

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL
DAS RELAÇÕES POLÍTICAS**

DUÍLIO HENRIQUE KUSTER CID

REVOLUÇÃO DE CARANGUEJOS

Políticas para o teatro no Espírito Santo durante a Ditadura Militar.

VITÓRIA

2013

DUÍLIO HENRIQUE KUSTER CID

REVOLUÇÃO DE CARANGUEJOS

Políticas para o teatro no Espírito Santo durante a Ditadura Militar.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História Social das Relações Políticas na área de concentração Estado e Políticas Públicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Barros Ferreira Rodrigues.

VITÓRIA

2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

C568r Cid, Duílio Henrique Kuster, 1981-
Revolução de caranguejos. Políticas para o teatro no Espírito Santo durante a Ditadura Militar / Duílio Henrique Kuster Cid. – 2013.

123 f. : il.

Orientadora: Márcia Barros Ferreira Rodrigues.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Teatro – História - Espírito Santo (Estado). 2. Brasil - História - 1964-1985. 3. Espírito Santo (Estado) – História - Política cultural. I. Rodrigues, Márcia Barros Ferreira. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 93/99

DUÍLIO HENRIQUE KUSTER CID

**REVOLUÇÃO DE CARANGUEJOS
POLÍTICAS PARA O TEATRO NO ESPÍRITO SANTO
DURANTE A DITADURA MILITAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História Social das Relações Políticas na área de concentração Estado e Políticas Públicas.

Aprovada em ____ de _____ de 2013.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Márcia Barros Ferreira Rodrigues (Orientadora)
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Luiz Cláudio Moisés Ribeiro (Membro Interno)
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Noeli Turle da Silva (Membro Externo)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Antônio Carlos Amador Gil (Membro Suplente)
Universidade Federal do Espírito Santo

A todos os artistas teatrais capixabas, por
não saírem de cena...

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Márcia Barros, pela compreensão e confiança, fundamentais para a execução deste trabalho.

A todos os professores do Curso de Graduação em História e do Programa de Pós-Graduação em História Social das Relações Políticas, nível Mestrado, da Universidade Federal do Espírito Santo, em especial, aos docentes: Dr. Gilvan Ventura da Silva, pelo profissionalismo e dedicação a minha formação na Iniciação Científica; Dr. Carlos Vinícius Costa de Mendonça, pelo apoio em importantes momentos na minha graduação e no ingresso no mestrado; Dr.^a Vânia Maria Louzada, pela orientação da minha monografia de conclusão de curso, meu primeiro estudo sobre o teatro no Espírito Santo; Dr.^a Isabel Augusto, pelas observações durante o meu Seminário de Pesquisa; Dr. Antônio Carlos Amador Gil, que, enquanto coordenador do PPGHIS, foi sempre atencioso com as minhas dúvidas e Dr. Júlio Bentivoglio e Dr.^a Sônia Missagia, pelas valiosas contribuições durante o meu Exame de Qualificação.

A toda equipe responsável pelos arquivos pesquisados: Instituto Jones dos Santos Neves, Teatro da Barra e Arquivo Público do Espírito Santo; por terem sido sempre muito prestativos.

Aos amigos e mestres: José Augusto Loureiro, Tião Xoxô, Renato Saudino, Paulo DePaula, Rômulo Musiello e Luís Tadeu Teixeira, artistas teatrais capixabas de longa data, por, gentilmente, terem disponibilizado um tempo de suas vidas para me fornecerem informações fundamentais sobre o teatro no Espírito Santo ao longo da Ditadura Militar.

À Camila Taquetti (Tia Zirinha), Wilson Coêlho, Michael Dal Col Costa, Jeanne Bilich e Cláudio Márcio; pelas orientações, empréstimos e/ou sugestão de obras para esta pesquisa.

Aos companheiros de sangue, suor e sorrisos da *Folgazões Artes Cênicas*, por mantermos acesa a chama da arte teatral.

Agradeço, por fim, e em especial, aos meus pais, Duílio Fausto Cid e Ítala Kuster Cid, a minha esposa, amante e amiga Mila Vallado e ao meu filhinho Benício (prestes a nascer), pela luz que projetam em meu caminho.

“La culture ne s’hérite pas, elle se conquiert”.

André Malraux

“O teatro morto é assim um teatro que não representa nada, porque ele é sintoma de um mundo que, perdendo o sentido da sua própria humanidade, perde a vontade da sua atualização teatral”.

José Celso Martinez Corrêa

“A simples história não basta aos meus estudos, dado o critério que ambiciono seguir: se a tanto me ajudar o engenho para que a ciência complete a arte. Caminhamos para uma fase que não será nem Ciência em detrimento da Arte nem de Arte desacompanhada da Ciência, mas das duas: essenciais à compreensão do Homem pelo Homem”.

Gilberto Freyre

RESUMO

O objetivo da dissertação foi o de investigar as políticas para o teatro desenvolvidas no Espírito Santo durante a Ditadura Militar. Para tanto, trabalhei, metodologicamente, com diferentes *escalas* de investigação, analisando o depoimento de artistas teatrais capixabas que vivenciaram o período e relatórios de gestão da instituição cultural responsável por programar e executar a política cultural do estado na época, a Fundação Cultural do Espírito Santo (FCES), bem como buscando compreender o processo de desenvolvimento das políticas culturais que ocorria em nível federal. Nesse sentido, em particular, optei por destacar o aspecto aparentemente contraditório do regime instalado com o golpe de 1964, que era também o responsável por perseguir e prender vários artistas e proibir incontáveis obras. Fiz um recorte temporal que vai da data do golpe até 1980 e pude identificar três momentos distintos da relação entre o Estado e a atividade teatral no Espírito Santo: 1º) de 1964 a 1969, um período de ausência de investimentos no setor; 2º) de 1970 a 1977, com o desenvolvimento de um grande número de ações e 3º) de 1977 a 1980, com a redução dos investimentos que vinham sendo realizados até então, culminando com a extinção da FCES. Tendo por base o conceito de *teatrocracia* de George Balandier, interpretei que as oscilações observadas nestes três momentos relacionaram-se com a imagem que os governadores biônicos do estado procuravam transmitir de si próprios para a população.

Palavras-chave: Políticas culturais, Teatro, Ditadura Militar, História do Espírito Santo.

ABSTRACT

The objective of this dissertation was to investigate policies for theater developed in Espírito Santo during the Military Dictatorship. In this sense, I worked, methodologically, with different scales of research, analyzing evidence from capixabas theater artists who experienced the period and management reports from cultural institution responsible for scheduling and executing the cultural policy of the state, the Fundação Cultural do Espírito Santo (FCES), as well as seeking to understand the process of development of cultural policies that occurred at the federal level. Thus, in particular, chose to highlight the seemingly contradictory aspect of the regime installed after the coup of 1964, which was also responsible for chasing and arresting many artists and prohibit countless works. I made a time frame that runs from the date of the coup until 1980 and was able to identify three distinct moments of the relationship between state and theater activity in Espírito Santo: 1) from 1964 to 1969, a period of lack of investment in the sector; 2) 1970 to 1977, with the development of a large number of cultural actions and 3) from 1977 to 1980, with the reduction of investments that had been held so far, culminating in the extinction of FCES. Based on the concept of *teatrocracia* of George Balandier, interpreted that the oscillations observed in these three moments were related to the image that the bionic state governors sought to convey to the people themselves.

Keywords: Cultural Policies, Theater, Military Dictatorship, Espírito Santo History.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABI – Associação Brasileira de Imprensa

AI 2 – Ato Institucional nº 2

AI 5 – Ato Institucional nº 5

ARENA – Aliança Renovadora Nacional

CFC – Conselho Federal de Cultura

CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil

CONFENATA – Confederação Nacional de Teatro Amador

CPC – Centro Popular de Cultura

DAC – Departamento de Ação Cultural

DEC – Departamento Estadual de Cultura

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

EMBRAFILMES – Empresa Brasileira de Filmes

EUA – Estados Unidos da América

FAFI – Faculdade de Filosofia

FCES – Fundação Cultural do Espírito Santo

FECATA – Federação Capixaba de Teatro Amador

FENATA – Federação Nacional de Teatro Amador

FUNARTE – Fundação Nacional das Artes

GPP – Grupo Ponto de Partida

GRUTAUM – Grupo de Teatro União de Montanha

IBEU – Instituto Brasil-Estados Unidos

INACEN – Instituto Nacional de Artes Cênicas

INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo

INL – Instituto Nacional do Livro

INM – Instituto Nacional da Música

MDB – Movimento Democrático Brasileiro

MEC – Ministério da Educação e Cultura

NIAC – Núcleo Integrado de Artes Cênicas

OAB – Ordem dos Advogados do Brasil

ONU – Organização das Nações Unidas

PAC – Plano de Ação Cultural

PIB – Produto Interno Bruto

PNC – Política Nacional de Cultura

SEAC – Secretaria de Assuntos Culturais

SEC – Secretaria de Cultura

SNT – Serviço Nacional de Teatro

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

TEV – Teatro Escola de Vitória

TUC – Teatro Universitário Capixaba

UFES – Universidade Federal do Espírito Santo

UNE – União Nacional dos Estudantes

UNESCO – Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura
(*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*)

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Relação entre receita e despesa dos espetáculos apresentados no Teatro Carlos Gomes no ano de 1972.....	78
Tabela 2- Síntese das ações desenvolvidas pela FCES em prol da atividade teatral no Espírito Santo (1970-1977).....	87
Tabela 3- Síntese das ações desenvolvidas pela FCES em prol da atividade teatral no Espírito Santo (1977-1980).....	103
Tabela 4- Comparação entre o PIB brasileiro e do Espírito Santo (1970-1990).....	107

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Foto 1- Solicitação à Censura Federal para a apresentação de espetáculo teatral..	66
Foto 2- Teatro Carlos Gomes logo após a reforma.....	69
Foto 3- Público presente na reinauguração do Teatro Carlos Gomes.....	70
Foto 4- Espetáculo apresentado na reinauguração do Teatro Carlos Gomes.....	71
Foto 5- Vista aérea do Mercado da Capixaba.....	82
Foto 6- Fachada do Mercado da Capixaba com placa anunciando o início das obras do teatro de arena.....	83
Foto 7- Equipe do grupo de teatro da FCES.....	83
Foto 8- Vista interna do Teatro Estúdio.....	85
Foto 9- Plateia e camarotes ocupados pelo público do Teatro Carlos Gomes durante a I Mostra de Teatro da UFES.....	89

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
CAPÍTULO 1: ACORDA MEU GIGANTE, ACORDA, QUE ESTÃO LEVANDO O SEU OURO EMBORA.....	27
1.1- Sobre mendigos e excrementos de morcegos.....	27
1.2- Mordaça.....	35
1.3- Ouça um bom Conselho.....	45
CAPÍTULO 2: ANIMAIS, NÃO DESANIMAIS.....	52
2.1- “É necessário precaver-se contra certos males, como o culto à novidade”.....	52
2.2- Ensaio Geral.....	60
2.3- O maior acontecimento do ano.....	67
CAPÍTULO 3: TODO ESTE PATRIMÔNIO ESTÁ SE DETERIORANDO.....	89
3.1- Ponto de Partida.....	89
3.2- Bumba meu bucho.....	93
3.3- Economia de palitos.....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS.....	114

Introdução

Enquanto ator e apreciador das artes cênicas, sempre acompanhei de perto o movimento teatral do Espírito Santo. Ao longo dos anos, algo que sempre me inquietou foi a constatação de que o teatro realizado pelos artistas capixabas é pouco valorizado pela população local e praticamente desconhecido em nível nacional. Tal desvalorização assume um aspecto instigante se levarmos em consideração que uma das primeiras encenações teatrais no Brasil ocorreu na Capitania do Espírito Santo, em 1567, quando o padre jesuíta José de Anchieta encenou o seu *Auto da Pregação Universal*.¹

A passagem à quase inexpressão teatral do Espírito Santo passou a despertar meu interesse para uma pesquisa mais aprofundada sobre o assunto. Pude perceber que inúmeros artistas teatrais de nosso estado veem a década de 1970 como um período de destaque do movimento teatral capixaba.² Essa percepção aguçou minha curiosidade por se tratar do momento em que o Brasil estava vivendo sob a Ditadura Militar (1964 – 1985) marcada, entre outras características, pelo cerceamento das liberdades individuais e coletivas e pelo consequente controle das produções culturais e artísticas. O Espírito Santo, assim como os demais estados da federação, passou a contar com governadores indicados pelo poder federal e a sofrer os reflexos da situação política nacional.

Resolvi, portanto, concentrar a minha investigação na época acima referida, procurando entender em que medida ocorreu a participação do Estado no processo de desenvolvimento do teatro local. No período em questão, o Espírito Santo contou com o auxílio de duas instituições para a programação e execução de sua política cultural: a Fundação Cultural do Espírito Santo (FCES), de 1969 a 1980, e o Departamento Estadual de Cultura (DEC), de 1980 a 1985.

¹ MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001, p. 19.

² Utilizarei o termo *teatro capixaba* para designar a atividade teatral produzida no estado do Espírito Santo pelos artistas locais. Não quero, com isso, afirmar que tal campo artístico possuísse uma identidade própria que o diferenciasse fundamentalmente das produções de outros estados.

Ao iniciar a pesquisa, fui surpreendido pela escassez de obras disponíveis tanto sobre o teatro capixaba, quanto sobre o período da Ditadura Militar no Espírito Santo. Tal escassez, se por um lado agregou ao presente trabalho a importância de cobrir determinadas lacunas históricas, por outro, anunciou o caminho árduo e, muitas vezes, incerto que teria que trilhar.

A obra *Escritos de Vitória – Teatro*,³ editado pela prefeitura da capital, é constituída, em sua maioria, por crônicas, contos e poemas. Além desses, existem relatos de artistas teatrais sobre o período que analisei que me serviram como orientação de pesquisa.

O livro *O teatro se subjuga ao poder? Ideias esquartejadas sempre renascem*,⁴ de Ester Abreu de Oliveira, propõe-se a analisar a produção teatral em três capitais, Vitória, Rio de Janeiro e São Paulo, nas décadas de 1970, 1980 e 1990. O trabalho também apresenta testemunhos de atores e diretores teatrais capixabas que vivenciaram o período e que, mais uma vez, serviram-me como orientação. A obra, entretanto, carece de análise aprofundada, limitando-se a ser, na maior parte das vezes, um relato dos espetáculos apresentados nos locais e época mencionados.

