C:** *Hum, hum...*

**J.V:** No Rio você não tem... né?! Você tem os medalhões. Nem todo mundo tem tanto público, né?!, você chega em determinado espetáculo e está vazio. E na verdade... Mas por quê?! Porque tem uma tradição, tem um nome. Então eu acho que esta sendo construído, porque você já tem um público que vai assistir tal grupo, né?!

**E.C:** *Hum, hum...*

**J.V:** Você já tem tal ator que “não esse cara...”. Quantas pessoas que não fazem teatro que já ouviu falar no Gê Martu?! “Ah, não! Eu vou porque eu gosto desse cara. Esse cara eu vi uma peça com ele e ele é bom”. Entendeu?! Então você já começa a ver pipocar esse tipo de atitude é que eu acho que isso é que vai, entendeu?! É muito devagar, é muito devagar... Agora, a qualidade tá aí. Agora, pra que se veja, pra que esse público perceba essa qualidade, entendeu?! Muitos obstáculos vão ter que ser vencidos, entendeu?!.

**E.C:** *Do próprio público ir assistir...*

**J.V:** ...Do próprio público ir assistir. É do próprio público ir assistir. E na verdade não é nem uma questão de exigência. Eu fui assistir, por exemplo, o pessoal do G7 um dia. E estava lotado o teatro. Sabe?! Era um pá-pá-pá-pá que era uma bobajada que eles estavam fazendo lá. Eu gosto deles, eu conheço eles e tudo mais (sorrindo), mas é um besteirol mesmo, né?!, Eles estavam com aquela brincadeira e um tal de pá-pá-pá-pá... Quero dizer que não é um espetáculo que você veja sendo um espetáculo caro, de montagem cara... Então, quer dizer, esse público você não pode dizer “o público não é *tão* (ênfase no som) exigente”, não é isso.

**E.C:** *Ele é bem generoso até (sorriso)...*

**J.V:** Entendeu?! Então ele-ele gosta de tudo. Mas na verdade, eu acho que isso é um ranço que vem... Daquele tipo “do santa de casa não faz milagre”. E isso, em teatro, fica muito mais forte: “Ah! Eu não sei se é bom...”, “...é de Brasília”... Então, se não tiver um outro que tenha assistido e diga “não, vá! Porque tá-tá-tá”, ou ele mesmo ter alguma referência... Então não vai... Isso ainda vai demorar, isso demora. Eu, em Salvador, agora, ultimamente, eu tomei um susto... Porque tudo mudou. Mudou totalmente. Hoje está um mercado bom mesmo.

**E.C:** *Bom para atuar? Público?*

**J.V:** Bom pra atuar, público e tudo.

**E.C:** *E esse público é mais exigente do que o público de Brasília?*

**J.V:** É! É um público que... Engraçado... É quando o mercado se expande... Ele começa a ficar mais estruturado você sente que tem assim: o público que vai pra aquele teatro, ele sabe o tipo, mais ou menos, de espetáculo que ele vai assistir. E isso é legal! Né?! Porque se você vai pra um teatro em Salvador, um Castro Alves, você sabe que vai assistir montagem do Rio e de São Paulo, aqueles caçaníqueis, né?!, Aquelas coisas que chegam aí e tal. E/Ou então coisa boa também. Mas você vai ver um espetáculo de grandes proporções... Se você vai no Vila Velha, ele tem um caráter mais experimental, você já sabe que se você for pra sala grande você tem um espetáculo assim, se você for pra um menor mais experimental ainda, e cada teatro tem a sua característica e os grupos também. Então eu acho que isso é que vai estar se formando aqui, devagarinho. Vai chegar um tempo que você vai chegar no teatro dos bancários, você sabe que você vai assistir aquele tipo de espetáculo alí. Você vai na Anatel e pá-pá-pá-pá... E aí, eu acho que é isso, que...

**E.C:** *...Que está sendo construído?*

**J.V:** Que está sendo construído, entendeu?! E que na hora que o público perceber isso... Já viu?! Um dia desses eu fui na Anatel também, assistir um trabalho dos alunos aqui e [barulho de estalar dos dedos] “pinhaaaado”... Fila ‘assim’ e... E qualquer coisa alí era uma confusão, de tanta gente.

**E.C:** *E era uma produção dos alunos?*

**J.V:** Quer dizer eles são alunos daqui, mas a produção é de fora. É um grupo. É um grupo. De gente daqui, entendeu?! Então, eu tenho visto o público nos teatros. Agora falta aí, né?!, falta também porque quando você vê... você vai pra ‘políticoná’ (sorri), né?!, Pra política, né?!, (respiração funda), Pro geral... Aí você vê, que é um mercado que ainda não se estabilizou, mas que já está cheio de vícios. De-de-de coisinhas que são trazidas de um mercado que é grande, que funciona num mercado grande, mas que aqui eles tomam proporções de fuxico, umas coisas pequenas, né?! (sorri)....

**E.C:** *Como por exemplo?*

**J.V:** Como, por exemplo, essas produções. Essas mega-produtores, entendeu?! Eu não sei... Isso eu via na época que eu andava lá pela Fundação... O cara reserva o teatro para um período. Ele reserva. É dele.

**E.C:** *Hum, hum...*

**J.V:** Ele não tem produções. Ele vai arranjar produções pra ocupar aquilo e tal, quer dizer, esse mercado nosso ele não, não é muito previsível, né?!, Pra você ter isso. Então ele trabalha muito, lógico, ele trabalha com grupos de fora e tal... Então você vê... Tudo bem, ele é produtor, ele tem o direito... Mas no momento que... Ele inflaciona o mercado das pautas (sorrindo). Porque se ele for passar para alguém, ele não vai passar pelo preço que eles está pagando. Então, eu falo que são coisinhas que são de grandes centros, grandes produções e que aqui ficam ali amarrando só o barco.

**E.C:** *E isso é falta de uma política cultural de estar observando esses movimentos e de estar atuando...*

**J.V:** E de estar atuando...

**E.C:** *Pra ter pelo menos uma porcentagem garantida pra prata da casa.*

**J.V:** Exatamente, exatamente. Porque no fundo aí dizem aí que tem oficialmente tem esse percentual, mas nem sempre o percentual atende, né?! Então é muito assim, eu falo assim pelo que eu ouço, pelo que eu leio em jornal.

Porque, na verdade, ultimamente tenho me dedicado aqui ao trabalho que eu acho que é legal, eu gosto. Eu gosto. E isso pra mim, é disso que eu gosto. Eu gosto de fazer teatro assim, estar trabalhando com aluno, estar produzindo. Porque, na verdade, depois que eu fui descobrir que o teatro me atraía, né?!, Eu não tinha assim “Aaaaah! Esse é o meu grande sonho”, não. Foram os contatos. E foi indo, foi indo, foi indo.

Mas na verdade, quando você trabalha com o teatro você mexe com seu ser, né?!, Na verdade é um-um-um... E mexe de uma forma mais completa. Quer dizer, artes plásticas mexe? Mexe! A música mexe? Mexe! Quem faz música mexe... Mas só que no teatro você mexe com o racional, com o físico, com o emocional você mexe com todos os seus centros e num... Você mexe de uma forma que você... Eu, pra mim, melhora com isso. Porque na verdade você é surpreendido também, né?!. É pesado. Não é pra qualquer um não. Porque você é surpreendido por você mesmo, né?!. Coisas suas. Então eu vejo que o teatro me traz muito isso. E trabalhar com isso, porque trabalha com isso dentro da sala de aula... Não adianta dizer que vai trabalhar com técnica, trabalhar com a técnica... Mas você trabalha com o ser humano, né?!

**E.C:** *Sim...*

**J.V:** Ali a matéria prima é *ele* (ênfase) então... Eu gosto dessa... Desse lado esotérico do teatro (sorrindo).

**E.C:** *Riso.*

**J.V:** Porque, na verdade, quando eu fui nas máscaras gregas, analisando, eu digo “olha aqui, um ator”. Uma ilustração de um ator com uma máscara. Ou seja, era o momento que antecedia o espetáculo, em que o ator tinha pra incorporar o personagem, pra olhar pra máscara e sintonizar com a máscara, depois ele colocava a máscara e entrava em cena. É daí que eu pego o mote para fazer a auto-maquiagem.

**01:00:00**

Ou seja, é o momento que o ator tem pra trabalhar a sua transformação no espelho, entendeu?! Aí, quando você vai ver isso lá na Grécia, puxa vida!, É isso que a gente tem. Agora essa parte da concentração... E isso mexe muito com o interior. Na aula de maquiagem eu tenho percebido determinadas atitudes, de determinados alunos, que é preciso ter muito cuidado pra cuidar tratar com

aquilo. O bom humor, né?! Tem que desenvolver o bom humor nisso aí. Porque, na verdade, o que ele viu ali é uma coisa que ele não queria ver no espelho. Ele deu um tracinho aqui (mostrando parte do rosto dele) que ele não queria ver nada daquilo (sorrindo).

**E.C:** *Risos.*

**J.V:** (sorrindo) E o traço veio e acentuou. E aí começa... E lógico, tratar isso com bom humor é... Bem, pra mim, é a forma mais adequada, entendeu?! É a forma mais adequada (sorrindo) e com bastante cuidado, com bastante tato, entendeu?!, porque senão o bicho pega (risos).

**E.C:** *Risos.*

**J.V:** E daí eu vejo muito isso, entendeu?! Essa forma de tratar quem representa, né?! Quem trabalha com essa parte aí do imaginário, né?!... Porque é tudo isso! E voltando mais ainda, lá na História da Grécia, eu fui procurar fazer, né?! de onde eles, né?!... De onde eles tiraram esses traços fisionômicos, essa tipologia toda que eles desenvolveram, entendeu?! Aí onde é que eu fui ver? Na medicina. Porque os médicos, na época, já faziam diagnósticos através dos-dos...

**E.C:** *...Dos traços...*

**J.V:** ...Dos traços, através dos humores, entendeu?! Então eles já usavam. Hipócrates, é... Pédocles eram os médicos lá, os bam-bam-bam da época, e que faziam isso. Já trabalhavam, ou seja, já se tinha esse conhecimento dos humores, né?! dos traços que caracterizam, né?! um humor, um caráter e tal, e isso foi levado pras máscaras, entendeu?! eles já levaram isso pras máscaras. Então, aquela tipologia, ela tem toda uma base na ciência.

... isso foi levado pra máscaras, entendeu?! Eles já levaram isso pras máscaras então aquela tipologia ela tem toda uma base na ciência que chamam é... como é que é o nome do negócio? Fisiogonomania, entendeu?! Eles já conheciam e a gente nada, eles já voltaram aí e formataram o teatro lá mas já conheciam a história.

**E.C:** *.... e a gente fica copiando...*

**J.V:** copiando, entendeu?! Então, quer dizer, nós que trabalhamos com teatro em sala de aula trabalhamos com tudo isso, com esse princípio mesmo do ser humano, não essa coisa esotérica de Oba-oba de Hari-hari, não, nada disso! Nem estamos carregando nenhuma bandeira, não, mas que mexe com o auto-conhecimento, mexe mesmo! Por isso que eu vejo, por exemplo, a licenciatura ela tem uma importância tão grande... Porque na verdade esse pessoal que está saindo pra formar opinião para ajudar a formar aqueles seres que estão ali, entendeu?! O teatro pode estar ajudando e na verdade aí não adianta porque as condições são outras a gente vai falar lá na sala de aula já é uma outra história. Mas na verdade eu acho muito importante... Porque o ator tudo bem tem esse papel, mas ele tem um outro papel, ele não vai estar... A ligação dele não é tão direta quanto a do professor. As pessoas pagam pra assistir o que ele está falando e aceitam ou não, mas um aluno que ouve um professor é uma autoridade, é uma referência forte na vida de um aluno...

**E.C:** *...Escuta todo dia...*

**J.V:** Todo dia de uma criança, um adolescente... Então, vai ser importante o que aquele cara vai estar fazendo em sala de aula. Então eu acho que... Eu vejo aí a grande importância da licenciatura por esse lado do teatro, essa ligação religiosa que o teatro tem né?... Tem lá na Grécia e tem em todos os cantos... Você pega a história do teatro em outros países todos eles têm aquela ligação com ritual, com manifestações, com agradecimentos não é cotidiano, é extra cotidiano. Tem tudo haver com essa forma do homem querer ser, projetar uma outra imagem, olha eu agora sou assim tá-tá-tá e na verdade eu acho que o ator quando ele experimenta várias facetas ele se identifica com todas elas e acaba dizendo “Ah! Então nós, seres humanos, somos isso, então é isso!!!”

**E.C:** *(risos) um pouco de cada coisa.*

**J.V.:** e tratar de todos eles a medida... Quem é que está hoje em primeiro plano? É você? Então vamos lá... Isso acontece, isso acontece. Observe, por exemplo, você no afã de uma conversa aí, você diz

assim, por exemplo, com os alunos, aquilo ali pa-pa-pa-pa, o ensaio foi ótimo na sexta, vamos ensaiar no sábado, vamos ensaiar no domingo, aí quando você chega em casa diz “Meu deus... Pra quê eu fui marcar sábado e domingo?” Tem isso... Porque na verdade é um aspecto teu, da sua personalidade que naquela hora está ali, assume um compromisso. Daqui a pouco aí, um outro mais preguiçoso e diz “Oh! O que que o cara fez pra eu assumir?” a briga da gente é essa... É a luta eterna, né?! Aí você chega e diz “Agora você tem que assumir o compromisso”, seu lado simpático, né?! Agora, o preguiçoso vai ter que pagar pelo lado simpático e um paga pelo outro, na verdade. E a gente vai assim... E acho que no teatro isso tudo é muito nítido, muito, muito, muito nítido.

***E.C:** E nesse processo todo de fazer teatro, de assistir espetáculos, como que entra o estudo, a leitura, a importância disso? Você acredita que no meio teatral é dada essa devida importância ao estudar, ao notar, ao ir fazer, depois experimentar, depois registrar, é um movimento onde o empírico e o formal funcionam ao mesmo tempo? Um lado tendo tanto importância quanto a outra parte? Ou você acredita que um acaba se sobressaindo e aí acaba criando uma outra cultura? Enfim, como você nota esse processo do registro e do estudo no meio teatral?*

**J.V:** Eu, por exemplo, fico vendo a dificuldade que nós, que fazemos teatro, encontramos na academia no momento que fazemos um projeto de Mestrado ou de Doutorado, entendeu?! Essa é uma grande dificuldade do artista em trabalhar com esses registros, até registram... Mas como trabalhar com isso? Entendeu?! Olha aqui [mostra as fotos bagunçadas], se fosse uma tese já estava tudo arrumado, porque tinha que apresentar. Mas como sou eu que tenho que consultar toda vez, eu sei tudo que tem aqui está tudo dentro de envelope e tal, e é assim um dia isso [as fotos bagunçadas] vai pra um álbum e tal... Então eu vejo muito essa dificuldade do artista em lidar com toda essa parte da pesquisa, com o lado científico da história toda... Eu sinto... Hoje não, hoje não... Por quê? No início você tem esse choque mas depois que você experimenta e vê que funciona, que na verdade você tem essa estrutura é um ponto de partida. Porque você não vai estar sempre mergulhando pra buscar uma pedra pra botar ali naquela estrutura, essa estrutura ela já vem sendo construída na medida que você fez um trabalho aqui, então isso tem melhorado. Eu estou falando por mim, mas é que eu tenho percebido também nas outras pessoas que fazem teatro mesmo fora daqui da academia, existe uma preocupação com esse fazer, com esse experimentar, com esse registrar...

***E.C:** Apesar da resistência você nota que tem crescido essa busca por tentar fazer?*

**J.V:** eu sinto, eu sinto.

***E.C:** E Você atribui isso a quê?*

**E.C:** Eu não sei se pela própria cobrança do momento - Porque o momento cobra muito isso da... Por exemplo, a universidade, ela, hoje, você não tem... Você é cobrado a fazer um Mestrado, Doutorado, porque você tem que se qualificar. Então no que você tem que fazer, você trabalha com essas coisas todas.

***E.C:** E os alunos?*

**J.V:** Aí o que você fez, automaticamente você passa pros alunos, entendeu?! Então é aí que eu estou sentindo a melhora. É que estou vendo que esses alunos, eles recebem bem, eles recebem bem porque eu acho que a minha geração já é uma geração de transição aí é mais difícil, é mais complicado.

***E.C.:** Você acha que essa sua geração é mais difícil de aceitar esse exercício?*

**J.V:** Aceita... Mas sempre com muita dificuldade, com muita luta vai e faz. Essa geração mais nova já é fruto desse nosso sofrimento. Nós já passamos, nós já vimos que aquilo funciona e já passamos, eu acho que essa geração já vem com essa questão mais bem resolvida, ainda não está totalmente bem resolvida, mas eu sinto isso e isso reflete também em grupos que estão fora daqui, mas que têm contato com essas pessoas ou que essas pessoas estão frequentando esses grupos e... entendeu?! A sementinha está sendo espalhada.

**E.C:** *E você acredita que esse exercício de estudar, fazer, registrar, estudar, fazer e registrar colabora, ou melhor, ele contribui para o fazer do teatro de melhor qualidade, ou assim, talvez, nas Arte Cênicas seja mais interessante somente o fazer?*

**J.V:** Eu acho que a qualidade ela vem quando você tem todos esses elementos juntos, em função da qualidade final do trabalho, entendeu?! É como eu vejo hoje. Se fosse a um tempo atrás, eu diria vamos fazer, vamos fazer... entendeu?! Hoje eu vejo que ele funciona melhor, funciona melhor porque não adianta... Você percebe que a mente humana tem que... Você tem que nortear mesmo, você tem que estar sinalizando porque nós temos uma tendência dispersiva muito grande, muito forte nessa mente da gente... E eu acho que ele funciona nesse sentido, porque você começa a direcionar mesmo e “Oh! Toma essa direção” e começa a sinalizar, aqui, pra cá, pra cá. Isso só faz melhorar... Eu sinto isso dentro da sala de aula, com montagem em sala de aula, com montagem em sala de aula. Eu estou agora terminando um trabalho com alunos que foi todo estruturado, experimentado de forma fragmentada, mas isso está me beneficiando, agora que eu estou juntando as peças está muito mais fácil. Por quê? Porque eu tenho cada parte daquela bem estruturada, bem experimentada eu já sei aonde ela pode chegar, então eu sinto que é o caminho, é o caminho mesmo.