Cumprir destacar uma das principais referências sobre a história do teatro no Espírito Santo, intitulada *História do Teatro Capixaba - 395 anos*, de Oscar Gama.⁵ Nesse trabalho, o autor apresenta um panorama teatral de nosso estado desde José de Anchieta, no século XVI, até 1980, ano de publicação do livro, apresentando pequenas biografias dos artistas e grupos teatrais que possuíram atuação destacada ao longo desses anos. Gama também apresenta a história dos principais teatros e

³ PREFEITURA MUNICIPAL DE VITÓRIA. *Escritos de Vitória – Teatro*. nº 21. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2002.

⁴ OLIVEIRA, E. A. V. de. *O teatro se subjuga ao poder? Ideias esquartejadas sempre renascem*. Vitória: Academia Espírito-Santense de Letras, 2011.

⁵ GAMA, Oscar. *História do Teatro Capixaba: 395 anos*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida/ Fundação Cultural do Espírito Santo, 1981. O autor possui outra obra sobre o teatro no Espírito Santo, na qual analisa, especificamente, a atividade no século XIX. Cf. GAMA, Oscar. *Teatro Romântico Capixaba*. Departamento de Imprensa Oficial: Vitória, 1987.

realiza um histórico dos festivais e mostras ocorridos no Espírito Santo a partir de 1970, preocupando-se em exibir um resumo de cada uma das peças participantes.

Além desse, também é digna de menção a monografia de conclusão de curso de Saulo Ribeiro Amorim, apresentada em 2003 ao Departamento de História da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Intitulado *Teatro e Estado no Espírito Santo – anos 1970*,⁶ o trabalho tem por base uma pesquisa pioneira nos arquivos da FCES. Amorim sugere importantes linhas de investigação que, apesar de não conseguir desenvolver plenamente - tendo em vista os limites naturais de um trabalho de conclusão de curso -, serviram como base para a presente dissertação.

Assim, frente à escassez bibliográfica, procurei trabalhar com um amplo e variado acervo documental. Foram realizadas pesquisas no Arquivo Público do Espírito Santo e nos arquivos do Instituto Jones dos Santos Neves, Grupo de Teatro da Barra e nos acervos pessoais de artistas teatrais capixabas, resultando num conjunto de documentos compostos por documentos oficiais da FCES, do DEC e da FUNARTE - como contratos, pronunciamentos oficiais, relatórios de gestão, ofícios e planos de ação -, além de jornais e revistas do período como A Gazeta, A Tribuna, Jornal do Brasil, O Globo, O Diário e Revista ES Agora. Da mesma forma, foram obtidas informações a partir de entrevistas realizadas com seis artistas capixabas que vivenciaram o período,⁷ a saber: Luiz Tadeu Teixeira⁸, Renato Saudino⁹, Paulo DePaula¹⁰, Sebastião Xoxô¹¹, José Augusto Loureiro¹² e Rômulo Musiello¹³.

⁶ AMORIM, Saulo Ribeiro. *Teatro e Estado no Espírito Santo – anos 70*. 2003. Monografia (Conclusão do curso de graduação em História). Departamento de História, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.

⁷ A metodologia que orientou a pesquisa oral, tanto na fase das entrevistas quanto no momento da transcrição, teve por base os seguintes autores e trabalhos: MEIHY, J. C. S. B. *Manual de História Oral*. 4ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 1996; MEIHY, J. C. S. B. & HOLANDA, F. *História Oral*. Como fazer, como pensar. São Paulo: Editora Contexto, 2010 e THOMPSON, P. *A voz do passado*. 2ª edição. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1998.

⁸ Nascido em Castelo, em 1951, mudou-se para Vila Velha em 1955. Com 16 anos, descobriu o jornalismo fazendo críticas de cinema num jornal do Colégio Marista e, logo no mesmo ano, entrou no Diário, também para fazer crítica de cinema. Em seguida, foi para A Gazeta, onde editava o Caderno 2. Fez o primeiro curta-metragem em 1969, que chegou a concorrer ao Festival JB que, na época, era o único festival nacional de cinema amador. Estudou teatro em São Paulo onde trabalhou profissionalmente como ator. Foi coordenador teatral da FCES ao longo da década de 1970 e do DEC na década seguinte. Participou de diversas montagens teatrais no Espírito Santo como ator,

O objetivo geral da minha pesquisa foi o de analisar as políticas para o teatro no Espírito Santo no período da Ditadura Militar (1964-1985). Nesse sentido, realizei um recorte temporal que vai do ano do golpe até 1980, momento em que ocorreu a extinção da FCES e a criação do DEC. Optei por tal delimitação por entender que ela apresenta três momentos bem discerníveis das ações empreendidas pelo Estado em prol do teatro: 1º) de 1964 a 1969, uma fase de ausência de qualquer política; 2º) de 1970 até o início de 1977, período de muitas ações marcado pela criação da FCES e 3º) do final de 1977 até 1980, momento de redução dos investimentos que culminou com a extinção da Fundação Cultural do Espírito Santo.

diretor e produtor, entre as quais *Ensaio Geral*, *Mordaça*, *Antígona*, *Caso Rosenberg*, *Um forte cheiro a maçã* e *Robson Crusóé* (TEIXEIRA, Luís Tadeu Teixeira. Entrevista concedida a Duílio Henrique Kuster Cid, Vitória, 22 mai. 2012).

⁹Diretor teatral, nasceu em 13 de julho de 1954 em Alfredo Chaves. Devido à profissão do pai agrimensor, morou em municípios como Ecoporanga, Barra de São Francisco e Linhares, até radicar-se definitivamente em Vitória, em 1968. Fez parte do grupo de teatro da FCES, foi membro fundador do Grupo Terra, na década 1970, presidente da FECATA (Federação Capixaba de Teatro Amador) no mesmo período e diretor do Teatro Carlos Gomes na década seguinte. Participou de trabalhos como *A Casa de Bernarda Alba*, *Terror e Miséria no III Reich*, *Mamãe desce ao inferno* e *o Auto de São Pedro* (SAUDINO, Renato. Entrevista concedida a Duílio Henrique Kuster Cid, Vitória, 18 mai. 2012).

¹⁰ Ator, dramaturgo e diretor, natural de Ipanema, Minas Gerais. Nasceu em 27 de outubro de 1932, sendo que, com apenas dois meses, veio para o Espírito Santo a partir de um convite para o seu pai trabalhar no Colégio Americano. Graduou-se em Comunicação e Expressão na *Truman State University*, em *Missouri* (EUA), onde participou de várias peças. De volta ao Brasil, morou no Mato Grosso e no Rio de Janeiro, onde teve a oportunidade de estudar no Teatro Duse de Pascoal Carlos Magno. Retornou para os EUA, onde trabalhou no consulado de Portugal na Califórnia e, por fim, retornou para Vitória onde se tornou professor da UFES e do IBEU (Instituto Brasil-Estados Unidos). Foi secretário da CONFENATA (Confederação Nacional de Teatro Amador), fundador do TUC (Teatro Universitário Capixaba) e do NIAC (Núcleo Integrado de Artes Cênicas), ambos pertencentes à UFES, e do Grupo de Teatro da Barra, coletivo teatral ainda em atividade. Participou de trabalhos teatrais como *Anchieta: Depoimentos*; *O arquiteto e o imperador da Assíria*; *Diga trinta e três* e *Ubu rei*. Em cinema/ vídeo participou de *Fausto* (dirigido por Cesar Huapaya), *Fuga de Canaã* (romance de Renato Pacheco adaptado para filme por Sérgio de Medeiros) e *A Sabotagem da Moqueca* (de Ricardo Sá), entre outros (DEPAULA, Paulo. Entrevista concedida a Duílio Henrique Kuster Cid, Vila Velha, 19 mai. 2012).

¹¹ Diretor teatral, nasceu em 1946 em Riachão dos Dantas, no Sergipe, tendo se mudado para o município de Montanha (ES), em 1958, onde passou a residir. Foi fundador do GRUTAUM (Grupo Teatral União de Montanha) tendo dirigido todos os trabalhos do grupo, entre os quais: *O Vaso Suspirado*, *O Camaleão* e *as Batatas Mágicas* e *A Coruja Sofia* (XOXÔ, Sebastião. Entrevista concedida a Duílio Henrique Kuster Cid, Vitória, 12 jun. 2012).

¹² Nascido em 1945, em Santa Tereza, tendo se mudado para Vitória em 1953, é ator, artista plástico, diretor da Galeria Homero Massena e ex-administrador do Teatro Galpão. Integrou o grupo de teatro da FCES ao longo da década de 1970. Participou de vários trabalhos teatrais como *A Casa de Bernarda Alba*, *Os Coveiros*, *Terra Prometida* e *O Figurante Invisível*. No cinema, participou de filmes como *Policarpo Quaresma*, *Lamarca* e *Vagas para Moças de Fino Trato* (LOUREIRO, José Augusto. Entrevista concedida a Duílio Henrique Kuster Cid, Vitória, 15 mai. 2012).

¹³ Ator, produtor e cineasta. Nasceu em Vitória, em 1957. Trabalhou como fotógrafo da FCES na década de 1970 e foi membro fundador do Grupo Ponto de Partida (GPP) em 1977. Foi coordenador teatral do DEC, ex-diretor do Teatro Carlos Gomes e secretário da FECATA ao longo da década de 1980. Participou de trabalhos como *Flicts*; *O leiteiro* e *a Menina Noite*; *No Reino do Rei Reinante* e *Boca Padrão*. No cinema, participou de produções como *Vampsida* e *Costa Pereira* (MUSIELLO, Rômulo. Entrevista concedida a Duílio Henrique Kuster Cid, Vitória, 05 jul. 2012).

Tendo como referência os três momentos acima apresentados e fundamentado no conceito de *teatrocracia* de Balandier¹⁴ – que apresentarei, detalhadamente, no final do capítulo 2 - trabalhei com a hipótese de que as oscilações dos investimentos estatais relacionaram-se com a imagem que os governadores do Espírito Santo (indicados pela Ditadura Militar) procuravam transmitir de si próprios para a população. Essas oscilações geraram um descompasso entre as ações que vinham sendo implementadas e o desenvolvimento da atividade teatral no estado. Enquanto que, entre 1970 e 1977, época em que existiam poucos grupos teatrais atuantes no Espírito Santo, foram destinados muitos recursos para a atividade teatral, com a importação de espetáculos de outros estados, reforma e construção de novos espaços de apresentação e a manutenção de grupos oficiais, entre outras ações, a partir do final da década de 1970, período em que surgiram vários coletivos teatrais, ocorreu uma redução substancial desses investimentos.

Aliado a esse objetivo geral e auxiliando na sua investigação, interessou-me compreender ainda, como objetivos específicos, como se deu o processo de criação e evolução da política cultural nacional ao longo da Ditadura Militar e, da mesma maneira, a atuação da Censura nos planos federal e estadual na época.

Apesar de dedicado, inicialmente, a analisar apenas as políticas estatais para o teatro, percebi que essa investigação inseria-se numa discussão mais ampla acerca do conceito de política cultural. Discussão para a qual dedicarei, a seguir, algumas páginas desta introdução.

Segundo Félix, os estudos sobre políticas culturais possuem uma visibilidade crescente, com cada vez mais pesquisadores, profissionais e instituições

¹⁴ BALANDIER, G. *O poder em cena*. Brasília: Editora UNB, 1982, p. 6 e ss.

interessados em trabalhar esse tema.¹⁵ Dentre as numerosas pesquisas que vem sendo realizadas, entretanto, poucas são as que se preocupam em apresentar uma discussão conceitual sobre este campo, o que aponta para uma fragilidade teórica das análises sobre política cultural.¹⁶

Da mesma forma, Rubim afirma que a bibliografia sobre políticas culturais no Brasil caracteriza-se pela dispersão.¹⁷ Em primeiro lugar, por prover das mais diversas áreas disciplinares o que, para o autor, sugere a ausência de uma tradição formada. Além disso, ainda de acordo com Rubim, os diferentes momentos da história das políticas culturais nacionais são tratados de maneira desigual. Assim, para alguns períodos proliferam estudos, enquanto outros se encontram carentes de investigações.¹⁸

A delimitação conceitual do que seja política cultural, portanto, ainda está em construção nos diversos campos do conhecimento. Para alguns autores, a dificuldade em se definir política cultural relaciona-se ao fato de que o termo é a união de outros dois conceitos complexos: política e cultura. Nascimento, por exemplo, frisa que ambos possuem uma multiplicidade semântica aliada a um uso rotineiro, sendo frequentemente empregados pelos indivíduos.¹⁹

Vejamos, agora, algumas definições de política cultural para que, a partir delas, seja possível a estruturação de um conceito que será o guia desta dissertação. Cumpre registrar a observação de Nascimento, segundo a qual todo conceito possui uma

¹⁵ FÉLIX, P. Discutindo o conceito de políticas culturais. In: ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 7, 2011, Salvador. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page_id=1566>. Acesso em: 01 out. 2012.

¹⁶ Ibid., s/p.

¹⁷ RUBIM, A. A. C. Políticas culturais e sociedade do conhecimento no Brasil. *RIPS: Revista de Investigações Políticas e Sociológicas*. Santiago de Compostela, vol. 7, nº 001, p. 127-142, 2008, p. 128.

¹⁸ Ibid., p. 128.

¹⁹ NASCIMENTO, A. F. Política cultural e financiamento do setor cultural. In: ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4, 2008, Salvador. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page_id=1566>. Acesso em: 01 out. 2012.

limitação, pois nunca conseguirá dar conta dos múltiplos aspectos que o contempla e que não apresenta necessariamente um consenso.²⁰

Um dos principais esforços feitos no Brasil para elaboração de um amplo quadro conceitual na área foi realizado por Teixeira Coelho na obra *Dicionário Crítico de Política Cultural*. Segundo o autor, a política cultural é a ciência da organização das estruturas culturais e apresenta-se como o conjunto de iniciativas com o objetivo de promover a produção, distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável.²¹ Essas intervenções assumem duas formas principais: a legal, pela qual o Estado define os procedimentos que tipificam as regras que vão reger as relações entre os sujeitos e os objetos culturais e a ação propriamente dita, correspondente ao apoio a manifestações culturais específicas.²²

Barbalho faz algumas observações a respeito do conceito apresentado por Teixeira Coelho. A primeira é sobre o entendimento da política cultural como ciência. Para Barbalho, as intervenções no campo da cultura, realizadas pela política cultural, não são científicas, na medida em que política e cultura não se confundem com ciência. A política cultural deve ser objeto de estudos e reflexões a partir das áreas já existentes ou mesmo através de um enfoque multidisciplinar.²³ Outra observação é sobre a ideia de que a política cultural relaciona-se à organização das estruturas culturais, o que parece identificar política com gestão cultural. Na verdade, ainda segundo o autor, a primeira trata dos princípios, meios e fins norteadores da ação e a segunda, de organizar e gerir os meios disponíveis para a execução destes princípios e fins. A política cultural, para Barbalho, é o pensamento da estratégia e a

²⁰ NASCIMENTO, 2008, s/p.

²¹ COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 293-300.

²² Ibid., p. 293-300.

²³ BARBALHO, Alexandre. Política Cultural. In.: RUBIM, Linda (org.). *Organização e produção da cultura*. Salvador: EDUFBA, 2005, p. 33-53.

gestão cuida de sua execução, apesar dessa gestão também ser pensada pela política.²⁴

Ao conceito de Coelho, com as devidas ressalvas de Barbalho, cabe acrescentar a observação de Shore, para o qual as políticas têm efeitos além dos projetos e intenções dos autores. Uma vez criadas, as políticas entram em uma complexa rede de relações com diversos agentes, atores e instituições, que muitas vezes pode gerar consequências não planejadas num primeiro momento.²⁵

A antropologia também contribui para a compreensão do conceito e análise das políticas culturais. De acordo com Shore, a disciplina em questão tende a ressaltar os processos de complexidade e desordenamento da formulação de políticas, em particular as formas ambíguas em que são recebidas pelas pessoas.²⁶ Para compreendermos o funcionamento das políticas culturais, segundo o autor, necessitamos saber algo sobre como elas são recebidas e experimentadas pelos indivíduos.²⁷

Neste trabalho, e tendo por base a breve discussão conceitual apresentada, utilizarei o termo *política cultural* num sentido mais restrito, relacionado, exclusivamente, às intervenções realizadas pelo Estado, ou por instituições ligadas a ele, com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população. Da mesma forma, quando utilizar o termo *políticas para o teatro*, estarei me referindo, mais uma vez, apenas às ações estatais e, nesse caso em particular, voltadas para um campo artístico específico, o teatro.

²⁴ BARBALHO, 2005, p. 33-53.

²⁵ SHORE, Cris. La antropología y el estudio de la política pública: reflexiones sobre la “formulación” de las políticas. *Antípoda*, nº 10, enero/ junio, 2010. p. 21-49.

²⁶ *Ibid.*, p. 29.

²⁷ *Ibid.*, p. 29.

Metodologicamente, desenvolvi a minha pesquisa tendo por base a noção de *jogos de escalas*, presente na maioria dos artigos reunidos na obra de mesmo nome, organizada por Jacques Revel, a partir de um seminário realizado na França, em 1991, com o tema *Micro-história e microssocial*.²⁸ Segundo Revel e outros autores que participaram da obra em questão,²⁹ uma realidade social não é a mesma dependendo do nível de análise - ou, da escala de observação - em que escolhemos nos situar, seja ela uma abordagem *micro*, com um foco mais restrito nos acontecimentos e indivíduos, ou *macro*, pensando nas estruturas políticas, sociais e econômicas.³⁰ Dessa forma, a variação de escala possibilita que se construam objetos complexos e que se leve em consideração aquilo que o autor considera a *estrutura folheada do social*, numa perspectiva em que nenhuma escala tem privilégio sobre a outra, já que é o seu cotejo que traz o maior benefício analítico, levando-se em conta a descontinuidade dos patamares em que se protagoniza a vida social.³¹ Operando-se dessa maneira, evita-se a negligência de questões fundamentais que costuma ocorrer quando a análise é feita em uma escala muito ampliada. Além disso, há uma preocupação de se construir modelos explicativos a partir da relação entre indivíduos e estruturas, não se limitando a ser,

²⁸ De acordo com Revel, o termo *micro-história* remete à proposição historiográfica elaborada e posta em prática por um pequeno grupo de pesquisadores italianos no final dos anos 1970 e começo da década seguinte, envolvidos em empreendimentos comuns (como a coleção dirigida por Carlo Ginzburg e Giovanni Levi, na Editora Einaudi, intitulada *Microstorie*), mas cujas pesquisas pessoais podiam ser muito diferentes entre si. O caráter extremamente empírico da abordagem, que busca levar em consideração os aspectos mais diversificados e elementares da experiência social, explica, segundo o autor, porque mal existe um texto fundador, um mapa teórico da micro-história, não constituindo, portanto, um corpo de proposições unificadas, nem uma escola ou uma disciplina autônoma. Para Revel, a micro-história surgiu como uma reação frente a um modelo de história social que entrou em crise no final da década de 1970, sintoma de uma insatisfação diante do desgaste de paradigmas científicos que inspiraram grandes painéis da pesquisa em ciências sociais a partir do fim do século XIX e que, de modo geral, privilegiavam enfoques de tipo macroanalítico. A reação dos micro-historiadores italianos não foi isolada e transpareceu, por exemplo, na história da vida cotidiana na Alemanha; nas múltiplas tentativas de emparelhar a história e a antropologia em todo o mundo e na concepção e nos métodos da história social esboçada pelos Annales nos últimos anos, todas elas, segundo Revel, guardando uma distância crítica em relação à abordagem macrossocial; todas se esforçando para dar à experiência dos atores sociais uma significação e uma importância frente ao jogo das estruturas e à eficácia dos processos sociais maciços, anônimos e inconscientes. Ainda de acordo com Revel, a micro-história foi a figura historiográfica inteiramente prática por intermédio da qual uma atenção nova foi dispensada ao problema das escalas de análise na história, recusando a evidência de que existiria um contexto unificado, homogêneo, dentro do qual e em função do qual os atores determinariam as suas escolhas. Para o autor, entretanto, a dimensão micro não goza de nenhum privilégio especial, sendo o princípio da variação das escalas de análise o que conta, não a escolha de uma em particular. (REVEL, Jacques. *Microanálise e construção do social*. In: _____ (org.). *Jogos de escalas*. A experiência da microanálise. 1ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 15 – 38).

²⁹ Como Lepetit (1996, p. 100) e Rosental (1996, p. 152).

³⁰ REVEL, 1996, p. 13-14.

³¹ *Ibid.*, p. 13-14.

apenas, uma mera descrição. A ênfase, nesse caso, está em primeiro levantar os dados empíricos para, somente depois, buscar uma explicação sobre eles.

Dessa forma, em minha análise, alternei as escalas de investigação, partindo de um foco mais restrito em indivíduos e acontecimentos, passando para um olhar mais ampliado sobre a política desenvolvida pelas instituições culturais estaduais, até alcançar uma escala ainda maior, relativa à política cultural implementada pelo poder federal. Da mesma maneira, procurei alternar o olhar entre o contexto do Espírito Santo e a situação nacional. A referida análise encontra-se, nesta dissertação, estruturada em três capítulos. No primeiro capítulo, demonstro a ausência de políticas para o teatro no Espírito Santo entre os anos de 1964 a 1969. Além disso, apresento como o golpe militar foi percebido pelos artistas teatrais; como a Ditadura afetou a produção teatral do país, com ênfase para a crescente atuação da Censura e as reações empreendidas pelo movimento teatral contra o Estado autoritário que se instalava no Brasil. Também analiso o desenvolvimento das políticas culturais no âmbito nacional, no período em questão, buscando entender a aparente contradição de um governo autoritário preocupado com o desenvolvimento cultural da nação.

No capítulo dois, investigo o período que vai de 1970 até o começo de 1977, apresentando as ações desenvolvidas pela FCES em prol do desenvolvimento da atividade teatral no Espírito Santo. Da mesma forma, continuo a análise das políticas culturais no plano federal, enfatizando a criação de instituições como a FUNARTE e o estabelecimento da primeira Política Nacional de Cultura. Apresento, ainda, a intensificação das ações autoritárias da Ditadura, responsáveis por desestruturarem tradicionais grupos teatrais do Brasil.

Por fim, no capítulo três, analiso o momento compreendido entre o final de 1977 e o término de 1980, demonstrando que, no âmbito federal, ao mesmo tempo em que diminuía as ações da Censura, uma crise econômica instalava-se no país, prejudicando a política cultural que vinha sendo desenvolvida até então. Além disso,

na esfera estadual, enquanto ocorria um desenvolvimento do movimento teatral, com o surgimento de novos grupos, o Estado reduzia os investimentos no setor, culminando com a extinção da FCES.

Capítulo 1 - Acorda meu gigante, acorda, que estão levando seu ouro embora.³²

1.1- Sobre mendigos e excrementos de morcegos

Em 1967, o ator Paulo Autran cumpria temporada nacional com o espetáculo *Liberdade, Liberdade*. Depois de ter passado por vários teatros do país o artista chegou a Vitória e, ao se deparar com o Teatro Carlos Gomes,³³ constatou uma situação de abandono:

Olha, era um absurdo ver uma construção tão bonita como esta totalmente inaproveitada [sic.]. Mendigos dormiam dentro do teatro, excrementos de morcego acumulavam-se sobre o palco, o pano de palco estava todo rasgado [...].³⁴

O artista afirmou já conhecer o estado em que se encontrava o Teatro Carlos Gomes e que, mesmo assim, resolveu juntar a sua equipe, limpar o local e apresentar lá o seu espetáculo:

[...] eu já tinha lido num jornal do Rio um artigo do Pascoal Carlos Magno falando da situação precária em que se encontrava o principal teatro da

³² Peça escrita pelo capixaba Antônio Carlos Neves, ensaiada pelo seu grupo, o Geração, e proibida pela Censura em 1966.

³³ Em 1925, valendo-se dos restos do antigo teatro Melpômene, que havia sido incendiado, o arquiteto italiano André Carloni começou a construção do Teatro Carlos Gomes, que foi inaugurado em 5 de janeiro de 1927. No dia seguinte, ocorreu a inauguração da parte cinematográfica. No início, o teatro recebeu grandes companhias teatrais do Rio de Janeiro, como as de Vicente Celestino e Procópio Ferreira. Dois anos depois, contudo, o espaço foi arrendado para a Empresa Santos, que o utilizava como cinema. Destino parecido teve o Teatro Glória, também no Centro, cuja construção foi iniciada em 1928, mas passou a funcionar como cinema a partir de 1932, ainda recebendo, esporadicamente, alguns grupos teatrais cariocas na década de 1940. Em 1933, o Teatro Carlos Gomes foi adquirido pelo governo do Estado que, entretanto, manteve o arrendamento com a empresa cinematográfica até o final da década de 1960.

³⁴ A Tribuna, Vitória, s/p., 18 fev. 1982.

cidade por ter sido alugado a um exibidor de filmes [...]. Uma coisa terrível era o Teatro Carlos Gomes, mas mesmo assim resolvi montar ali *Liberdade, Liberdade*. Eu e o elenco limpamos tudo, lavamos as poltronas e transformamos em camarim a primeira frisa.³⁵

Luís Tadeu Teixeira revelou conhecer essa história, uma vez que, durante a temporada que passou em São Paulo no início da década de 1970, teve a oportunidade de trabalhar e tornar-se amigo de Autran convidando-o, inclusive, para ser seu padrinho de casamento:

É, essa história eu conheço bem. Paulo Autran foi meu padrinho de casamento. O que aconteceu, o Paulo veio aqui para apresentar *Liberdade, Liberdade* e quando chegou não tinha teatro. Ele ficou sabendo que tinha um teatro fechado que estava caindo aos pedaços, que estava em ruínas, aí ele foi lá ver e ficou indignado e disse que ia fazer lá o espetáculo. Ele deu uma grana para um monte de morador de rua que estava por ali em volta da praça Costa Pereira para limpar, lavar o teatro. Porque eles dormiam lá, os moradores de rua. Você sabe o prédio da antiga Assembleia Legislativa, no Centro, o Palácio Domingos Martins? Era igual aquilo ali, só que não tinha tapume na frente para proteger. Era tudo aberto. As pessoas entravam lá e faziam de tudo lá dentro. Então eles lavaram aquilo lá, ele pegou umas cadeiras de uma escola que tinha ali perto, o Gomes Cardin, botou as cadeiras lá, fez o espetáculo [...].³⁶

De acordo com Tadeu, o estado em que se encontrava o Teatro Carlos Gomes assemelha-se à condição atual do Palácio Domingos Martins, no Centro de Vitória, mas um pouco pior, pois não tinha proteção, permitindo que qualquer pessoa entrasse e “fizesse de tudo lá dentro”. Os próprios moradores de rua, que depois ajudariam Autran a limpar o local, utilizavam o edifício teatral para dormir.

As citações de Paulo Autran e Luís Tadeu Teixeira foram utilizadas para demonstrar a situação em que se encontrava um dos principais espaços de apresentações teatrais do Espírito Santo no final da década de 1960. Tal abandono era um reflexo da ausência de políticas públicas para o teatro no estado.

³⁵ A Tribuna, Vitória, s/p., 18 fev. 1982.

³⁶ TEIXEIRA, 2012, p. 3.

O exibidor de filmes a quem Paulo Autran referia-se era a Empresa Santos. Foi comum, em jornais das décadas de 1970 e 1980, quando faziam referência ao Teatro Carlos Gomes nos anos anteriores, a utilização de termos como “cinema de terceira categoria”³⁷ ou “pior cinema poeira da capital.”³⁸

José Augusto Loureiro afirmou ter assistido a filmes e espetáculos teatrais no Teatro Carlos Gomes no período em questão:

Eu me lembro dele como cinema. Eu ia lá ver filmes de *bangue-bangue* [...]. De vez em quando, quando vinham esses grupos de fora, como do Procópio, eles se apresentavam num teatro bem derrubado, derrubado mesmo. Nessa época ele estava bem caído. No Carlos Gomes, na época que era cinema, eu lembro que eu não pagava, tinha um cara que era boa praça e deixava a gente entrar lá pela escada de caracol e ficava lá em cima escondido para não pagar ingresso. A gente não tinha como pagar ingresso, então ia de grátis [sic].³⁹

Entre as sessões de filmes de *bangue-bangue* que assistia “de grátis”, por não ter como pagar ingresso, assim como dos espetáculos de companhias de outros estados, como a de Procópio Ferreira, o ator recordou-se da imagem de um teatro “derrubado”. Luís Tadeu Teixeira lembrou-se de como estava a situação do Teatro Carlos Gomes antes da visita de Autran:

Ele começou como teatro, depois passou a ser cinema, aí tinha alguma coisa de teatro de vez em quando na Semana Santa, a *Vida de Cristo*, umas coisas assim, com o grupo Teatro Escola de Vitória, do Flodoaldo Viana, que era o único que conseguia desmontar as coisas lá do cinema para usar o teatro. No carnaval tinha um baile que a prefeitura realizava lá e pronto. Ele estava em obras já há uns quatro anos e não terminava.⁴⁰

³⁷ O Globo, Rio de Janeiro, s/p., 28 jan. 1971.