**E.C:** *E tem toda essa produção feita na história da cidade... Porque você está falando que é algo mais recente dessa geração, no sentido dela estar mais aberta a experimentar e a registrar esse experimento... Aí depois volta a fazer o experimento, escreve de novo, aí publica, fotografa, faz o espetáculo e filma, depois guarda, assiste essa fita, discute com o colega e vai fazendo. Isso você nota nessa geração mais recente?*

**J.V:** Noto. E tenho relatos de grupos que estão fazendo exatamente isso, entendeu?! E de fora.

**E.C:** *E no grupo passado? Esse que você viu sendo criado, nascendo na cidade e depois se desenvolvendo? Você nota algum grupo que tenha feito isso com mais constância? Que eles tenham um bom material registrado? Pode ser atores sozinho, não necessariamente grupos, pode ser pessoas, atrizes em geral...*

**J.V:** Na época, eu me lembro que Dacio Lima tinha um trabalho de registro mais acentuado que os outros, ele tinha um bom material, ele já tinha um registro entendeu, ele já tinha isso aí. Mas a grande maioria não, eu não sinto. Tanto é que hoje você tem pouco.

**E.C:** *Você conhece algum trabalho que fala sobre essa trajetória do teatro de Brasília.*

**J.V:** Não, eu não conheço. Tem o livro que você, você...

**E.C:** *Aquela “Histórias do teatro brasiliense”?*

**J.V:** “Histórias do teatro brasiliense”. Mas eu não conheço outro, eu já ouvi falar assim... o Dacio sempre vinha... Falo muito nele porque ele sempre vinha aqui em Brasília, ele morava no Rio e sempre vinha e quando ele vinha me procurava pra saber de Brasília e tal. E ele tinha esse interesse em catalogar, entendeu?! Em buscar... Ele tinha esse projeto e ele tinha me falado nas últimas vezes que ele esteve aqui sobre essa pesquisa. Ele tinha o teatro como pesquisa mesmo, tinha uma pesquisa no teatro gestual e tal e tinha esse interesse no teatro de Brasília. Agora nada foi realizado nem por ele e nem eu não conheço também nenhum registro... Eu creio que é uma garimpagem. Porque o TEB deve ter alguma coisa... A FETADIF você tem que buscar as pessoas...

**E.C:** *Ela não existe mais...*

**J.V:** Ela não existe mais. E não deve ter registro nenhum. É isso, a FETADIF deveria ser o local onde você iria encontrar todo esse material sem que houvesse esse procedimento.

**E.C:** *Quando ela deixou de existir?*

**J.V:** Olha... Eu não sei... Deixou de existir... Eu acho que ela existe ainda.

**E.C:** *Oficialmente?*

**J.V:** Existe oficialmente. Ela foi acabando quando o movimento, quando aqueles atores que eram os amadores, que eram os pioneiros foram estudando, foram se formando em atores profissionais e, lógico, deixaram de ser amadores. E também virou um local muito político... A política sindical

começou também e que não pode, ela tem que existir, mas sem interferir na produção... E eu acho que interferiu muito, interferiu muito... Muita briga de ego e isso interferiu. Quando eu voltei de Salvador eu não ouvia mais falar na FETADIF porque eu já tinha saído da Fundação. O cara que era da FETADIF depois virou um cargo importante na Fundação... Aí já não é mais... Entendeu?! Os editais começaram a receber muitas propostas, mas já não eram mais aqueles... Aquele número de grupos, número menor que podiam ser muito mais bem atendidos... Então eu vejo muito por aí...

**E.C:** *Nesse período todo... Você nota a participação das mulheres? Existiam muitas mulheres? Talvez não fosse como é agora, mas houve a participação delas?*

**J.V:** Não, não, não... As mulheres... Eu sempre... Engraçado eu não me lembro. Olha só, eu não lembro de nenhuma dirigindo, nenhuma diretora, eu não lembro dessa época eu, agora, creio que não.

**E.C:** *Todas elas eram atrizes?*

**J.V:** Todas eram atrizes. Você não tinha diretoras. Hoje, você tem mais, então eu acho que a participação hoje está mais dividida. Você tinha... Na FETADIF, na verdade existiam as atrizes que freqüentavam... Mas o império era masculino ali, É... Exatamente... Você falou uma coisa que exatamente era... Você tinha isso aí e pô, era o quê? Era final da década de 70, né?! Se bem que as coisas não mudaram nas de 60... Elas aconteceram mais em 80, que os frutos foram amadurecendo e sendo colhidos. Na verdade você não tinha, você não tinha... Você tinha atrizes que se respeitavam como a Gisele Lemper que era uma atriz já antiga, você tinha atriz como uma menina chamada Malu Guimarães.

**E.C:** *É aqui de Brasília?*

**J.V:** Daqui. Era pessoal daqui. Gisele Lemper, Malu Guimarães... Você tinha a Sandra que era filha da dona Irene, lá do TEB, a Sandra também era uma atriz que me lembro muito respeitada, boa atriz e respeitada. Tinha outras a Cleo....

**E.C:** *Era comum então ter uma boa divisão entre atores e atrizes?*

**J.V:** É, era.

**E.C:** *Era igual o convívio entre atores e atrizes? Era de um percentual equilibrado?*

**J.V:** Era um percentual equilibrado.

**E.C:** *E hoje em dia, como é você avalia?*

**J.V:** Hoje em dia eu vejo que está equilibrado, mas só que nesse período existia um equilíbrio quantitativo... Mas a divisão ainda não. As tarefas masculinas ainda imperavam, entendeu?! Os postos ainda eram ocupados por... Por exemplo, na Fundação Cultural você tinha só gerentes. Só com uma gerente. Uma gerente que cuidava dessa parte cultural, só tinha uma. Então pra você ver como ainda era uma época em que as mulheres estavam gradativamente conquistando os postos e tal então isso se refleti muito, muito no teatro.

Agora você tinha, você tinha... A meninada... Que às vezes eu olho e passa assim... O melhor termômetro é o Beirute. Você senta assim... Aí você vê entrar... Você diz: “Olha só, parece com o fulano antigamente”. Você tem o mesmo personagem... Só que é com outro ator. Você tem os mesmos... Tem aquele pessoal que sempre existiu... Eu sentia isso.

**E.C:** *Então é assim, como se a cidade acabasse produzindo os mesmos personagens com o passar do tempo?*

**J.V:** Lógico que eles têm uma variaçõzinha, uma evolução e, às vezes, eles se multiplicam também. Porque, às vezes, você vê um grupo assim “olha aí! Olha o grupo lá!” (risos). Então eu sinto muito isso... Como, aliás, toda cidade tem isso. Na Bahia eu sinto isso também. Quando eu volto que eu sento num lugar onde eu veja pessoas que eu não conheço, pessoas novas... Mas os personagens você conhece e... “Ah! Tá lá!”

**E.C:** *E como seriam esses personagens de Brasília?*

**J.V:** Esses personagens de Brasília... Você tem um personagem meio largado, eu chamo assim “meio-mijão”, sabe?! Meio... “Meio-poeta”, sabe?! Seria o notívago o cara que fica lá no bar escrevendo e bebendo e que tem aquele compromisso... Conheço várias pessoas que não são da minha época mas que têm esse compromisso de ir pra tal bar pra tomar cerveja, pra ir pro *happy hour*. Você tem, por exemplo, um grupo de.. Não seria assim... Acho que de “drogados” seria uma palavra muito pesada... Mas um grupo de “cabeças-feitas”, entendeu?! Aí você vê assim... O grupo do fumo quando chega assim nos lugares, se parecem com o mesmo grupo de 20 anos atrás, eles se parecem... As mesmas coisas, as mesmas atitudes... Têm sempre aquele ou aquela “inquieto”, que está numa mesa, mas daqui há pouco está na mesa do outro, entendeu?! Tem assim aquelas máscaras... Porque são mascaras na verdade... Na verdade são máscaras... Aquela máscara assim, do bonzinho, ou da boazinha, sabe aquele que está por aí?! Isso eu já conheço e digo “Tiiih! Conheço esse já!”. Mas na verdade não é daqui é de um personagem que existe em todas as gerações.

**E.C:** *Existira algum personagem que vocêalaria assim: “Esse é o típico personagem de Brasília”?*

**J.V:** De Brasília, de Brasília... Olha de Brasília tem um personagem que eu não se o nome seria o certo, seria o “universitário de Brasília”. Ele é diferente, ele é diferente... Eu acho diferente de outros. Universitário... Não é o universitário de Artes Cênicas, é o tipo “Universitário de Brasília”, entendeu?! Eu acho que ele tem uma cara parecida...

**E.C:** *Como é isso? Da universidade de Brasília ou tanto faz ser faculdade particular ou não?*

**J.V:** Tanto faz, eu acho... Por exemplo, eu lembro que o estudante da UnB ele tinha uma cara quando eu cheguei aqui, era o “batalhador”, entendeu?! Tinha o cara que ia pra passeata, o cara que tava “lutando”. E você tinha o do CEUB, que era uma classe mais acomodada de pessoas... Que já trabalhavam... Você tinha esse outro tipo, mas quando eu falo “o universitário”, é algo mais ligado aqui, é mais ligado aqui... Não sei se “guerrilheiro”, ou “pseudo-guerrilheiro” é muita, muita, muita cara e que já existe... Desde daquela época, por exemplo, eu lembro do ir pro lá “vamos pro Araguaia”, entendeu?! e você queria encontrar com Dom Pedro você queria ver... Tinha uns grupos assim... Esse personagem eu acho... Ele muito a cara de Brasília, tanto da década de 70 como de agora... Ainda existe, você olha e “Opa! Olha lá, olha ele lá!”.