³⁸ A Gazeta, Vitória, s/p., 01 mar. 1980.

³⁹ LOUREIRO, 2012, p. 3.

⁴⁰ TEIXEIRA, 2012, p. 3.

Teixeira corroborou a visão de Loureiro segundo a qual o teatro, que estava em obras há certo tempo, era utilizado mais frequentemente como cinema, recebendo, esporadicamente, além de bailes de carnaval, algumas encenações teatrais, entre as quais destacou a do grupo Teatro Escola de Vitória (TEV), de Flodoaldo Viana.⁴¹

Logo após a apresentação de *Liberdade, liberdade*, Paulo Autran, não satisfeito em se apresentar num local abandonado e limpá-lo às suas próprias custas, chamou a atenção da plateia para a situação em que se encontrava o teatro: “Ao final da sessão de estreia, critiquei severamente os estudantes capixabas por permitirem que o teatro ficasse naquele estado – afinal, o Governo permanecia indiferente por falta de justos protestos”.⁴²

O referido acontecimento foi, mais uma vez, confirmado por Teixeira:

[...] passou um sermão no público, que era um absurdo a cidade deixar um teatro daquele, que era raro uma cidade que tinha um teatro bonito como aquele, que podia ser uma coisa importante para a cidade... Deu um sabão na plateia! Tinha governador lá, tinha um monte de gente... A peça era um grande sucesso na época. Aí foi para a televisão, falou também... Eu sei que o governador Christiano Dias Lopes foi para a televisão e prometeu

⁴¹ Flodoaldo Viana nasceu em 16 de outubro de 1920, no município de Alfredo Chaves. Em 1943, conheceu a Companhia de Comédia Leda Estela, que viajava pelo interior do Brasil, e casou-se com a filha dos fundadores, Dirce Souza, em 1943. Depois de casado, tornou-se profissional de teatro e passou a viajar pelo país como membro do grupo de seus sogros. Em 1951, o diretor da companhia, Eurico Souza Silva, sofreu um enfarte e Flodoaldo, juntamente com a esposa, dissolveu o grupo e fundou, no mesmo ano, o Teatro Escola de Vitória - TEV. O grupo funcionou até 1962, tendo realizado cerca de 30 apresentações. Geralmente, o TEV estreava suas montagens no Teatro Carlos Gomes, onde o grupo também guardava o material de cena e ensaiava. Flodoaldo tornou-se o único a ter permissão para utilizá-lo de maneira mais frequente porque, além de pagar o aluguel devido, já havia trabalhado como maquinista profissional e sabia desmontar e montar a tela de cinema que funcionava no teatro, além de ser amigo de Francisco Cerqueira Lima, diretor da Empresa Santos (GAMA, 1981, p. 91-99). O governador da época, Jones dos Santos Neves, tornou-se apoiador do grupo, cedendo o auditório da Escola Normal para ensaios e apresentações, além de transporte para que Flodoaldo e sua equipe pudessem se apresentar em outros estados. Como contrapartida, o TEV realizava espetáculos em locais como a Santa Casa, o antigo sanatório Getúlio Vargas, penitenciárias, o Hospital Infantil, o leprosário, e em praças de diversos bairros (A Tribuna, Vitória, s/p., 12 out. 1975). Tal fato demonstra uma das primeiras formas de apoio oficial ao teatro no Espírito Santo, no século XX, que pude detectar.

⁴² A Tribuna, Vitória, s/p., 18 fev. 1982.

para o Paulo que dali a três anos o teatro estaria totalmente reconstruído e que ele voltaria para reinaugurá-lo.⁴³

Ao que tudo indica, o “sabão” de Paulo Autran na plateia, composta por personalidades como o primeiro governador biônico⁴⁴ do Espírito Santo, Christiano Dias Lopes, surtiu efeito, uma vez que, segundo Teixeira, motivou o governador a prometer a reforma do teatro.

Com o Teatro Carlos Gomes abandonado, não restavam muitas opções para os grupos teatrais capixabas apresentarem os seus trabalhos:

Mesmo com alguns impulsos esporádicos, 1969 foi mais um ano negro para o teatro capixaba. A razão única, segundo aqueles mais ligados à arte cênica capixaba e que ainda têm esperanças de dias melhores, é a falta de local para que o trabalho de nossos grupos amadores e os profissionais que nos visitam possam chegar até o público com o mínimo de condições possíveis. Desta forma, o auditório da Escola Técnica Federal do Espírito Santo, em Jucutuquara, foi o único palco ativo, com a apresentação de cinco peças, o que dá uma média de mais de dois meses para cada temporada.⁴⁵

O trecho apresentado nos permite supor que, de 1964 a 1969, o movimento teatral no estado andava enfraquecido. No último ano, a temporada no principal espaço de encenação da cidade, o auditório da Escola Técnica Federal do Espírito Santo, em Jucutuquara, contou com apenas cinco espetáculos. Não é demais registrar que o espaço utilizado, ao que parece de forma improvisada por se tratar de um auditório, pertencia à esfera administrativa federal e não estadual.

⁴³ TEIXEIRA, 2012, p. 3.

⁴⁴ Termo utilizado para designar governadores, prefeitos e senadores que chegavam ao poder, ao longo da Ditadura Militar, pela indicação dos presidentes militares e não por meio do voto popular. Desde dezembro de 1965, o governo Castelo Branco havia editado o Ato Institucional Nº 2 (AI-2), extinguindo 13 partidos políticos e estabelecendo eleições indiretas para governador. Nomes eram sugeridos para o Comando Supremo Revolucionário que, a partir daí, elaborava uma lista tríplice a ser encaminhada às Assembleias Legislativas dos estados. A partir desta lista, os deputados dos dois únicos partidos autorizados a funcionar na época, a Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), escolhiam o novo governador.

⁴⁵ A Gazeta, Vitória, s/p., 01 jan. 1970.

Na verdade, contam-se nos dedos as iniciativas teatrais no estado no momento em questão. Durante o período de paralisação do TEV, de 1962 a 1970, Gerson Von Randow e outros atores remanescentes do referido grupo, como Glecy Coutinho,⁴⁶ criaram o Grupo Praça Oito, que existiria até 1969 e montaria quatro espetáculos. O novo grupo, de acordo com Milson Henriques⁴⁷, manteve-se fiel ao estilo do Teatro Escola de Vitória, de “[...] fácil comunicação com a massa [...]”, só apresentando peças de autores nacionais que, de preferência, fossem comédias de público certo.⁴⁸

Outro grupo do período foi o Geração, fundado em 1966 por Antônio Carlos Neves (Toninho Neves) e Milson Henriques, entre outros. As duas primeiras peças que foram ensaiadas, *Zé da Silva em confiança agora* e *Acorda meu gigante, acorda, que estão levando seu ouro embora*, escritas e dirigidas por Toninho, acabaram sendo proibidas pela Censura⁴⁹.

Com essas proibições, o Geração decidiu trabalhar com um texto já liberado e foi escolhido *Arena Conta Zumbi* de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, montado em 1965 pelo grupo Teatro de Arena de São Paulo. Criou-se então, em 1967, o Teatro de Arena do grupo Geração, no que tinha sido o refeitório do Hotel *Majestic* e que, na época, era um local sem utilidade para o Colégio Brasileiro de Vitória, no qual o antigo hotel havia se transformado. Foram construídos três andares de arquibancadas que rodeavam a cena e criados refletores com lâmpadas comuns em funis de latão, pintados de preto por dentro. A peça ficou em cartaz por duas

⁴⁶ Anos mais tarde, na década de 1980, Coutinho iria se tornar coordenadora do Departamento Estadual de Cultura (DEC).

⁴⁷ Milson Henriques (1942 -) nasceu no Rio de Janeiro e se mudou para Vitória ainda na juventude. É conhecido no meio cultural capixaba como um artista múltiplo, tendo trabalhos nas áreas de teatro, música, jornalismo, desenho, literatura e cinema, entre outros. Possui destacada participação no movimento teatral capixaba desde a década de 1960. Cf. CID, D. H. K. *Multi-Milson-Mídia-Henriques*. O artista e a cena cultural capixaba nas décadas de 1960-70. *Ágora*, n. 14, 2011. Disponível: <<http://periodicos.ufes.br/agora/issue/current>>. Acesso em 12 jun. 2012.

⁴⁸ HENRIQUES, Milson. O teatro está de volta. *A Gazeta*. Vitória, s/p. 23 mai. 1976.

⁴⁹ *Zé da Silva em confiança agora* possuía como tema a Inconfidência Mineira e procurava mostrar como foi feita a luta pela liberdade e porque não foi conseguida, fazendo analogias entre a época e o ano de 1966. *Acorda meu gigante, acorda, que estão levando seu ouro embora* apresentava um panorama da vida brasileira desde a época colonial até a data em que o texto foi escrito, apresentando o Brasil como um país que sempre fora escravizado.

semanas ininterruptamente e, segundo Oscar Gama,⁵⁰ obteve um estrondoso sucesso. No ano seguinte, o Geração viria a apresentar mais um espetáculo, *Juventude com raiva e muito amor*, até que, em dezembro, o proprietário do Colégio Brasileiro de Vitória requisitou o local, interrompendo o trabalho do grupo⁵¹.

O Teatro de Arena do grupo Geração, nas palavras de José Augusto Loureiro:

Era um grupo independente. [...] Foram colocadas umas arquibancadas em volta e era um teatro de arena. Era muito engraçado, a iluminação era feita com lata de conserva de abacaxi, as conservas de abacaxi são meio inclinadas, botava uma lâmpada dentro, era um teatro feito desse jeito. E dava muita gente, muita gente ia. [...] A intenção do grupo não era financeira. Era uma questão política, era a resistência política. Então ali aconteceu muita coisa, o *Arena conta Zumbi* foi feito ali e outras peças depois, e aí na época o Coraci que trabalhava com esse grupo me chamou e eu fui lá para fazer um teste que foi péssimo, eu era tão bom ator que me colocaram na sonoplastia [risos]! [...] o Teatro de Arena do Toninho era uma coisa de vanguarda, para a época era um negócio assim... Não era um teatro que a gente estava acostumado, o teatrinho, ali não, ali tinham cabeças pensantes, os temas que eram debatidos eram temas importantes [...].⁵²

Para Loureiro, o teste de ator que realizou, transformando-o no sonoplasta do Geração, foi a oportunidade de entrar em contato com um teatro “de vanguarda”, onde eram discutidos “temas importantes”. O artista assinalou o fato do grupo ser independente, não contando, portanto, com nenhum tipo de apoio oficial.

Antes de fechar, devido à solicitação do Colégio Brasileiro, o Teatro de Arena do Geração viria a receber uma montagem de outro grupo. *Entre quatro paredes*, de Sartre, foi o primeiro espetáculo do grupo Equipe, fundado em 1966 por Paulo Torre. Em 1968, o grupo estreou *A prostituta respeitosa*, do mesmo autor, realizada no auditório da Escola Técnica Federal do Espírito Santo.

⁵⁰ GAMA, 1981, p. 101-106.

⁵¹ Em 1968, Toninho Neves saiu do país, tendo conseguido uma bolsa de estudos para estudar na Academia de Artes Cinematográficas de Moscou.

⁵² LOUREIRO, 2012, p. 1-2.

Além desses três grupos, ocorreram iniciativas isoladas. Em 1969, com o fim do Geração, Milson Henriques montou com os alunos da Faculdade de Engenharia o espetáculo *Vitória, de setembro a Setembrino*, que também estreou no auditório da Escola Técnica.⁵³ Segundo Gama, o espetáculo foi um sucesso de público, tendo sido proibido pela censura após a oitava apresentação.⁵⁴

Enfim, das poucas experiências teatrais em Vitória na época, no caso, os grupos Geração, Equipe, Praça Oito e experiências isoladas como a montagem de Milson Henriques, nenhuma obteve apoio do Estado. O Teatro Carlos Gomes, como vimos, estava abandonado, obrigando os grupos a utilizarem ou o auditório da Escola Técnica ou espaços improvisados, como o Teatro de Arena do grupo Geração.

De fato, em um relatório da Fundação Cultural do Espírito Santo, instituição que analisaremos no próximo capítulo, é apresentado um diagnóstico do teatro no Espírito Santo nos anos anteriores a década de 1960 apontando que entre as razões para o fracasso dos grupos teatrais que surgiam estavam a “[...] ausência de conhecimentos técnicos, o desinteresse da comunidade e a falta de apoio oficial [grifo meu]”.⁵⁵

De 1964 a 1969, portanto, o movimento teatral capixaba contava com poucos grupos atuantes e um número ainda menor de espaços de apresentação em funcionamento. Também inexistiam escolas ou quaisquer outros cursos de formação. O Estado, por sua vez, não desenvolveu nenhuma ação em prol do desenvolvimento do teatro local.

⁵³ O espetáculo satirizava a cidade de Vitória, abordando diversas ocorrências desde sua fundação até a gestão de Setembrino Pelissari, prefeito em 1969, quando a peça estreou.

⁵⁴ GAMA, 1981, p.109-110.

⁵⁵ FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESPÍRITO SANTO. *Relatório das atividades - 1971 a 1974*. Vitória, 1974, s/p.

Para Autran, conforme visto anteriormente, era a falta de mobilização da população para pressionar o governo que permitia que o Teatro Carlos Gomes continuasse abandonado daquela forma. É provável que tal desmobilização dos capixabas fosse já um reflexo da restrição de liberdades que se delineavam no contexto nacional e começavam a atingir o estado. Vejamos, agora, a face autoritária do novo regime, responsável pela perseguição de vários artistas e cortes e proibições de incontáveis textos teatrais.