**E.C:** *Você fala como se fosse um desbravador, mas ao mesmo tempo você fala como sendo um “pseudo-guerrilheiro”...*

**J.V:** Guerrilheiro, não é um desbravador. É um pseudo-guerrilheiro.

**E.C:** *Ele é “pseudo” porque você acha que na Hora H ele não transforma nada?*

**J.V:** Não, não, não. É uma máscara, é uma máscara. Eu acho que ele tem esse personagem tem aí. Tem outro também, tem uma forma de vestir, entendeu?! De “agregar roupas” que eu vejo muito isso aqui...

**E.C:** *Como seria? Assim... Uma roupa mais social ou mais despojada?!*

**J.V:** Não, mais despojada, você vê que é um “despojado-clean”, é um despojado de boutique, mas que é assim, por exemplo, é uma camisa com uma outra camisa, com mais um colete mais não sei o que mais... Você sai, você vê muito isso... Você vê uma faixa da juventude de Brasília que continua interpretando esse personagem... É aquele que tem uma coisa legalzinha no cabelo, sabe?! Uma coisa na imagem... E que é a cara de Brasília, por quê? Porque quando você vê isso em Salvador e você vê no Rio de Janeiro, você tem uma conotação cultural alí que direciona esse “ser legal” para aquela própria região, para a própria cultura e aqui já não tem isso. Você ainda não tem essa cara... Ele é mais amplo... Isso aí, seu universo, ele é muito maior e fica muito a cara de Brasília, porque aí vamos dizer que ele põe um brinco mineiro, com um colete goiano, com jeitinho paulista... Então isso vira a cara de Brasília, é o largado de Brasília que é o largado chamado o “largado-de-boutique”... Quando eu falo aqui, é principalmente, aqui, no Plano Piloto, você tem isso... Mas você também tem nas cidades-satélites... Mas que você já tem uma cultura local, mas aí eu não entro muito nessa seara não...

**E.C:** *E dentro dessa transformação toda. Porque a gente vem de uma Brasília contanda e parece que a gente vê a cidade nascendo, depois em 70, em 80... Quando você volta e tudo mais e você está inserido nisso tudo. Como é que você avalia*

*essa sua trajetória num percurso teatral? Onde você se insere? Onde você, Jesus, se pudesse avaliar falaria assim: eu, dentro da escola do teatro em Brasília, me coloco em tal lugar... Como que você se auto-refere?*

**J.V:** Eu, na verdade, tenho dois momentos. Eu tenho um primeiro momento onde eu trabalhei muito ao lado da política cultural ali, na Fundação, na FETADIF e muito nos camarins também, com muita história dos camarins porque percorri assim todos os teatros com todos os grupos. E essa segunda fase que é a fase onde eu já vim professor, aí pronto, nesta encarnação eu vim como professor!

***E.C:** Nesse momento então você passa a interferir indiretamente? Você faz a produção dos artistas da cidade?*

**J.V:** Exatamente. Porque antes eu estava lá, eu estava direto ligado, trabalhava diretamente nas produções com maquiagem, estava com o rosto na vitrine. Só que agora não, agora eu estou preparando o vidro da vitrine. Estou preparando os bonequinhos pra botar na vitrine, quer dizer, agora gosto muito mais dessa fase. Acho que esse papel é de muito mais responsabilidade, por isso me interessa muito mais. Eu posso até destacar essa segunda fase, não porque é o último papel, mas porque é agora. Não sem tirar também todas as experiências que eu tive naquele período foi excelente, pra eu estar aqui agora. Eu acho que houve a necessidade de eu passar por essa experimentação toda e tal... Por isso que, pra mim, o choque funciona assim sempre como uma fonte da vida que você vai lá e diz “Ôpa!”, mais tudo bem.

***E.C:** Isso porque você acaba sendo um nome importante pra cidade, não é Jesus?! Afinal, todo mundo ou trabalhou com você ou foi seu aluno e/ou foi preparado por você. A sua contribuição na cidade ou é de uma fase, mais direta enquanto produção, ou de uma fase indireta, produzindo aí e estando inserido. Não é isso?*

**J.V:** Exatamente, exatamente.

***E.C:** E como que você avalia os outros nomes que estavam por aí do seu lado? Ou seja, na sua opinião, quais são as pessoas que você falaria assim: “Olha eu acho que falar de Brasília, hoje, da história do teatro de Brasília, eu não posso deixaria de dizer de ...”? Quem são essas pessoas? Que nomes você acredita que são importantes e que não podem deixar de ser mencionados na história do teatro de Brasília?*

**J.V:** Vou pegar essa geração que está aí. Você tem, por exemplo, desse período você tem o Humberto que eu acho que é uma pessoa que tem um trabalho, que tem uma pesquisa no trabalho de ator, eu acho que o Humberto vem desenvolvendo - desde essa época - essa pesquisa e com isso ele foi crescendo. Acho que o próprio trabalho dele foi crescendo e os atores foram se multiplicando e esses atores que passaram por ele já se multiplicaram, também. Essa importância de ter se proposto a estudar a interpretação, a formação de ator e botou o pé firme nisso... Eu acho que ele é uma pessoa importante.

O Gê Martú é uma pessoa também muito importante aqui em Brasília. Se você falar no teatro de Brasília e não falar em Gê Martú, então você não conhece tudo. Porque ator, exclusivamente ator, mas também sendo uma pessoa super-generosa... Eu via Gê como um homem que tinha vindo do Rio com uma experiência de teatro profissional, mas que ele trabalhava com qualquer grupo amador, ele estava sempre muito disposto a colaborar com outros grupos e eu vejo a importância dessas pessoas para o movimento. Principalmente o Gê com esse lado humano dele de querer estar sempre juntando as pessoas pra melhorar o movimento... Então sempre vi o Gê com uma visão muito maior... Ele não estava somente interessado em si, quando ele se interessava em desempenhar bem um papel, de estar trabalhando bem não era também pela vaidade que todo ator tem, mas ele queria ver o todo e junto, como ele... Eu acompanhei muitas peças dele, por isso que eu estou falando nele, porque isso é muito evidente no comportamento dele.

Hoje ele não está aqui, mas eu acho que o Chico Expedito tem um trabalho muito importante aqui. O Chico Expedito participou de um período e que eu acho que é uma referência para o teatro de Brasília, como também o Bené 70.

O Bené 70... Acho que mora aqui ainda, ele era funcionário de um ministério desses aí se entusiasmou em fazer produção de teatro e era uma figura. Esse cara também é uma referência.

O Murilo Eckart que era professor do Dulcina. O Murilo foi um grande professor e dentro do estilo dele, algumas pessoas gostavam outras não. Mas dentro do estilo dele ele sempre foi uma pessoa muito

séria. Acho que as pessoas que passaram pelo Murilo tiveram uma boa formação, uma boa formação de ética teatral. Ele tinha muito isso... Eu acho que ele também é uma referência.

O João Antônio, o João Antonio também. O João Antônio foi dono da primeira escola de teatro de Brasília, o “Ensaio Teatro e Dança”, foi do João. Então acho que o João aí você parte um pouco pra dança mas é dança de teatro.

A Márcia Duarte também é uma referência, ela está aí nessa batalha a quando tempo... Ela vem com o Endança e hoje você vê os espetáculos dela. Você viu o último? É teatro, né?! E muito legal! É uma estrada quando você vê e diz “Opa! Olha que legal onde ela chegou!”, entendeu?! Eu acho que é uma pessoa...

O Fernando Villar é um dos mais novos. o Fernando Villar já é de uma geração mais nova... Já é bem mais novo do que esse pessoal que eu estou falando.

O Dacio Lima também é uma outra pessoa que eu acho que é uma grande referência do teatro em Brasília.

O Graça Veloso. O Graça Veloso é desse tempo... Ele era ator. Ele fez o “Black-tie”, ele fazia o menino no “Black-tie”. Tem outros atores que estão mais afastados...

Por exemplo, tem a Marisa. Ela trabalha aqui na UnB, é secretária de um desses Departamentos... Ela nunca quis ir pras Artes Cênicas mas ela sempre fez teatro amador, entendeu?! Sempre foi uma boa atriz, trabalhou com o Chico Expedito, trabalhou com o Dacio, trabalhou com vários diretores aqui em Brasília e ela é funcionária aqui, de vez em quando eu converso com ela... A gente conversa ,mas ela está fora de ação. Mas é uma pessoa, entendeu?! Que você “Opa! A Marisa passou por tudo isso!”...

Tem assim, por exemplo, o Hugo. O Hugo Rodas... Eu conheço o Hugo Rodas sabe desde quando? Desde 70, eu o conheci na Bahia ele fez a coreografia de uma peça infantil que eu trabalhava como ator, quando ele estava chegando do Uruguai, aí ele ficou um tempo e sumiu, quando eu cheguei aqui em Brasília digo “Olha onde a criatura está morando?! Olha ele aqui!” Eu sempre conheci ele e assim montando, sempre assim montando os trabalhos e tal... Cadê o cara que fez esse...? Não, já foi! Foi embora... Aí cheguei aqui e encontrei ele. O Hugo está aqui... O Hugo criou várias gerações aqui, entendeu?! Acho que ele é importante aí...

Você tem vários atores... Deixe eu ver... Deixe eu lembrar dos filmes... Você conhece o filme “Taguatinga em Pé de Guerra”? Um curta metragem? Um filme que foi feito aqui em Brasília que tem a direção de um cara do Rio, que é o Nonato Estrela. Esse roteiro foi criado a partir de uma peça...

**E.C:** *É aquele das mulheres? Das lavadeiras?*

**J.V:** É das mulheres, das lavadeiras.

**E.C:** *Então eu assisti! Um sobre a caixa d'água... Aquilo foi uma peça?*

**J.V:** Isso.... Aquilo ali o Humberto Pedrancini montou com o pessoal do Sesc várias cenas, chamava-se “Brasília, Capital da Esperança”. Então, tinha uma cena com uma matança que houve num alojamento, tinha aquela história de Taguatinga e tinha uma outra e pegaram aquela e transformaram em filme e ali está muita gente que faz teatro. A Bidu era uma menina e está ali também. Quem mais? Tem o Plínio Mósca que está ali também, tem o Gê, tem o Humberto, tem várias pessoas... Eu fiz a maquiagem deles, o filme na época foi a gente ia lá pra Vila Planalto todo dia de manhã cedo (risos), bem interessante. Então eu acho que tem essas pessoas não sei se eu estou esquecendo de alguém mas essas pessoas são as pessoas que encontrei aqui.

**E.C:** *Sim e que você nota que são nomes....*

**J.V:** que são nomes que até hoje... Outros ficaram lá e esses eu ainda acho que eles fizeram, o que eles ainda estão fazendo ainda tem um eco nisso aí, entendeu?

**E.C:** *E a Dulcina?*

**J.V:** bom aí já é uma outra parte, porque, por exemplo, quando eu cheguei aqui a Dulcina... Quando eu trabalhei na Fundação, a Dulcina estava construindo tudo ali, teatro e tal. Final de 70. E como funcionário da Fundação num período eu funcionei como ligação, entendeu?! Ia lá via refletores e não sei o mais quê. Os refletores que chegavam via Fundação Cultural pra ela eu era o contato, mas assim

foi muito pouco. Agora, o que eu louvo na Dulcina é o idealismo dela de largar tudo e dizer eu vou implantar uma escola aqui... No Rio, pra ela, era muito mais fácil. Ela já estava sedimentada ali... O que eu louvo é isso, que de repente ela vem e implantou, e não foi atoa porque está lá até hoje... Não vamos discutir qualidade, porque isso é... Uma Instituição que lida com o ensino de arte e é muito difícil de se manter. É preciso muitas concessões pra que ela se mantenha de pé... O que eu louvo em Dulcina é isso, entendeu?! É o que ela acreditou. Sabe aquela coisa de uma pessoa que diz “Não... Eu vou fazer isso porque é nisso que eu acredito! Eu não vou me preocupar se essa mídia está lá a meu favor”, Nem a disposição... Porque pra ela estar na mídia, ela teria que estar trabalhando... Ela escolheu isso aqui então o que eu vejo é que foi muito importante para a formação dos primeiros atores, quando eu falo na questão do profissionalismo é que junto com esses profissionais que vieram, vieram os aproveitadores que se registraram e a coisa embolou lá o pirão na história. Agora o papel dela aqui... Você também fala de B. de Paiva! Pelo amor de Deus! Esse aí você bota na frente da lista (risos)!!!! Porque não tem nem... nem o que falar... Porque é o teatro de Brasília, B de Paiva e Dulcina são pessoas que não têm que fazer julgamento nenhum, porque na verdade está neles, está na vida deles. Eu acho que todos que eu falei e me colocando no meio também nós temos o teatro, mas nós temos nossa vida... Nós temos a nossa parte, o nosso lado egoísta que tem nas nossas vidas e etc... Mas esses dois... Eu acho que isso é a vida deles.

**E.C:** *Você os colocaria nessa lista toda como os mais destacados?*

**J.V:** É. Eu acho... B. de Paiva, o homem, entendeu?! É muito assim porque B. de Paiva também é um bom articulador, ele é um bom articulador (risos). Então o que eu vejo assim nesta pasta aí artisticamente tem outros mais, por isso que quando eu falo... Eu falo porque eu respeito muito ele, entendeu?! Ele passou pela UnB, ele passou pela Dulcina, ele passou pelo teatro amador, ele teve acesso pelos canais oficiais, então ele batalhou muito nessa coisa, nessa formação toda então ele tem esse papel. Agora, artisticamente nem tanto... Poucas coisas ele fez como ator e tal, filmes ele fez alguns filmes aqui, mas nem tanto. Aí você fala... Na frente da lista assim, mas por ser o mais velho até por eu gostar da figura... Agora tem isso eu vou pegar por exemplo, eu vou pegar o Humberto Pedrancini que tem uma produção que é diferente da dele, então não posso...

**E.C:** *Ou o Gê Martú...*

**J.V:** Ou o Gê Martú também que tem uma produção ininterrupta durante esses anos. Então para essas pessoas o significado é outro, né?!

**E.C:** *Você foi citando pessoas e mais pessoas... Elas são reconhecidas socialmente. Esses nomes todos são de pessoas que já tiveram seu “reconhecimento social”, entre aspas. E os anônimos? Existem aquelas pessoas que você fala assim: “É... Aquela fulaninha do cotidiano, aquela figura que não tem tanto esse reconhecimento - nem da mídia, nem do meio acadêmico e nem em outro meio -, mas que se não fosse ela... Que seja uma “dona senhora”, ou o “seu senhor”... Enfim, esse teatro da cidade não se movimentaria... Você se lembra desses “anônimos” que estavam ali, no seu cotidiano?*

**J.V:** Eu lembro, lembro, lembro, lembro sim. Porque, por exemplo, tem o Cleber que era um menino que trabalhou com o.... Que eu não ouço falar mais... Eu não sei se esse menino... Ele trabalhou com o Humberto ele foi do grupo do Humberto... eu acho que esse menino foi quem produziu o filme Taguatinga no final da história, ele que descolou diretor, produção, tudo, tudo ele que organizava então esse menino... Eu acho que é um desses aí, entendeu?! E que fez muita coisa lógico, não chegou a grandes proporções mas o que ele fez eu acho que tem um papel, não digo um grande papel mas eu acho que...

**E.C:** *Sim, sim, é isso mesmo. Mais alguém desenvolveu esse fazer?*

**J.V:** Desenvolveu, desenvolveu... O que ele fez, deixou bem. Você tem essa mulher chamada Malu Guimarães que era uma excelente atriz, ela chegou num ponto e ela... entendeu?! Tranquilo... Tem um rapaz chamado Claudionor mas ele era conhecido como Abade, Abade era o sobrenome dele. O Abade trabalhou com o Dacio, ele trabalhou com o Bené, era funcionário de um ministério desses aí, mas esse cara era de uma seriedade nos ensaios, com horário, nunca vi aquela criatura chegar atrasada... Foi um cara que eu sempre admirei por isso, não foi mais nada além disso. Ele foi ator em algumas peças, mas

ele era muito disciplinado, ele era muito é atento, entendeu?! E muito queria fazer, muito, muito, muito é o que ele queria fazer e cada vez melhor, ele e a Malu Guimarães foram atores... a Malu Guimarães chegou num dia, eu vi, num ensaio, ela estava com uma coisa na voz, ela fumava na época, ela parou de fumar em benefício do espetáculo, entendeu?! E parou mesmo! Não foi negócio de parou só ali, não. Sabe esse tipo de comportamento?! Que eu acho um grande barato num ator! “Não, eu vou parar de fumar porque eu quero ficar melhor”, Isso eu vi a menina falando num ensaio e digo “Olha só que legal”, entendeu?! Então você tinha outros atores... Você tem a própria Gisele Lemper, por exemplo, a Sandra, a filha da... As pessoas conhecem ela ainda hoje mas não se fala muito nela não... E tem outras pessoas... Deixe-me ver aqui... Estou lembrando... Olha só, o Ricardo Torres o que ele fez... E hoje eu nem vejo muita gente do grupo dele, não tem mais ninguém trabalhando porque todos eram... A única que trabalhava com ele era a Valéria Cabral, conhece a Valéria Cabral? Ela é produtora... Licença aqui que eu vou só atender aqui (foi atender ao telefone).

*E.C: (Depois do telefone) ...A Valéria Cabral e o Ricardo Torres...*

**J.V:** .... e o Ricardo Torres, a Valéria Cabral é assim a sobrevivente do grupo que hoje está aí ainda com as produções e tal, ela é sobrevivente desse grupo do Ricardo.

*E.C: E na técnica?*

**J.V:** Na técnica, olha... Na técnica nós tínhamos na luz o Rafael... Eu acho que ele ainda está aqui em Brasília eu chamava ele de Galo Magro, como é que era o nome daquele menino? Ele está num desses teatros aqui... É Caco, não?!