1.2- Mordaça⁵⁶

Segundo Michalski,⁵⁷ um dia depois do golpe militar, um evento, em particular, anunciou o aspecto castrador da criação artística que estaria presente, em maior ou menor intensidade, ao longo de toda Ditadura. Um antigo auditório, localizado na União Nacional dos Estudantes (UNE), que estava sendo reformado com o objetivo de tornar-se uma sala de espetáculos, foi incendiado pelos militares, sendo completamente destruído pelas chamas. Nessa enorme fogueira, além do espaço em questão, morria “todo o projeto de um teatro engajado ao qual muitos dos melhores artistas do país vinham dedicando-se nos últimos anos”. Para o autor, o golpe de 1964 veio interromper o fluxo de desenvolvimento do teatro brasileiro que vivia o auge de uma sucessão de movimentos renovadores.⁵⁸ Dentre esses, vale citar o trabalho desenvolvido por grupos como o Teatro de Arena, o Teatro Oficina e o Centro Popular de Cultura (CPC).⁵⁹

⁵⁶ Nome do espetáculo apresentado em 1970 por Luís Tadeu Teixeira e Milson Henriques, com direção de Paulo Torre. A montagem era composta pelo poema *Uivo*, de Allen Ginsberg e *A História do Zoológico*, de Edward Albee e cumpriu temporada de um mês num teatro que o grupo montou na sede da Associação Espírito-Santense de Imprensa, no edifício Aldebaran, em frente ao Mercado da Capixaba, no Centro de Vitória.

⁵⁷ MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 10-16.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 10-16.

⁵⁹ O Teatro de Arena foi fundado em 1953, em São Paulo, pelo diretor José Renato e por atores recém-formados pela Escola de Arte Dramática. O grupo, no início, possuía, como uma de suas principais características, a utilização de um espaço cênico em forma de arena e o barateamento da

Mostaço afirma que o teatro, na década de 1960, constituiu-se num dos principais focos da atuação cultural da intelectualidade, fazendo florescer toda uma geração sintonizada e mobilizada por uma expressão artística que até a década anterior era considerada “coisa menor” ou “diletantismo burguês”.⁶⁰ Devido à atuação de vários conjuntos profissionais de qualidade, de expressivas experiências de teatro popular e de cunho propagandístico, de grupos universitários e amadores, a década de 1960 assistiu a um crescimento e ampliação rápida da importância e abrangência da atividade.⁶¹

No momento do golpe militar, quem governava o Espírito Santo desde o ano anterior era Francisco Lacerda de Aguiar, eleito por uma coligação de partidos que reunia lideranças da esquerda.⁶² Pressionado pela imprensa capixaba, que deu início a uma campanha de denúncia contra possíveis agentes comunistas infiltrados no

produção dali resultante. A partir de 1956, o diretor, dramaturgo e teórico teatral Augusto Boal retornou ao Brasil após realizar um curso de dramaturgia nos EUA, e se inseriu no grupo, conduzindo-o para um caminho mais politizado e procurando trabalhar com autores nacionais. Em 1958, a nova opção definiu-se através da criação de um seminário permanente de dramaturgia e da estreia de *Eles Não Usam Black-Tie*, texto de um ator do grupo, Gianfrancesco Guarnieri.

Em 1958, foi fundado o Teatro Oficina por alguns alunos da Escola de Direito do Largo de São Francisco, entre eles Amir Haddad, Renato Borghi e José Celso Martinez Corrêa, que veio a se tornar o diretor do grupo. O *Oficina* distinguiu-se por apresentar um repertório inspirado na proposta antropofágica da Semana de Arte Moderna de 1922, segundo a qual os movimentos artísticos e culturais internacionais deveriam ser *engolidos* pelos artistas nacionais, *digeridos* junto com a cultura brasileira e, finalmente, *expelidos*, gerando uma arte nacional viva, pulsante e em consonância com o que era produzido no mundo. Entre as principais realizações do grupo, destacou-se o espetáculo *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, apresentado em 1967 e que se tornaria um dos marcos do movimento cultural brasileiro conhecido como Tropicalismo, nome retirado de uma obra do artista plástico Hélio Oiticica, reunindo uma gama variada de artistas, entre músicos, poetas e cineastas.

Outro movimento teatral surgido no início dos anos 1960, deu-se a partir de Oduvaldo Vianna Filho e outros artistas egressos do Teatro de Arena. Os artistas em questão propuseram a criação de um grupo para ir em busca de um público das camadas sociais menos favorecidas e a necessidade de uma organização maior e mais abrangente aproximou o coletivo da UNE, surgindo, em 1961, o primeiro Centro Popular de Cultura (CPC). Localizado no prédio da UNE, no Rio de Janeiro, possuía, como um dos principais objetivos, a conscientização política. Para tanto, utilizavam pequenas montagens teatrais que eram apresentadas em comícios, manifestações de rua, portas de fábricas, favelas, sindicatos, escolas e associações de bairro, entre outras. Em pouco tempo, os *CPCs* espalharam-se por todo o país.

⁶⁰ MOSTAÇO, Edécio. *O espetáculo autoritário* – pontos, riscos, fragmentos críticos. São Paulo: Proposta Editorial Ltda., 1983, p. 15.

⁶¹ *Ibid.*, p. 15.

⁶² As oposições coligadas eram compostas por PSP, PR, PTB, UDN e PDC.

palácio do governo,⁶³ o então governador renunciou em 1966, sendo sucedido por seu vice, Rubens Rangel, que ficaria pouco tempo no cargo.

Entre os artistas capixabas entrevistados, o golpe de 1964 parece ter passado despercebido. Perguntado se houve alguma reação por parte do grupo mencionado, Luís Tadeu Teixeira, que na época já trabalhava como jornalista, afirmou: “Não houve nada. Eu não vi e não tive conhecimento”.⁶⁴ Sebastião Xoxô, que morava no município de Montanha, interior do Espírito Santo, afirmou que ficou sabendo do golpe, pois: “Já tinha televisão, eu ficava sabendo por ela, pelo rádio, e também pelos políticos de lá que vinham sempre aqui”. Perguntado se testemunhou alguma ação autoritária dos militares em sua cidade, ele respondeu: “Não, coisas assim desse porte só aqui em Vitória”.⁶⁵ José Augusto Loureiro afirmou que no período era um pouco “alienadozinho”.⁶⁶ Renato Saudino e Rômulo Musiello eram muito jovens e Paulo DePaula morava há dois anos nos Estados Unidos, onde trabalhava na Embaixada. Com isso, segundo DePaula, “[...] a informação era filtrada pelo Ministério. Ficamos sabendo do golpe, mas era realmente uma coisa distante para a gente que estava dentro do próprio sistema de governo”.⁶⁷

Nos anos seguintes, o governo federal foi desenvolvendo seu aspecto autoritário, valendo-se de uma crescente atuação da Censura⁶⁸ e da perseguição e prisão de

⁶³ Tais denúncias acabaram por resultar na instalação de um Inquérito Policial Militar pelo Exército. Para complicar a situação, surgiram especulações sobre um esquema de corrupção envolvendo o governador que resultou na abertura de uma Comissão Parlamentar de Inquérito na Assembleia Legislativa (SCHAYDER, José P. *História do Espírito Santo: uma abordagem didática e atualizada 1532-2002*. Campinas: Companhia da Escola, 2002, p. 109).

⁶⁴ TEIXEIRA, 2012, p. 5.

⁶⁵ SANTOS, 2012, p. 2 e ss.

⁶⁶ LOUREIRO, 2012, p. 3.

⁶⁷ DEPAULA, 2012, p. 3.

⁶⁸ O Serviço de Censura de Diversões Públicas, que a partir de 1972, passaria a ser chamado de Divisão de Censura do Departamento de Polícia Federal, foi criado em 1946. Desde então, toda a produção cultural, para ser veiculada, deveria obedecer às normas e padrões estabelecidos pelo órgão. Os princípios norteadores do trabalho censitário ao longo da Ditadura Militar permaneceram, em linhas gerais, os mesmos estabelecidos no momento de sua criação. Seria proibida qualquer diversão pública que de alguma forma pudesse: atentar contra a segurança nacional e o regime democrático representativo; ofender as coletividades, as religiões ou incentivar preconceitos de raça ou luta de classes; prejudicar a cordialidade das relações com outros povos; incitar contra a ordem pública ou contra as autoridades e seus agentes; ferir a dignidade ou o interesse nacional. A principal competência atribuída à Censura era a de examinar, previamente, toda matéria dirigida ao público

vários artistas. Em março de 1965, ocorreu no Rio de Janeiro a primeira proibição total de um texto, *O vigário*, de Rolf Hochhuth. Quatro meses depois, foi a vez da primeira proibição de um espetáculo prestes a estrear, *O berço do herói*, de Dias Gomes. No ano seguinte, ocorreu a invasão do Teatro Jovem, no Rio de Janeiro, para impedir a realização de um debate sobre o dramaturgo alemão Bertolt Brecht; a prisão de um elenco carioca, na cidade de Maceió, que apresentava o espetáculo *Joana em Flor*, de Reinaldo Jardim, seguida de queima de exemplares do livro em praça pública e a eliminação do texto de *O homem do princípio ao fim*, de Millôr Fernandes, após meses em cartaz.

Outro sinal de recrudescimento dos militares com relação à atividade teatral foram as mudanças dos diretores do Serviço Nacional de Teatro (SNT).⁶⁹ A crítica e estudiosa teatral Bárbara Heliodora, à frente do órgão desde o começo da Ditadura Militar, foi substituída por Meira Pires, um teatrólogo do Rio Grande do Norte, imposto pelo governo sem consultas à classe teatral. Algum tempo depois, este daria lugar a Felinto Rodrigues que, para Michalski, era “[...] um interventor sem nenhum passado teatral [...]”, o que gerou um período de profundo declínio para o SNT.⁷⁰

pelos meios de comunicação, especialmente filmes, peças teatrais, shows, letras musicais, novelas e programas de rádio e TV, com a finalidade de determinar classificação etária e autorizar sua exibição total ou parcial. A análise era designada a uma comissão de três censores que emitiam pareceres individuais sobre a obra. As peças teatrais e demais espetáculos, para serem encenados, dependiam de censura prévia, da análise do ensaio geral e da expedição do certificado de censura. Além de três exemplares do texto, deveriam ser apresentados dados relativos aos cenários, às cenas e ao guarda-roupa. Aprovado o texto, definia-se dia e hora do ensaio geral. Após a liberação do espetáculo, nenhuma alteração, seja no texto ou nos elementos cênicos, poderia ser feita. Todos os envolvidos com as diversões públicas deveriam ser registrados, fossem eles artistas, autores, produtores, equipe técnica, ou empresas. Após o cumprimento das rotinas relativas à censura prévia, cabia às equipes de fiscais observar o cumprimento da legislação e das normas específicas nos locais onde se realizavam os espetáculos, a qualquer hora e em qualquer ocasião. A infringência a qualquer dos dispositivos legais ou normativos era punido com as seguintes penalidades: advertência, multa, suspensão, apreensão e cassação do registro na Censura. Os fiscais tinham atribuição para lavar autos de infrações e efetuar a apreensão de peças teatrais, filmes, gravações e qualquer outro material julgado irregular (OLIVEIRA, Eliane Braga de & RESENDE, Maria Esperança de. A censura de diversões públicas no Brasil durante o regime militar. *Dimensões*, vol. 12, jan./ jun. 2001, p. 150-161).

⁶⁹ O SNT foi criado em 1937, pelo decreto lei n.º 92 do Estado Novo, por iniciativa direta de Getúlio Vargas e, desde então, tonou-se o principal órgão federal responsável pelas atividades teatrais no país até a criação do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), em 1981 (MOSTAÇO, 1982, p. 170).

⁷⁰ MICHALSKI, 1985, p. 33.

A partir de 1967, a censura foi tornando-se cada vez mais frequente, com cortes e/ou proibições totais de diversos textos teatrais como *Dois Perdidos Numa Noite Suja* e *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos e *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. O exercício da censura, que era estadual desde 1946, passou a concentrar-se em Brasília, sob o controle da Polícia Federal.

Na época, Bárbara Heliodora percebeu a concentração da Censura em Brasília como um golpe fatal para o teatro nacional:

[...] a atual portaria de censura, dizíamos, é um documento de alta periculosidade, porque é instrumento hábil para o total estrangulamento da atividade teatral no Brasil. Acima de tudo porque é vaga, ambígua, subserviente e, o que é pior, suficientemente dúbia para servir de torniquete sempre que a sanha reacionária andar à solta, sempre que houver pressões por parte dos adeptos da hipocrisia vitoriana, sempre que o conceito dominante na sua interpretação for o medo. Como agora, o do medo da liberalidade. Como se já não bastasse a existência dessa portaria, mesmo aplicada por censores federais sediados nos vários estados, agora é preciso mandar os textos para Brasília. Não restará aos funcionários da censura federal nos estados senão ir ao ensaio geral verificar se foram cumpridos os possíveis (e agora mais do que prováveis) cortes no texto. Não se trata de uma prevenção contra a nova Capital. Trata-se, no entanto, do conhecimento público e notório na classe teatral de que a censura em Brasília é mais severa, mais obscurantista, mais impermeável à argumentação e ao bom senso do que qualquer outra.⁷¹

A mudança obrigava os artistas e produtores a deslocamentos para Brasília nas suas tentativas de resolver as dificuldades com as autoridades censoras. Nesse período, a Censura Federal começou a atuar de forma mais presente no Espírito Santo. Conforme visto anteriormente, dois textos que estavam sendo ensaiados pelo grupo Geração foram proibidos, assim como, em 1969, o espetáculo de Milson Henriques, *Vitória, de setembro a Setembrino*. Nesse momento, também, alguns artistas capixabas começaram a ter noção do que estava acontecendo. Nas palavras de José Augusto Loureiro:

⁷¹HELIODORA, Bárbara. O medo da liberdade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, s/p., 18 nov. 1967.