**M.A.S: Galo!**

**J.V:** Como é que é o nome dele?

**M.A.S: Não sei, mas a gente conhece ele como Galo, trabalha no Teatro dos Bancários.**

**J.V:** É ele mesmo, é ele mesmo. Ele trabalhava na Fundação Cultural. Esse cara foi assim... Outro que eu vi, por exemplo, o grande iluminador que tinha aqui era o Formiga que era o iluminador da Escola Parque depois passou a iluminador o....

*E.C: Nossa, só tem bicho: Galo, Formiga... (risos).*

**J.V:** Formiga. Ele trabalhava na Escola Parque, depois no Teatro Nacional, o Zé Raimundo lá do Teatro e o Pedro do Dulcina já são filhos do Formiga, entendeu?! O Formiga vem antes deles... Então esses são o iluminadores que eu conheço assim da época “pré-histórica”.

*E.C: Zé Raimundo e quem mais?*

**J.V:** E o Galo, iluminação. Sonoplastia, sonoplastia sempre foi um quebra galho né, todo mundo sempre fez então não lembro assim de... de... não lembro muito não. Agora iluminação são esses que eu já citei, iluminação, figurino também eu fiz alguns... Maquiagem não tinha outro. Eu não tive concorrência na praça, depois é que... Depois de muito tempo apareceu Maria Carmem, hoje você tem Maria Carmem, Sônia Paiva, mas é tudo gente nossa, tudo criança...

*E.C: Tudo é de Jesus, tudo é cria de Jesus...*

**J.V:** Não, elas não. Quer dizer, elas vieram depois de mim, mas tiveram outros professores. Mas então tem isso assim na técnica... Você tinha no grupo e você tinha alguém que era... Você tinha, por exemplo, Ralph Gehre que era um artista plástico, Ralph Gehre fez muito teatro, Ralph Gehre era do grupo do Ricardo... Ricardo Torres... Ele fazia cenário, era um bom cenógrafo ele hoje é artista plástico aí, desses medalhões aqui da cidade, mas ele fazia cenário. Quem mais? Música sempre teve, sempre teve por exemplo Kido, Kido Guerra. Kido fez várias trilhas, o Kido vem do teatro lá do pessoal da Aliança Francesa.

*E.C: E do Cabeça...*

**J.V:** E do Cabeça... Primeiro foi da Aliança Francesa. O grupo do Murilo e tal, aí, depois é que veio o Cabeça, o Cabeça já é na seqüência.

**E.C:** *O Kido escreveu um livro sobre o Cabeça.*

**J.V:** Ah! Foi?

**E.C:** *Eu não conheço o livro. Ele que me disse que o rapaz era diretor do cabeça - que eu não me lembro o nome agora - e junto com ele escreveram um livro sobre o cabeça...*

**J.V:** o Cabeça quando eu fui para Salvador estava mais em evidência. Só peguei o início, mas eu já conhecia o Kido dessa época, da época do “A Gema do Ovo da Ema”, que ele fez toda a trilha sonora, ele tocava. Ele tocava com mais algumas dessas pessoas. Quem era também de fazer alguma coisa pra teatro era o Fernando Cobal, ele fez alguma coisa pra teatro também.

**E.C:** *E como você avalia essa qualidade, essas diferenças de entre técnica atores, atrizes, cenógrafos, iluminadores, maquiadores. Você nota que hoje é uma melhor qualidade, antes era melhor?*

**J.V:** Não, não, não. Antes era muita experimentação, você sentia que as pessoas tinham vontade de fazer aquilo e se colocavam num lugar pra fazer aquilo. Hoje não. Hoje você já tem uma preparação, hoje você já tem escolas - não só na Dulcina e na UnB como você tem outras escolas de formação básica, escolas de curto prazo, cursinhos mais rápidos então eu sinto que as pessoas hoje estão entrando no mercado com mais preparo, entendeu?! Exatamente porque hoje você encontra onde buscar essas informações, essa formação também... Então a tendência é que as pessoas que não têm acesso a essas escolas venham a procura-las. Já existe até a concorrência, elas já procuram um pouco essa formação mesmo. O cara quando vai operar um som, vai fazer uma luz, não vai mais no “olhômetro”, não é?! A meninada toda aí [mostrando o Marcelo, na câmara] que faz essas coisas, tem todo um conhecimento técnico, teve algum mestre ou na universidade ou na faculdade, ou na própria vida profissional teve algum mestre que deu o caminho da pedra.

**E.C:** *E dentro de todos esses estudos que você tá falando que, hoje, eles são melhores preparados porque tem uma escola, porque tem uma informação mais fácil e etc. Quais livros você indicaria? Que você acredita que seja muito importante para quem entra nesse universo teatral. Independente se deseja ser um ator ou uma atriz, mas que ao ser iniciado nesse universo teatral tenha uma obra que seja interessante, uma leitura, um espetáculo, enfim, uma obra que você acredita que seja referencial pra esse universo teatral.*

**J.V:** Esse universo teatral... Pra mim, olha, pra mim, por exemplo, no dia que eu li um livro dado pela Ana Vicentini, que era professora aqui, ela me deu um livro chamado “A máscara de Apolo” - é uma ficção, mas que conta a história de um ator grego, o pai dele era ator e ele começa menininho fazendo um dos filhos da Medéia uma tragédia lá na Grécia antiga e tal e daí ele cresce e foi assim um grande livro... Não foi nenhum livro técnico, foi ficção, mas foi um grande livro pra que eu pudesse entender melhor o espírito do início do espetáculo teatral. Desse referencial todo que nós temos. Por quê? Aí você entende melhor a história... Então eu acho que existe alguns livros... E existe todos esses livros que são básicos na formação de qualquer ator... Eu acho que o ator que não lê aquela trilogia lá do Stanislavisk, o ator que não tem o conhecimento do Brecht... O conhecimento eu acho importante, você conhecer essas técnicas, você conhecer essas teorias, mas adequar ao seu modo de vida, ao seu contexto. Porque é impossível você repetir uma pesquisa de alguém em 1920, na Rússia. Isso é outra história... Então vamos pegar a essência disso e vamos... Eu acho que eles são importantes, mas eu acho que deve haver uma leitura diversificada. Porque a cada montagem, a cada projeto você tem uma bibliografia na verdade. O teatro tem isso, tem essa grande vantagem, fora esses livros técnicos que você tem sempre ali pra consultar, eu acho que o teatro lhe permite isso, ou seja, essa leitura geral, entendeu?! Porque tem isso, você vai pra filosofia, você vai pra história, você vai pra geografia... Dependendo do quê... E eu acho que essa é a leitura importante, pra ler naquele momento ele tem que ler isso.

Então eu acho que não tem um único mostruário disso, eu acho que a necessidade vai surgindo a medida que vão surgindo os projetos também, eu acho que o ator, diretor tem que estar atento tem que estar muito atento pra esse momento... entendeu?! Ele é quem vai ter que buscar essas coisas pra

melhorar a qualidade. E eu já sinto muito isso aqui. Às vezes, eu converso com os alunos que estão lendo, ou que eu estou lendo.

Por exemplo, tem uma coleção da Vida Cotidiana, não é? A Vida Cotidiana... Aquilo é ótimo, aquilo me ajudou aqui no meu trabalho... Foi uma coleção que eu comprei porque eu gosto de saber da vida dos outros no dia-a-dia e aí eu gosto de ver momentos históricos e tal como é que era o cotidiano e... “Gente, olha só, eu estou com uns dez livros desses, opa!, já vai me ajudar aqui na hora”...

*E.C: Porque desse Cotidiano você também está avaliando outras coisas...*

**J.V:** ... Outras coisas. Então eu acho interessante, eu estou citando esse. Fora os livros que me ajudaram que por minha vontade de estar querendo trazer mais pro espetáculo e tal eu acabei adquirindo, essas obras que me ajudaram num projeto posterior.

*E.C: Você acha que esses livros que falam sobre o cotidiano ele acaba colaborando muito com o ator em algum momento. É isso?*

**J.V:** Com certeza, com certeza. Por causa do trabalho dele, porque é aquela coisa de trabalho de pesquisa, porque ele não vai tentar repetir, é impossível. Mas eu acho que como informação pra que ele possa desencadear uma série de buscas para aquele personagem eu acho que é interessante a informação histórica sim, eu acho interessante.

*E.C: E você acredita que dentro dessa... Desse estudo, dessa transformação toda que você está falando de leituras e de indicação de obras... Você acredita que haja alguma característica marcante na produção teatral de Brasília?*

**J.V:** Eu acho que há, eu acho que há. Deixa eu... vou contar uma história só pra tentar situar. Eu assisti lá em Salvador uma montagem de uma menina do Rio Grande do Sul, chamava “Não sei o que de jogo”, era baseada numa peça do Becket “O Fim de Partida”. E ela usa o texto como um pretexto pra montar todo um espetáculo, resumindo assim ela sintetiza o texto em poucas falas e fica mais no teatro gestual. Quando eu estava assistindo, disse “Gente, esse espetáculo é a cara de Brasília...” e aí que veio isso... Fui no dia da estréia, as pessoas que estavam assistindo “Geeeeente que coisa maravilhosa...” sabe?! Era uma novidade, era algo que não se faz muito, entendeu?! E ela traz aquele estilo, vem lá de Santa Maria e vem de uma pesquisa que ela estava desenvolvendo lá, apresentou em Salvador funcionou em Salvador, mas não é um espetáculo que tenha a cara de Salvador, ou seja, eu vejo muito os espetáculos aqui em Brasília como um compromisso... Eles têm um compromisso de vanguarda, entendeu?! Com a vanguarda. Eles têm um compromisso também em inovar eu acho que se busca muito, quando o mercado não é tão... Não fica te cobrando aqui a ferro e a fogo eu acho que então isso permite com que os artistas possam dar... Alçar vôos mais altos... Eu vejo muito essa busca de linguagem, o teatro de Brasília tem essa cara, ele tem uma busca na linguagem teatral.

*E.C: Você acha que isso parece um pouco com a história da cidade?*

**J.V:** Parece. Mas é consequência disso, entendeu?! Tudo isso é consequência... Isso nunca poderia acontecer em Goiânia, ou numa outra cidade... Embora sejam cidades novas em desenvolvimento, mas porque é aqui, é aqui, é aqui... E também as influências nós temos influências aqui, aliás, já na base. Porque aqui sempre teve espetáculos de primeira, os espetáculos que estavam no mundo aí chegavam aqui pela embaixada. Aí um dia no Teatro Nacional pra convidados... Tinha isso... Alguém assistiu aquilo ali, alguém captou alguma coisa e alguém incluiu isso aí na lista dos prós.

*E.C: Jesus se você pudesse escolher uma música, uma trilha sonora que fosse adequada a sua trajetória junto a trajetória do teatro... enfim da sua vida aqui, em Brasília, quais músicas você acha que...*

**J.V:** Música... Você falou uma coisa que eu acho boa... Você sabe que eu tenho uma coisa com a trilha sonora do “Paris Texas”, engraçado... Porque ela tem uma coisa que me lembra Brasília, uma coisa de solidão. A trilha sonora do “Paris Texas”... Ela tem uma coisa que é assim... Desse deserto... E que na verdade é um deserto nosso... E o teatro me ajudou a descobrir isso aqui, eu acho que se parece muito com isso com... Se eu for escolher, eu escolho essa trilha, a trilha toda com aquele sentimento de seco... Sabe essa coisa de secura, de sol, de claridade, de muita claridade?! Então ela me traz isso... E eu acho

que na minha trajetória foi muito isso também, muito de teatro... E Brasília tem isso, em Brasília você está com duzentas pessoas mas você não está com ninguém.

**E.C:** *Acha que foi por isso que você se identificou com essa cidade?*

**J.V:** Exatamente, exatamente. Porque eu achava, às vezes, eu dizia assim, quando eu estava no teatro em Salvador eu dizia, “Puxa vida! Gosto dessas festas barulhentas, eu queria ir pra uma festa onde eu sentasse numa varanda e podia estar o pau quebrando mas eu estar ouvindo de longe, só queria estar ouvindo”... E aí quando eu... em Brasília comecei a encontrar essas coisas digo “Olha só, é a própria atitude, né?”. Em Brasília você está em casa? Tá sozinho... Não tem telefone, não tem nada a não ser quem queira te procurar, entendeu?! Então tem muito disso e eu gosto muito disso, entendeu?! Isso... Eu gosto de cultivar essa história, eu adoro.

**E.C:** *Essa privacidade, essa sua solidão é benéfica?*

**J.V:** É benéfica.

**E.C:** *Como é essa solidão? Porque as vezes as pessoas falam de solidão e ficam...*

**J.V:** Não, não, não, não é uma solidão de “Ai, ai, ai, ai meu Deus, o que será de mim?” Não, não é por aí. É aquela coisa de estar só com você. E eu gosto de estar me observando, eu sento aqui nesse sofá e... Outro dia, tem uns dois dias que eu desliguei por causa da trovoadas. E não tem muito barulho... Esse negócio de estar com muito barulho, com som, com não sei o que... ver televisão... Eu sento aqui, apago tudo e fico aqui só me observando, respirando observando minha respiração... Eu levanto daqui descansado. É esse tipo de solidão, esse encontro comigo, entendeu?! Ou, às vezes, quando eu estou com muita raiva de alguma coisa, entendeu?! Mas porque que eu estou com raiva? Aí quando eu observo digo “Ih! Rapaz... Tu tá se desgastando a toa, o que é isso? Não vai resolver nada”, umas coisas de ficar...

Eu gosto de ter um diálogo comigo e assim já tive horas... Hoje não... Eu já não tenho mais medo... Eu tinha medo, eu tinha medo, entendeu?! Mas depois que você começa a conhecer e ver que você não é só anjo, é anjo e demônio e aprende a lidar com os dois, aí, sozinho, é a hora de recarregar.

Agora tem um monte de gente... Essa coisa de ser coordenador... Eu não posso reclamar, porque quem conduz a história sou eu, entendeu?! Então não foi ninguém que me impôs, não adianta querer culpar ninguém, nada disso... Eu é que vou...

Aí você analisa, pode até ser ego de vaidade, entendeu?! Porque tem tudo isso na jogada... Se é ou não isso, ótimo vamos em frente... Se é isso mesmo, então só quero aproveitar de você meu amigo vaidoso e fazer algumas coisas boas também e que ajude outras pessoas e aí alimento o meu rapaz interno... e aí pronto, ele vai embora. Então tenho disso, tenho dessa necessidade... Tem uma hora... Ah! Não sei o que... De vir pra cá, às vezes, eu nem saio, eu nem vou pra outro canto... Fico aqui mesmo.

Quando é feriadão isso aqui é um paraíso, todo mundo viaja (risos).

**E.C:** *E poesias, pra você?*

**J.V:** Pra mim?! Aí seria alguma coisa do Fernando Pessoa eu acho.

**E.C:** *Tem alguma que você se identifica mais?*

**J.V:** Olha, tem... Tem Fernando Pessoa que... Porque Fernando Pessoa tem aquela influência da adolescência de vamos ler pra conhecer... Que legal... Aquele papo dos heterônimos e tudo mais... Então eu tenho num geral...

Agora tem uma que me emociona e que eu acho melhor, mas que não é do Fernando Pessoa, é o “Espumas Flutuante”, de Castro Alves que eu acho um grande barato. Aquela história de estarmos em pleno mar, aquela coisa da aventura que eu conheci muito antes de menino... Aquilo, pra mim, tem uma coisa de aventura, de sofrimento, de... uma coisa meio viva, sabe?! Meio pulsante... Não é que o sofrimento dos negros me agrada, não, não é. Mas a pulsação daquilo... Eu acho muito legal... Se for pra dizer uma, eu digo que é ela. É que meu pai falava, meu pai falava ela e aí eu sempre a conheci... Essa coisa do navio, de outra terra... O desconhecido, a dor da saudade, ele fala nessas coisas que eu adoro, eu acho muito bom, eu gosto.

**E.C:** Seria assim: você é muito envolvido com essa coisa de emoção, de comunidade, do ser humano e do pulsar. Onde, talvez, você nota esse encontro na sua vida o que te faz querer transformações sociais, ser tão engajado, querendo trabalhar com a comunidade, com gente, com teatro e ao mesmo tempo buscando essa solidão, esse estar só.

**J.V:** É... Mas isso aí não uma busca... é um contraponto, é o contraponto que eu achei pra o outro lado, entendeu?!

**E.C:** E onde é que dá esse encontro na sua vida, na sua infância, na sua adolescência onde é que você andava quando você se apaixonou por essas idéias?

**J.V:** Por essas idéias... É que eu sempre vivi em locais com muita gente, sempre em locais com muita gente desde pequeno... Muita gente... E sempre achava que teria um paraíso pra mim um dia... Eu vou chegar no paraíso um dia, entendeu?! Então foi daí, do excesso, foi do excesso... Mas disse “não”, quero ter um tempo... Porque eu não tinha nos lugares que eu morava, não tinha.

**E.C:** E imagens? Que imagens você acha que é assim a sua cara, sua vida, seu teatro, sua cidade... Enfim, uma imagem.

**J.V:** Um descampado...

**E.C:** Essa é a sua visão daqui [da janela do apartamento dele]?

**J.V:** É até mais um pouquinho. Aqui porque eu me encaixei bem, foi um lugar que eu tive sorte. Porque eu vim andando desde lá, onde eu morei lá no bloco “P”, da 9 e depois vim pra ponta aqui. E quando eu cheguei aqui eu disse “Opa! É aqui, agora eu vou parar”. Então essa coisa de descampado, aberto, dia, claro, claridade... Eu gosto é dessa imagem minha... Essa coisa clara, eu adoro.

**E.C:** E aí eu queria que você mostrasse a sua trajetória em imagem (dentro das fotos por ele selecionadas e mantidas no colo durante a entrevista).

**J.V:** Ah! Vamos ver...

**E.C:** eu sou curiosíssima.

**J.V:** Ah! vamos ver tem umas coisas, bom essas coisas de menino, menino não adianta não eu vou mostrar outras coisas...

**E.C:** Ah! não Jesus... Você vai me deixar na curiosidade?

**J.V:** Menino? Deixa eu ver... Menino aqui não tem não, como é que estou aqui, rapaz. Essas são fotos que eu arranquei do álbum de minha mãe.

**E.C:** Jesus você de barba?

**J.V:** Eu sou esse aqui, olha! Esse outro é meu irmão...

Marcelo: só um minutinho, só mudar (a câmara) então....