[...] depois do golpe, com 19, 20 anos, quando estava no Teatro de Arena, eu tinha amigos como, por exemplo, a Zélia que foi banida do país, o Toninho foi para a Rússia, mas eu acho que eu não me dava muito conta do que estava acontecendo. Eu tinha uma amizade muito grande por eles e aí eu me lembro de um episódio que a Zélia estava fugindo do país... Ela era uma das atrizes e era muito contestadora. Era aluna de filosofia, poetisa, filha de alemães, morava lá em Itacibá. E ela era muito amiga. [...] ela teve que fugir do país por causa de uma dessas manifestações de rua, eu estava inclusive. Eu fazia artesanato com o Coraci e uma bolsa que eu tinha feito para ela de couro, grossa pra caramba, ela sentou a bolsa na cara do irmão do Christiano que era chefe de polícia e estava reprimindo uma passeata perto do Teatro Glória. Eu estava no meio também, meio não sabendo o que, mas estava porque meus amigos estavam. Enfim, ela deu uma bolsada nele e teve que fugir do país. Aí, eu que tinha carro, um carro velho que meu pai tinha me dado [...], fui levar a Zélia lá em Roda d'água, de madrugada, para ela se despedir da mãe e, depois, no aeroporto para ela fugir. Depois que eu fui entender o que eu estava fazendo, o que é que estava acontecendo. Ela escondida porque já estavam caçando ela.⁷²

No que pude identificar, essa foi uma das primeiras reações organizadas contra o golpe militar, no Espírito Santo, em que estavam presentes artistas teatrais capixabas. O episódio narrado por Loureiro nos fornece algumas informações sobre a relação da Ditadura Militar com os artistas capixabas nos primeiros anos após o golpe. Em primeiro lugar, atesta a existência de movimentos organizados contra o regime ditatorial. Além disso, aponta para o caráter autoritário do governo de Christiano Dias Lopes, uma vez que seu próprio irmão era o chefe de polícia responsável por reprimir a passeata. Reforçando tal constatação, temos a perseguição à atriz Zélia Stein que, após ter dado uma bolsada no chefe de polícia, foi obrigada a deixar o país.

Vale ressaltar que, na maior parte das vezes, a repressão era realizada nos estados não pelas forças policiais locais, mas pelo próprio contingente militar federal. O princípio dessa centralização da repressão fora estabelecido pelo Ato Institucional nº 2 (AI-2), editado em dezembro de 1965 e que, de acordo com Oliveira, seria regulamentado e efetivado no governo Costa e Silva.⁷³ O mesmo autor nos esclarece sobre como se davam as relações entre os governadores biônicos e os comandantes militares. A esses, cabia a preservação da ordem e a segurança

⁷² LOUREIRO, 2012, p. 3.

⁷³ OLIVEIRA, Eliezer R. de. *As forças armadas: política e ideologia no Brasil (1964-1969)*. 2ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1978, p. 10.

interna. Aos governadores estaduais estava reservada a gerência administrativa dos interesses políticos e econômicos do Estado (canalizados pelo poder central) e o exercício da política partidária, subordinando-se às orientações dos organismos de planejamento do âmbito federal, sendo sua influência na definição do poder e nos rumos do regime praticamente nula.⁷⁴

Outro artista capixaba que, no final da década de 1960, começou a ter uma noção maior do que estava acontecendo com o país foi o ator e diretor Renato Saudino:

Eu fui viver na pele os problemas do golpe militar já no Colégio Estadual, que tinha o movimento estudantil que era estrangulado, tinha grêmio que era abafado, o diretor era da direita, [...] algumas atividades do grêmio eram liberadas. Por exemplo, esporte, mas as outras... Sempre que alguém conversava alguma coisa era chamado para abafar. [...] a gente sabia que alguns professores eram afastados porque eram comunistas, então trocava professor, você sabia que aquele professor tinha se excedido de alguma forma. Mas era muito amenizado, não chegava à massa com a mesma intensidade que ocorria nos bastidores.⁷⁵

O depoimento de Renato Saudino nos permite perceber os reflexos do golpe militar no universo escolar do Espírito Santo, representado pela situação de um dos mais importantes estabelecimentos de ensino do período: o Colégio Estadual. O artista pôde acompanhar tanto o *estrangulamento* do movimento estudantil com o *abafamento* do grêmio, quanto o afastamento de professores acusados de serem comunistas. Além disso, Saudino nos informa sobre a tortura exercida pelos militares no estado, cujo símbolo máximo era o prédio da FAFI⁷⁶:

O bicho-papão que era o prédio da FAFI que eles diziam que faziam torturas lá, parece que faziam mesmo, enfim, mas a gente passava pela FAFI e tentava espichar o ouvido para ver se ouvia alguém gritando. Sempre que se falava de passeata, tinha alguém dizendo: “-Olha, cuidado, não faz isso não que a polícia pega”. [...] A universidade estava saindo da

⁷⁴ OLIVEIRA, 1978, p.107.

⁷⁵ SAUDINO, 2012, p. 3.

⁷⁶ Antiga Faculdade de Filosofia da UFES. Hoje, tornou-se Escola Técnica de Teatro, Dança e Música da Prefeitura Municipal de Vitória.

FAFI nesse período. Eu já peguei a universidade lá no Campus, mas nesse período que ela saiu e foi para a UFES, ai ali funcionou um monte de coisa, inclusive a tortura, eu não sei nem onde é. [...] conheci na minha vida pessoas que chegaram a ser torturadas lá.⁷⁷

De acordo com Renato Saudino, com a criação da Universidade Federal do Espírito Santo, o antigo prédio da FAFI teria servido a várias outras atividades, inclusive como local de tortura durante o regime militar. O artista afirmou conhecer pessoas que teriam sido torturadas no referido local.

Assim como ocorria no Espírito Santo, os artistas de outros estados, percebendo a escalada autoritária do novo governo, realizaram uma série de ações a fim de reverter esse quadro. Em agosto de 1965, uma carta com 1.500 assinaturas foi entregue ao presidente Castelo Branco protestando contra os abusos da Censura. Dois meses depois, um telegrama foi enviado à Comissão de Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas (ONU) denunciando os atentados contra a liberdade de expressão no Brasil.

Ainda no final de 1964, surgiu aquele que se tornaria um dos mais fortes movimentos artísticos contra o regime militar. Formado por remanescentes do CPC, posto na ilegalidade, como Oduvaldo Vianna Filho, João das Neves, Ferreira Gullar e Paulo Pontes, surgiu o espetáculo *Opinião*, nome que veio a batizar o coletivo. Contando com direção de Augusto Boal e interpretado por Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), João do Vale e Zé Kéti, a montagem apresentava uma sobreposição de texto e música. Nos anos seguintes, destacaram-se as montagens de *Se Correr o Bicho Pega*, *Se Ficar o Bicho Come*, de Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho, com a participação de Agildo Ribeiro e Marieta Severo e de um espetáculo que, conforme visto na cena anterior, seria um marco do teatro no Espírito Santo: *Liberdade, liberdade*, que possuía cenas de peças, poemas e canções de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, contanto com a participação especial

⁷⁷ SAUDINO, 2012, p. 3.

de Paulo Autran no elenco. Além dos espetáculos, a sede do grupo abrigou reuniões e demais manifestações de protesto da categoria teatral contra a Ditadura.

Para Ventura, mais do que o golpe de 1964, foi o Ato Institucional nº 5, decretado em 1968, que viria a transformar radicalmente a cultura brasileira. Por meio dele, segundo o autor, foi possível tanto estabelecer um rigoroso trabalho de prevenção com a ação da censura, quanto instaurar um implacável mecanismo de punição, com as cassações, exílios, prisões e aposentadorias compulsórias.⁷⁸

Segundo Michalski, uma ampla campanha de difamação contra o teatro foi desencadeada no final da década de 1960, o que, segundo o autor, pode ser exemplificado pelas palavras do general Juvêncio Façanha, “[...] a classe teatral só tem intelectuais, pés sujos, desvairados e vagabundos que entendem de tudo, menos de teatro”.⁷⁹ Em meados de 1968, o Comando de Caça aos Comunistas (CCC)⁸⁰ invadiu o Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, onde estava sendo apresentada a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque. Com direção de José Celso Martinez Corrêa, o espetáculo mostrava a história da ascensão e queda de um ídolo, no caso, um cantor de televisão. Em determinado momento, o personagem principal servia um pedaço de fígado de boi cru, cujo sangue espirrava na plateia. Durante uma sessão, um grupo de indivíduos armados de cassetetes e revólveres invadiu os camarins, espancou os artistas e depredou os cenários. De acordo com Ventura, a atriz Marília Pêra, que compunha o elenco, foi “despida, esbofetada e posta a correr na rua”.⁸¹ Em setembro, o elenco da mesma peça voltou a ser agredido, dessa vez em Porto Alegre.

⁷⁸ VENTURA, Zuenir. O vazio cultural. In.: VENTURA, Z.; GASPARI, E. & HOLLANDA, H. B. de. *70/80 cultura em trânsito*. Da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 43.

⁷⁹ MICHALSKI, 1985, p. 33.

⁸⁰ Organização nacional de extrema direita - composta, em sua maioria, por estudantes - que agia em favor da Ditadura Militar, denunciando, atacando, sequestrando e assassinando pessoas contrárias ao regime, em especial os defensores da ideologia comunista.

⁸¹ VENTURA, Zuenir. Da ilusão do poder a uma nova esperança. In.: VENTURA, Z.; GASPARI, E. & HOLLANDA, H. B. de. *70/80 cultura em trânsito*. Da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 93.

As situações de violência multiplicavam-se por todo o país. O grupo Opinião, no Rio de Janeiro, sofreu atentados à bomba. Os artistas que se mantinham na luta contra os abusos da Ditadura enfrentavam represálias e humilhações, como Flávio Rangel que foi detido na rua e teve sua cabeça raspada pela polícia e Cacilda Becker, demitida do seu emprego na TV Bandeirantes por pressões dos órgãos de segurança.⁸²

Sodré apresenta uma notícia publicada no jornal carioca Correio da Manhã, no início de 1969, como metáfora para se pensar o que se passava com o teatro:

Sinal dos tempos. O Governo de Minas Gerais transformou o Teatro Rainha Isabel, de Diamantina, célebre por ser um dos poucos teatros do Interior de Minas que apresentava um repertório clássico, e que nos últimos tempos estava abandonado, em cadeia pública.⁸³

Um teatro era transformado em cadeia, da mesma forma que a criação artística nacional ia desaparecendo, vítima da escalada autoritária do governo militar. Ainda segundo Sodré, o mesmo jornal, poucos dias depois, denunciava como o teatro estava abandonado no Estado da Guanabara, no qual o próprio diretor do Serviço de Teatro queixava-se da falta de auxílio do Governo do Estado e da ressurreição da lei que obrigava os atores a terem ficha limpa na polícia.⁸⁴

Realizando um balanço da censura desde o golpe até 1971, Ventura apontou que mais de cem peças de teatro e trinta filmes estavam oficialmente proibidos em todo o território nacional, além de uma dezena de artistas que haviam sido punidos com a suspensão de suas atividades no teatro, no rádio, no cinema ou na televisão. Entre os autores censurados no Brasil, Ventura relaciona desde nomes da literatura

⁸² MICHALSKI, 1985, p. 34.

⁸³ SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, s/d., p. 111-112.

⁸⁴ SODRÉ, s/d., p. 111-112.

nacional como Machado de Assis, Eça de Queiroz, Jorge Amado e Carlos Drummond de Andrade até o comediógrafo grego Sófocles, falecido há mais de dois milênios antes dos eventos que ocorriam no país.⁸⁵

Paralelamente à perseguição aos artistas e aos cortes e proibições de suas respectivas obras, o governo federal, de forma aparentemente contraditória, empreendeu um processo de edificações de políticas culturais nunca antes visto na história nacional. É o que veremos a seguir.

1.3- Ouça um bom Conselho

Para Michalski,⁸⁶ o marechal Humberto de Alencar Castelo Branco iniciou o que parecia ser uma relação de proximidade com a classe teatral. Alguns meses depois de empossado, recebeu uma delegação de artistas teatrais em seu gabinete em busca de ajuda para as quedas nas bilheterias, autorizando uma grande verba para os principais espetáculos profissionais do Rio de Janeiro e São Paulo.

Pouco tempo depois, o novo presidente convocou Bárbara Heliodora para a direção do Serviço Nacional de Teatro. Já a Campanha Nacional de Teatro, uma das principais ações do SNT, passou a contar com um conselho consultivo com personalidades como o poeta Carlos Drummond de Andrade e o pesquisador teatral Décio de Almeida Prado.

⁸⁵ VENTURA, 2000, p. 44.

⁸⁶ MICHALSKI, 1985, p. 17

Em 1966, o governo federal convocou uma comissão para elaborar estudos visando à reformulação da política cultural do país. Com esse objetivo, no final do ano, foi criado o Conselho Federal de Cultura (CFC)⁸⁷. O CFC possuía, como atribuições, a articulação com órgãos estaduais e federais das áreas da cultura e educação a fim de assegurar a coordenação e execução de programas culturais; a cooperação na defesa do patrimônio histórico e artístico nacional e o estímulo ao desenvolvimento de conselhos estaduais de cultura⁸⁸. O novo órgão era constituído por 24 membros diretamente nomeados pelo presidente da república e contou, entre os seus primeiros conselheiros, com intelectuais e artistas como Ariano Suassuna, Gilberto Freyre, João Guimarães Rosa, Manuel Diegues Junior e Rachel de Queiroz⁸⁹.

O CFC estabeleceu como prioridade a recuperação das instituições culturais de caráter nacional que estavam sob a responsabilidade do governo federal, como a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Histórico Nacional e o Arquivo Nacional, entre outras. Havia uma forte crítica à maneira como a administração de tais instituições vinha sendo conduzidas nos anos anteriores.⁹⁰

⁸⁷ Por meio do Decreto-lei nº 70, de 24 de novembro de 1966, em substituição do antigo Conselho Nacional de Cultura que, para alguns, não possuía efetiva atuação nacional, limitando-se a ações pontuais, de pouca abrangência (CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 68).

⁸⁸ Para Parreira, entretanto, a lei que criou o Conselho Federal de Cultura em nenhum momento reporta-se a uma Política de Cultura, mencionando, em seu lugar, um Plano Nacional de Cultura. Para o autor, a palavra política implica na existência de arcabouços teóricos em que se vai fundamentar o plano que norteará uma ação na área escolhida. Uma política é da competência do ministro da área, e essa política, posteriormente, será ou não seguida segundo decisão do presidente da República. Parreira alega que foi atribuído a um órgão consultivo um plano tarefa que demonstrava que não se pensava ainda uma política de cultura, o que acabou levando o Conselho Federal de Cultura ao desânimo, em sua tarefa de apresentar coordenadas precisas capazes de determinar a relação Estado/cultura (PARREIRA, Roberto. *Estado e Cultura: fomento versus paternalismo*. In: *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p. 233-234).

⁸⁹ Além desses, compunham o Conselho Federal de Cultura: Adonias Filho, Afonso Arinos, Armando Schnoor, Arthur César Ferreira Reis, Augusto Meyer, Cassiano Ricardo, Clarival do Prado Valladares, Djacir Lima Menezes, Gustavo Corção, Hélio Viana, José Cândido de Andrade Muricy, Josué Montello, Marcos Barbosa, Moysés Vellinho, Otávio de Faria, Pedro Calmon, Raymundo de Castro Maia, Roberto Burle Marx e Rodrigo Mello Franco (CALABRE, L. *Políticas e Conselhos de Cultura no Brasil: 1967-1970*. *Políticas Culturais em Revista*, 1(1), p. 19-35, 2008. Disponível em: <www.politicasculturaisemrevista.ufba.br>. Acesso em: 10 out. 2012).

⁹⁰ CALABRE, 2008, p. 22.

Os pareceres votados pelo CFC serviam como recomendações a serem executadas pelo ministério. Para Calabre, diferentemente dos conselhos anteriores, o CFC teve existência e atuação efetivas, tendo contribuído para isso o fato de dispor de uma pequena dotação orçamentária que lhe permitia executar ações próprias,⁹¹ além de conceder apoio financeiro para projetos dos diversos estados.⁹²

Em pouco tempo, 22 estados da federação já contavam com conselhos de cultura instalados e em funcionamento. Em junho de 1967, o CFC estabeleceu as normas para concessão de auxílios para as instituições de cultura oficiais e particulares. Foram estabelecidos prazos e formas de apresentação de projetos e de prestação de contas. Os Conselhos Estaduais e os órgãos de administração de cultura dos estados passaram a ser considerados parceiros privilegiados, podendo solicitar auxílio para as instituições de seu estado ou serem consultados para emissão de parecer, esclarecimentos ou de respostas de diligências. Em geral, o CFC exigia um parecer dos órgãos regionais e instituições envolvidas na solicitação antes de qualquer tipo de deliberação.⁹³

Em fevereiro de 1968, foi convocada a Primeira Reunião Nacional dos Conselhos de Cultura. Foram chamados os representantes dos conselhos estaduais de cultura, das secretarias e outros órgãos de cultura estaduais; os diretores da Biblioteca Nacional, do Instituto Nacional do Livro, do Instituto Nacional do Cinema Educativo, do Museu Histórico Nacional, do Museu Nacional de Belas Artes, do Serviço Nacional de Teatro, do Serviço de Radiodifusão Educativa e da Diretoria do Patrimônio além do presidente do Conselho Federal de Educação, o secretário geral e o inspetor de finanças do Ministério da Educação e Cultura (MEC), representantes

⁹¹ Entre eles está o das Casas de Cultura que possuíam biblioteca, auditório e teatro e funcionavam como centros de atividades culturais para a população local. Para sua implantação era necessário o estabelecimento de convênio entre o Conselho Federal de Cultura e o município, sendo que a administração ficaria a cargo deste último e ambos contribuiriam financeiramente para a execução da iniciativa. A primeira casa de cultura foi inaugurada em 1970, na Bahia, e dois anos depois já existiam 17 unidades distribuídas pelos seguintes estados: Pará, Acre, Amazonas, Bahia, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul e São Paulo.

⁹² CALABRE, 2009, p. 72.

⁹³ Ibid., p. 72.

do Ministério do Planejamento, membros da Comissão de Educação e Cultura da Câmara e do Senado, o prefeito do Distrito Federal, o representante do Departamento de Turismo do Distrito Federal e o Diretor do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores. O objetivo principal da reunião foi a articulação, coordenação e execução do Plano Nacional de Cultura, plano esse que, nos anos seguintes, passou a ser a principal meta do CFC e que será analisado no capítulo seguinte.⁹⁴

Vale assinalar que o Conselho, em diversos momentos, posicionou-se como um defensor da liberdade artística e contra o tipo de censura que era praticada, sem deixar, contudo, de tratar o governo militar como um defensor da democracia e garantidor da segurança nacional.⁹⁵

Como explicar, portanto, que o mesmo governo responsável por perseguir vários artistas e proibir infindáveis obras tenha sido também responsável por empreender um movimento de construção de políticas culturais jamais visto na história do país? Em primeiro lugar, cumpre salientar que o período da Ditadura Militar não é o único na história nacional em que podemos perceber a associação entre um governo autoritário e o desenvolvimento de políticas culturais. Diversos estudos sobre o assunto⁹⁶ apontam, com certa unanimidade, o governo Vargas (1930-1945), em especial durante a gestão de Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde Pública (1934-1945), como a primeira intervenção estatal sistemática nesse sentido. No período em questão, foram criados diversos organismos culturais como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Instituto Nacional do Livro (INL), o Serviço Nacional do Teatro (SNT), o Instituto Nacional da Música (INM) e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), ao lado de instituições como o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que, além de fazer a propaganda externa e interna do regime, exercia a censura e organizava

⁹⁴ CALABRE, 2008, p. 28.

⁹⁵ Ibid., p. 30.

⁹⁶ Entre eles, NASCIMENTO (2007); GRUMAN (2008); BARBALHO (2007); RUBIM (2008); ORTIZ (1985) e BOTELHO (2007).

manifestações cívicas. No momento histórico em questão, de acordo com os autores analisados, a cultura ocupava um lugar estratégico na tentativa de modernização do Brasil e a superação do atraso que representava a República Velha, baseada num país rural.⁹⁷

Apesar de semelhante, a política cultural a partir de 1964 apresentaria uma diferença fundamental comparativamente àquela desenvolvida na época de Vargas. As produções culturais nas décadas de 1930-40 eram restritas e atingiam um número reduzido de pessoas. O que caracterizaria o mercado cultural ao longo da Ditadura Militar seria o seu volume e a sua dimensão. As produções foram tornando-se cada vez mais diferenciadas e atingiam um grande público consumidor, conferindo ao mercado cultural uma dimensão nacional que não possuía anteriormente.⁹⁸

No intuito de explicar a estruturação das políticas culturais no país durante a Ditadura Militar, Renato Ortiz, inicialmente, assinala que o golpe possuiu tanto uma dimensão política quanto econômica. A dimensão econômica correspondia à inserção da economia brasileira no processo de internacionalização do capital, modelo esse caracterizado pela concentração de renda, crescimento do parque industrial, criação de um mercado interno, desenvolvimento desigual das regiões e concentração populacional em grandes centros. Essa última característica, aliada ao crescimento da classe média, permitiu a criação de um espaço cultural onde os bens simbólicos passaram a ser consumidos por um público cada vez maior. Com isso, se as técnicas de planejamento foram inicialmente aplicadas na área econômica, pouco a pouco elas foram difundidas para todas as esferas governamentais, influenciando diretamente no domínio cultural.⁹⁹

⁹⁷ Cf. NASCIMENTO (2007); GRUMAN (2008); BARBALHO (2007); RUBIM (2008); ORTIZ (1985) e BOTELHO (2007).

⁹⁸ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 82.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 80-83.

Além disso, ainda segundo o autor, paralelamente à expansão do mercado cultural, um dos problemas com que se defrontou o governo militar foi o de integrar as diferenças regionais no interior de uma hegemonia estatal.¹⁰⁰ Como resposta, a noção de integração serviu de premissa para uma política com o objetivo de coordenar as diferenças. A cultura, com isso, passou a ser vista como meio de integração. Para desenvolver um projeto cultural brasileiro, o Estado voltou-se para intelectuais tradicionais recrutados nos Institutos Históricos e Geográficos e nas Academias de Letras, pensadores esses que estariam presentes no CFC. Agindo dessa forma, sob o ponto de vista ideológico, o Estado colocava o movimento de 1964 como continuidade e não como ruptura.¹⁰¹

Dessa forma, Ortiz aponta duas características principais da concepção de cultura do CFC. A primeira é a de um Brasil mestiço, na qual o sincretismo representava um universo isento de contradições, uma vez que a síntese oriunda do contato cultural transcendia as divergências reais que porventura pudessem existir. A outra característica estaria relacionada à tradição, por meio da qual a cultura brasileira era vista como o conjunto de valores espirituais e materiais acumulados através do tempo, patrimônio esse que deveria ser preservado. A liberdade de criação estaria assegurada, portanto, somente quando associada à natureza *sincretica e tradicional* da cultura brasileira,¹⁰² percepção essa compartilhada por outros autores.¹⁰³

Além do aspecto da integração, Mostaço¹⁰⁴ e Oliveira¹⁰⁵ observam que o processo de construção de políticas culturais no país obedecia, também, à lógica da Doutrina

¹⁰⁰ ORTIZ, 1985, p. 82-91.

¹⁰¹ Ibid., p. 82-91.

¹⁰² Ibid., p. 80-83.

¹⁰³ Barbalho, por exemplo, ressalta que o regime militar não se interessava em se apresentar como ruptura radical com o passado. Nesse sentido, ele deu continuidade ao pensamento sobre a cultura nacional estabelecido durante o governo Vargas, mantendo certa tradição conservadora e ligando um momento ao outro. O lema principal era o de proteger e integrar a nação e, com isso, a cultura popular foi apropriada pela classe dominante através de uma visão do nacional-popular que representava a nação de forma unificada (BARBALHO, A. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3, 2007, Salvador. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page_id=1566> Acesso em: 01 out. 2012).

¹⁰⁴ MOSTAÇO, 1983, p. 14.

de Segurança Nacional. Tal conceito, desenvolvido pela Escola Superior de Guerra, baseava-se numa concepção de divisão do mundo, pós-Guerra Fria, entre dois grandes blocos, o ocidental, democrático, e o oriental, totalitário. Com isso, a referida doutrina promoveu a submissão das atividades básicas da Nação - aí incluídos os planos de desenvolvimento econômico, social e cultural - a sua política de segurança.

A partir do exposto, é possível compreendermos que as políticas culturais no país ganharam um nível de estruturação durante a Ditadura Militar jamais visto na história nacional, pois possuíam um objetivo claro. Por um lado, a cultura foi pensada como forma de integração nacional, a partir de uma concepção mestiça e tradicional. Por outro, ela se encaixava na perspectiva da Segurança Nacional e deveria ser protegida contra a ameaça comunista.

No Espírito Santo, a fase da ausência de políticas culturais para o teatro estava prestes a acabar. Em 1967, no mesmo ano da apresentação do espetáculo *Liberdade, Liberdade* de Paulo Autran na cidade, Christiano Dias Lopes foi empossado como governador do Espírito Santo. O novo governador entraria para a memória de muitos capixabas como o responsável pelo surgimento de um novo Teatro Carlos Gomes e, por sua vez, por estabelecer uma política cultural no Estado graças, sobretudo, à criação da Fundação Cultural do Espírito Santo (FCES). Antes, contudo, lancemos um novo olhar sobre o processo de políticas culturais em nível federal ao longo da década de 1970.

¹⁰⁵ OLIVEIRA, 1978, p. 29.

Capítulo 2 – Animais, não desanimais¹⁰⁶

2.1- “É necessário precaver-se contra certos males, como o culto à novidade”¹⁰⁷

Em 1969, teve início a gestão de Jarbas Passarinho à frente do MEC, que se estenderia até 1973. Em 1970, o novo ministro reformulou a estrutura do órgão, criando o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), que passou a ser o responsável pela parte executiva da política cultural federal, cabendo ao Conselho Federal de Cultura, a partir de então, o papel de instância consultiva e normativa.

No começo de 1973, Passarinho, na linha dos seus antecessores, solicitou ao CFC que elaborasse diretrizes para o estabelecimento da Política Nacional de Cultura. O Conselho entregou-lhe, em março, um documento denominado Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura, que viria a ser uma das bases para a elaboração de tal política. De acordo com Mostaço, por meio de tal documento tentava-se conceituar e sugerir medidas estratégicas para os vários setores da produção cultural, pensando a cultura como ferramenta para a formação e identificação da personalidade nacional.¹⁰⁸

No mesmo ano, implementou-se o Plano de Ação Cultural (PAC) com três objetivos principais: a preservação do patrimônio histórico e artístico; a capacitação de recursos humanos e o incentivo e difusão das atividades artístico-culturais. Esse último objetivo apresentou maior visibilidade graças à execução de um calendário de eventos culturais, com espetáculos nas áreas de música, teatro, circo, folclore e cinema.

¹⁰⁶ Peça escrita e dirigida por Milson Henriques em 1970.

¹⁰⁷ MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Política Nacional de Cultura*. Brasília, 1975, p. 13-14.

¹⁰⁸ MOSTAÇO, 1983, p. 16.

Para Miceli, a política dos eventos promovida pelo PAC decorreu, sobretudo, do empenho em afirmar uma nova orientação doutrinária para a vertente executiva da área cultural do MEC, em oposição ao pensamento patrimonial, calcado numa política de tombamentos, predominante até então. Além disso, segundo o autor, o novo plano representou uma tentativa oficial de degelo em relação aos meios artísticos e intelectuais, tendo sido implantado com o objetivo de diminuir a carência de recursos e de pessoal na área cultural do MEC.¹⁰⁹

Em 1974, já no governo Geisel, Ney Braga¹¹⁰ tomou posse no MEC, permanecendo no cargo até 1978. Em palestra proferida em agosto do mesmo ano, na Escola Superior de Guerra, Braga apresentou um balanço do PAC, reafirmando a importância do seu aperfeiçoamento. O novo ministro criticou a ausência de uma especificação precisa de sua política, assegurando que, a partir de sua gestão, o plano estaria centrado em diretrizes bem fundamentadas e que a política cultural do MEC giraria em torno de três atitudes fundamentais: difusão das manifestações do âmbito da cultura; incentivo à criatividade artística brasileira e preservação e defesa dos bens culturais.¹¹¹

Para alguns estudiosos, o trabalho de construção de políticas culturais alcançou dimensões consideráveis na gestão de Ney Braga.¹¹² Houve, entre outras ações, a implantação dos Conselhos Nacionais de Direito Autoral e Cinema, o lançamento da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a reformulação da Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILMES) e a criação da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE)¹¹³.

¹⁰⁹ MICELI, Sérgio. O processo de construção institucional na área cultural federal (anos 70). In: _____ (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. p. 55-70.

¹¹⁰ Foi prefeito de Curitiba (1954), deputado federal pelo Paraná (1958), governador do Paraná (1960) e ministro da Agricultura no governo Castelo Branco. Entre as suas realizações culturais, ainda antes de tornar-se ministro, destacam-se a criação da Fundação Educacional do Paraná, da Companhia Oficial de Teatro e a construção do Teatro Guaíra.

¹¹¹ BRAGA, 1977, apud CALABRE, 2009, p.90.

¹¹² Como, por exemplo, BARBALHO (2007) e MATTOS (2001).