**E.C:** Não. A entrevista?

**J.V:** Menino, que horas são?

**E.C:** Cinco pras seis, a gente vê aqui e eu te libero.

**J.V:** Está certo.

**E.C:** Isso aqui com quantos anos Jesus?

**J.V:** Isso aqui já tinha trinta e tantos, já era...

**E.C:** você está escondendo o ouro Jesus, fala sério, você está “novaço”!

**J.V:** Essa foto é de 82. 82. Aliás não, eu tinha... Em 84 eu fiz trinta não é?! É, eu tinha 28. Quem tirou foi o... você sabe, você sabe quem é uma figura... De quem é mesmo essa foto? Do Eduardo Stukert.

*E.C: De quem?*

[A conversa continua em torno das fotos mostradas por Jesus. Sendo assim, assistir o vídeo nessa parte da conversa é bastante interessante. As imagens visuais atribuem mais sentidos as imagens textuais da narrativa.]

**J.V:** Eduardo Stuckert, conhece o fotógrafo? Pois é, eu era conhecido do Eduardo há um tempão. Dele, dos filhos dele, que já estão grande agora e da Jane que era a ex-mulher dele. Nessa época eles foram lá em Salvador e eu estava em Salvador, na praia exatamente.... Essa parte aqui... Isso aqui é tudo de viagem de mato... Foi quando eu fui trabalhar com a sociologia...

*E.C: Você fazia sociologia ou era alguma matéria específica?*

**J.V:** Não, não. Eu dirigia os alunos da Sociologia e aí eles me fotografaram.

*E.C: Muito parecido com o projeto do João Gabriel. Só que às vezes, não é?! O sociólogo.*

**J.V:** Sim. Era dele o projeto. Eu o dirigia. E estavam fazendo uns testes lá... Olha a minha primeira carteira de estudante. Esse aqui é continuação daquele lá. Isso aqui são fotos que eu nunca achei os negativos. Olha aqui, uma época em que eu usei cavanhaque.

*E.C: Bem charmoso heim Jesus?! Cavanhaque dá todo um toque...*

**J.V:** Cavanhaque é mais fixo. Você fica pesado. Olha esse, foi uma montagem que eu fiz do Boal, “Nossa Senhora dos Oprimidos”.

*E.C: Você é esse?*

**J.V:** Não. Isso aqui é dirigindo, dirigindo. Isso aqui é uma peça chamada “O Quarto”, do Dacio, que foi feito com uma atriz chamada Nerci Stela, o Abade está aqui e o Sérgio Viana... E o texto do Dacio Lima. Isso aqui não... Isso aqui também. Ah! Olha aqui pra você ver... É por que isso aqui é coisa de...

*E.C: Jesus servindo...*

**J.V:** É... Eu fui soldado.

*E.C: Isso aqui foi em 75?*

**J.V:** 73.

*E.C: 73... É verdade, porque depois você vem pra Brasília...*

**J.V:** Olha aqui, uma cena do “Álbum de Família”, o Edmundo, a mãe e a Senhorinha... Muito engraçado.

*E.C: Esse é você?*

**J.V:** É. Esse sou eu. Essa aqui é outra foto do Eduardo também, lá na Fundação Cultural. O Eduardo dizia...

*E.C: Nossa, completamente diferente da outra que a gente viu.*

**J.V:** Ele dizia, você tá parecendo um artista... Aí ele diz: “Bota aí o ‘raiban’...” ... Era as doideiras dele... E ele ia fotografando, fotografando e depois me dava as fotos. Eu tinha uma porção dessa série... Olha aqui a série ainda do “Álbum de Família”.

*E.C: Não?! Posso continuar?*

**MAS: Falta um minuto de fita pra terminar.**

*E.C: Tá bom.*

**J.V:** Agora vamos ver “Álbum de Família”. Deixa eu ver alguma coisa do espetáculo... Ah! Meu pai e minha mãe, essa foto eu que peguei no dia das bodas e fiz a história pra pra... Isso aqui foi uma direção

minha também com a comunidade, chamava “Martins Penna não sei o que lá”, o pessoal fazendo os móveis e tal. Aqui foi minha primeira peça como ator, chamava-se “A Formiguinha Professora”. Era um menino mesmo... Aqui eu fazendo “A Revolução das Mulheres”, fazendo um grego.

**E.C:** Revolução das mulheres, na Grécia... [Risos].

**J.V:** Na Grécia, do Aristophonis, é do Aristophonis. Deixa eu ver aqui, aqui é tudo de Igreja. Ah! Esse aqui é com meus grupos... Esse aqui é na França mas esse aqui não tem nada a ver com teatro, isso é num lugar lá em [telefone toca]... Ih!, rapaz, agora acho que a gente vai parar... São muitos trabalhos, né?!

**E.C:** *Ok. Então vamos lá, é que você está aí sendo o primeiro entrevistado de uma série gigantesca...*

**J.V:** Ah! Ta... Então vamos para as conclusões... Eu acho que esse trabalho... Esse é um trabalho que não...

**MAS: Você poderia voltar um pouquinho pra gente? [Ajustando os equipamentos]. Isso, aí mesmo... Aí!**

**E.C:** *Se não der, eu quero que grave ali...*

**M.A.S:** Deu!

**J.V:** É que esse trabalho, por exemplo, eu acho que esse trabalho não vai ser concluído agora, não é?! Eu acho que é um embrião na verdade... Eu não sei se é um embrião, mas eu acho que é uma plataforma, uma plataforma... Uma base mesmo pra história do nosso teatro, porque eu acho que vai ser... Como o primeiro... Vai ser a grande referência. Você está construindo a primeira grande referência histórica mesmo, de registro, de dados...

**E.C:** *Uma “grande referencia” eu não sei, mas é um início...*

**J.V:** Não. Quando eu falo “grande” é porque é a primeira. Vai ser ela, é essa referência que nós vamos ter, entendeu?! Daqui a alguns anos o que se fizer, o que for feito em termos de registro históricos e tal e de resgate da história... Ele vai ser esse primeiro trabalho como referência. Eu vejo assim, eu senti essa extrema importância, essa suma importância. Um trabalho de suma importância e um trabalho que vai gerar muitos projetos futuros, viu?! Ele vai gerar muitos outros. É isso que eu falo é uma “grande central”...

**E.C:** *e onde cada um que for estudando vai vendo outros ângulos diferentes...*

**J.V:** Exatamente. Outros ângulos. Porque eu vejo assim, por exemplo, essa forma que você está iniciando, você está dando uma “geralzona”... Então tem esse material agora. Depois no futuro você vai ter um perfil dos atores; depois, você vai ter um perfil dos diretores, dos grupos separadamente e etc... Capítulos a parte... Mas eu acho que, nesse momento, o caminho é esse. Você trazer o que tem, você pegar todas essas informações... E... Olha, desejo assim muita força, muita energia, muita pilha pra gastar nisso aí! Porque é realmente um trabalho, como dizia a Ana Vicentini, “hercúleo”. Hercúleo mesmo! Porque é uma tarefa, é uma grande tarefa que você está realizando e como uma grande tarefa ela vai lhe dar muito trabalho... Mas olha, é a contribuição para o teatro de Brasília... É isso que tá faltando pra que as pessoas possam saber de onde vieram, entendeu?! Porque eu acho que isso vai render bons frutos... Porque quando você tem um pé na terra e você sabe de onde você veio, isso muda a sua relação com a própria história, com o próprio fazer teatro... Eu acho que quando você... É isso, que vai fazer trazer trazer esse pé no chão... Quando eu falo essa “grande referência”, é por isso porque ela vai botar o pé no chão e vai. No futuro, vai mudar essa relação mesmo... Então esse trabalho tem essa importância, é como eu vejo.

**E.C:** *Jesus... Eu só tenbo a te agradecer! Obrigada aí pelo seu tempo, por ter nos recebido aqui na sua casa, ter compartilhado a sua trajetória de vida, toda essa sua sabedoria, toda essa sua experiência... É... Ter, literalmente, aberto a porta, a sua história, aqui, na sua casa. Ter contado tanta coisa... Foram momentos prazerosos! Obrigada pela sua generosidade!*

**J.V:** Eu que agradeço...

*E.C:* Muito obrigada mesmo e com muita “especialidade”. Porque você foi meu primeiro professor de teatro no Dulcina (risos), foi a minha primeira aula, o meu primeiro professor de uma instituição oficial cênica.

*J.V:* E eu te perguntando se você conhecia o Murilo?!?!? Figuraça... [Risos].

*E.C:* Você foi o meu primeiro professor e assim eu tenho todo esse carinho por você...

*J.V:* ... Você era da turma da Sulia?

*EC:* Não. Não era.

*J.V:* Porque eu lembro que Sulia também foi minha aluna lá no Dulcina, no primeiro semestre.

*E.C:* É... Começando, é isso mesmo [risos].

*J.V:* Ah! Eu já andei muito pela essa vida... Aí... Acho isso muito bom!

*E.C:* Obrigada mesmo, por essa bagunça toda [mostrando os equipamentos espalhados pela casa].

*J.V:* Ah! Beleza!!!! Então deixa eu... [tirando o microfone de lapela].

*E.C:* Liberdade heim Jesus?! Liberdade dos fios [risos].

*J.V:* Liberdade [risos]... Liberdade dos fios... Pode tirar não é Marcelo?!

**MAS: Pode tirar!**