¹¹³ Segundo Miceli (1984, p. 75), a história da FUNARTE (criada pela Lei n. 6.132, de 16 de dezembro de 1975) encontra-se associada à conjuntura de crise por que passavam a música erudita e as artes

A FUNARTE possuía personalidade jurídica de direito privado, dispondo de autonomia administrativa, patrimonial e financeira. Entre suas atribuições principais, constavam a promoção, incentivo e amparo da prática, desenvolvimento e difusão das atividades artísticas. Inicialmente, a instituição atuava de duas maneiras: com ações próprias, criadas a partir de diagnósticos de carências dos setores e com projetos externos, respondendo a demandas oriundas de instituições públicas e privadas de todo o país. De acordo com Miceli, o trabalho desenvolvido em instituições como a FUNARTE resultou de condições políticas favoráveis. Verificou-se o apoio de figuras importantes da coalizão dirigente, redundando na captação de recursos, na abertura de novas oportunidades de trabalho cultural e na sustentação de figuras expressivas do meio intelectual e artístico, carentes de conexões políticas suficientemente sólidas.¹¹⁴ Ainda segundo o autor, a escolha de um ministro como Ney Braga foi fundamental para assegurar a quantidade de recursos necessários para o trabalho de construção institucional que se desenvolveu e para levar aos postos executivos de confiança, nas instituições culturais, porta-vozes das classes intelectual e artística, como Roberto Farias, Orlando Miranda e Manuel Diégues Jr.¹¹⁵

O produtor Orlando Miranda foi nomeado para o cargo de diretor do SNT. O novo diretor iniciou uma gestão que se estenderia por 11 anos, ocupando espaços para o teatro dentro do esquema oficial: descobrindo fontes alternativas de recursos; modernizando e dinamizando a estrutura do órgão; defendendo a liberdade de expressão; procurando atender os setores da atividade cênica e valorizando e auxiliando o trabalho dos grupos que funcionavam fora do eixo Rio-São Paulo. A gestão de Miranda, para Mostaço, revestiu-se de particular ênfase porque, pela

plásticas na cidade do Rio de Janeiro. Em 1974, diante dos riscos de extinção da Orquestra Sinfônica Nacional, alguns músicos e compositores eruditos brasileiros redigiram um memorial onde salientavam a importante contribuição da referida orquestra à produção e difusão da música erudita brasileira, tendo esse documento sido entregue ao ministro Ney Braga.

¹¹⁴ MICELI, 1984, p. 64-66.

¹¹⁵ Miceli chama atenção para o surgimento, na época, do termo *neísmo* que designava um dos clãs civis politicamente mais fortes do país, ligados a Braga, e que, segundo a imprensa, controlava quase metade do orçamento da União. O grupo era composto por figuras-chave do primeiro escalão federal como Karlos Rischbieter, ex-presidente da Caixa Econômica Federal e então presidente do Banco do Brasil, Reinhold Stephanes, diretor do Instituto Nacional de Previdência Social, Maurício Schulmann, diretor do Banco Nacional da Habitação e Rui Ribas, sobrinho de Ney Braga e presidente da Companhia Brasileira de Armazenagem (Cibrazem) (Ibid., p. 65).

primeira vez no Brasil, foi criada uma política nacional para o teatro de forma abrangente e coerente.¹¹⁶

Alguns artistas teatrais capixabas tiveram a oportunidade de conhecer Orlando Miranda na época em que esteve à frente do SNT e possuem, em relação a sua pessoa, opiniões as mais divergentes possíveis. Tião Xoxô, por exemplo, apresentamos um Orlando Miranda preocupado em defender os interesses da classe teatral e em conhecer de perto a realidade de cada estado:

Orlando Miranda veio a Vitória umas três vezes acompanhar o movimento teatral. Ele sabia dos grupos todinhos. Ele fez uma reunião no Teatro Estúdio e quando eu apareci ele falou: “-Ah Xoxô, vem cá me dar meu abraço”. [...] Uma pessoa maravilhosa. Humano [...]. Ele sofreu pra chuchu, mas ele não deixava a peteca cair. [...] ele defendia o SNT, os artistas.¹¹⁷

Já para Rômulo Musiello, a preocupação de Miranda era a de manter o próprio emprego:

Para mim, o Orlando, vamos dizer vulgarmente, era um *vaselina*, para se manter naquele cargo, ele tinha que aceitar as regras do jogo. Aí ficava naquela ilusão, ou querendo iludir alguém, de que ele estava ali articulando a nosso favor. E não era nada disso, ele estava articulando o emprego dele. Não tenha duvida disso.¹¹⁸

Uma terceira visão sobre Orlando Miranda nos é apresentada por Renato Saudino:

[...] O Orlando Miranda é uma raposa felpuda, produtor teatral, o teatro Princesa Isabel era dele no Rio, então ele articulava muito bem com quem ele deveria articular. Então o pessoal falava: “- mas esses comunistas...” e

¹¹⁶ MOSTAÇO, 1982, p.170.

¹¹⁷ XOXÔ, 2012, p. 3-6.

¹¹⁸ MUSIELLO, 2012, p. 6.

ele: “- não, isso é teatro popular...”, ele tinha uma lábia muito boa para enganar os militares e a gente de vez em quando tinha que ouvir, porque sempre tinha alguém ouvindo lá infiltrado, ele fazer o discurso do SNT e dizer que nós somos gratos ao general não sei quem... [...] nesses congressos a gente sempre tinha certeza que tinha alguém, a gente nunca sabia quem era... [...] ele agradecia assim o prestígio que o SNT tinha com o presidente, com o ministro da educação, enfim, ele fazia muito bem a casa para poder ter o movimento.¹¹⁹

Nas palavras de Saudino, Orlando Miranda era, antes de tudo, um grande articulador que soube fazer a ponte entre os governos militares e os artistas, permitindo, com isso, que o movimento teatral continuasse a existir, interpretação essa com a qual tendo a me identificar mais do que com as outras apresentadas por Xoxô e Musiello. Importa, agora, registrar algumas ações desenvolvidas na sua gestão que foram importantes para a sobrevivência do movimento teatral ao longo da Ditadura.

O SNT concedeu verbas para montagens de grupos de todo o país; financiou a reforma de teatros de vários estados; editou obras da dramaturgia brasileira; organizou um arquivo com a Memória do Teatro Brasileiro; reativou o Concurso Nacional de Dramaturgia; criou o Concurso de Dramaturgia Infantil, Universitária, de Jornalismo e monografias em artes cênicas e investiu em programas de popularização do teatro, como as campanhas das *Kombis*, que percorriam regiões economicamente desfavorecidas a fim de vender ingressos por preços inferiores aos da bilheteria. Para captar a produção fora do eixo Rio-São Paulo, foi criado o Projeto Mambembão e Mambembinho, que consistia no fornecimento de verbas para que espetáculos adultos e infantis pudessem se apresentar em várias localidades do país.

Em 1975, Ney Braga conseguiu aprovar a primeira Política Nacional de Cultura (PNC). A PNC havia sido elaborada por um grupo de trabalho¹²⁰ a pedido do

¹¹⁹ SAUDINO, 2012, p. 6-7.

¹²⁰ De acordo com Miceli (1984, p. 56-57), a elaboração e redação do documento enfim aprovado resultou de um trabalho coletivamente diluído entre os principais dirigentes culturais do MEC na

ministro, contendo definições, fundamentos legais e traçando diretrizes de atuação do MEC. Nos componentes básicos da PNC constavam os objetivos de gerar conhecimentos sobre a cultura brasileira; preservar os bens culturais; incentivar a criatividade; difundir as criações e manifestações culturais; contribuir para o processo de integração nacional; dinamizar o mercado de publicações; revalidar os patrimônios histórico e científico; apoiar as áreas de produção teatral, cinematográfica, musical, de dança e de artes plásticas e difundir a cultura através dos meios de comunicação de massa.

Um dos pontos que chama atenção na primeira PNC é a ênfase em afirmar que não ocorreria controle da criação artística nacional:

[...] uma política de cultura não significa intervenção na atividade cultural espontânea, nem sua orientação segundo formulações ideológicas violentadoras da liberdade de criação que a atividade cultural supõe. O governo brasileiro não pretende, direta ou indiretamente, substituir a participação dos indivíduos nem cercear as manifestações culturais que compõe a marca própria do nosso povo. [...] Constitui a Política Nacional de Cultura o conjunto de diretrizes que orientam e condicionam a ação governamental, não como dirigismo, mas como instrumento de estímulo e formação. Respeita o Estado a liberdade de criação e procura incentivar e apoiar o desenvolvimento da cultura, impulsionando os instrumentos que estimulam suas diferentes manifestações.¹²¹

No próximo item ficará clara a distância existente entre o que era afirmado pelos militares, no plano das políticas culturais, e o que de fato acontecia em termos de restrição à criação. Mesmo afirmando que não haveria dirigismo, o fato é que vários artistas seriam perseguidos e teriam suas obras cortadas, parcial ou totalmente.

época, principalmente os ocupantes de cargos decisórios, como Manuel Diegues Jr., diretor do DAC; Roberto Parreira, gestor do DAC e Carlos Alberto Direito, chefe de gabinete; ao lado de mentores da área cultural oficial, entre os quais, intelectuais eminentes do CFC, como Josué Montello, Artur César Ferreira Reis e Gilberto Freyre, entre outros.

¹²¹ MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1975, p. 8.

Para Miceli, com a aprovação da PNC, o governo, pela primeira vez na história recente do país, formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área cultural, prevendo a colaboração entre os órgãos federais e de outros ministérios - como o Arquivo Nacional do Ministério da Justiça e o Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores - com secretarias estaduais e municipais de cultura, universidades, fundações culturais e instituições privadas.¹²²

A afirmação de que não ocorreria intervenção na criação artística nacional não foi a única contradição presente na PNC. Em outra passagem do documento, observamos o seguinte:

O problema da qualidade é prioritário por ser responsável pelo próprio nível do desenvolvimento. Cabe ao Estado estimular as concorrências qualitativas entre as fontes de produção. Mas para que haja qualidade é necessário precaver-se contra certos males, como o culto à novidade. Característica de país em desenvolvimento, devido à comunicação de massa e à imitação dos povos desenvolvidos, a qualidade é frequentemente desvirtuada pela vontade de inovar; o que, por sua vez, também leva a um excesso de produção.¹²³

De acordo com Mostaço, precaver-se contra o culto à novidade significava efetivar uma produção longe da experimentação artística e de qualquer inquietação maior.¹²⁴ Assim, ainda o segundo o autor, e compartilhando do entendimento de outros estudiosos,¹²⁵ a cultura nacional era pensada como algo estático e imutável, que contrariava a definição de cultura nacional presente no próprio documento, cuja principal característica enfatizada era a sua capacidade de aceitar, absorver e refundir.¹²⁶

¹²² MICELI, 1984, p. 57.

¹²³ MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1975, p. 13-14.

¹²⁴ MOSTAÇO, 1983, p.19.

¹²⁵ Cf. REIS (2008); BARBALHO (2007) e ORTIZ (1985).

¹²⁶ MOSTAÇO, 1983, p. 19.

Em 1977, em palestra realizada na Escola Superior de Guerra, Ney Braga reafirmou os princípios de apoio, incentivo e não intervenção política nas manifestações culturais, realizando um balanço das políticas empreendidas em sua administração. Ele informou que, em 1974, a dotação orçamentária para a área cultural foi de Cr\$ 128,5 milhões e, em 1977, estavam sendo aplicados recursos na ordem de Cr\$ 561 milhões, superando em mais de 80% os Cr\$ 308 milhões aplicados em 1976. Já a FUNARTE, que na sua criação contou com recursos de Cr\$ 46,2 milhões, teve seu orçamento aumentado para Cr\$ 110 milhões em 1977.¹²⁷

No primeiro capítulo, demonstrei a visão de autores como Ortiz, Oliveira e Mostaço que associam o processo de construção de políticas culturais durante a Ditadura Militar à ideia de integração do país e à Doutrina de Segurança Nacional. Com relação à década de 1970, em especial, Mostaço apresenta um dado novo. Nas palavras do autor, o período em questão foi escolhido pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura) como sendo aquele onde, em todos os lugares do mundo, deveria ser incentivada a cultura e criados mecanismos eficientes para combater os desnivelamentos acentuados entre a cultura de massa e a cultura de elite, através da recuperação da cultura popular.¹²⁸ O Brasil, que no âmbito internacional buscava subsídios e estava preocupado em criar uma imagem positiva junto aos credores, foi dos primeiros a assumir o apelo da instituição. Assim, pela primeira vez em sua história, o país via-se na necessidade de criar uma política de cultura planejada.¹²⁹

A expansão das atividades culturais, entretanto, fez-se associada a um controle estrito das manifestações que se contrapunham ao pensamento autoritário,¹³⁰ fator esse que será analisado no item seguinte.

¹²⁷ BRAGA, 1977, apud CALABRE, 2009, p. 90.

¹²⁸ MOSTAÇO, 1983, p. 15.

¹²⁹ Ibid., p. 15.

¹³⁰ GRUMAN, M. Políticas públicas e democracia cultural no Brasil. In: ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4, 2008, Salvador. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page_id=1566>. Acesso em: 01 out. 2012.

2.2- Ensaio Geral

Para Mostaço, ao longo da Ditadura Militar, o teatro demonstrou ser um *front* aguerrido de indivíduos dispostos à luta, funcionando como local de concentração de vários movimentos de protesto e de resistência democrática. Ainda segundo o autor, a perseguição política movida contra alguns grupos e companhias teatrais exemplificam o caráter da repressão instalada contra o setor.¹³¹

Em março de 1971, o diretor e dramaturgo Augusto Boal foi preso em São Paulo, onde ficou retido por meses. Uma vez libertado, partiu para o exílio. Sem Boal, o Teatro de Arena, que já enfrentava problemas financeiros, encerrou as suas atividades. Na interpretação de Michalski, o fato marcou o começo do fim de um ciclo, evidenciado pela constatação de que os grupos que até então mantinham equipes estáveis e uma linha de trabalho contínua, estavam chegando ao fim da sua trajetória.¹³² Três anos depois da prisão de Boal, foi a vez de José Celso Martinez Corrêa, diretor do Teatro Oficina, ser levado pela Polícia Federal. Solto depois de 20 dias, resolveu exilar-se em Portugal, logo seguido pelo que sobrou do grupo.

Em 1973, ocorreu um evento que, segundo Michalski, pode ser considerado um marco nos conflitos entre o teatro e a Censura. O ator Fernando Torres e a atriz Fernanda Montenegro produziam o musical *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra. O texto já estava liberado e o espetáculo prestes a estrear quando foi solicitado por uma instância superior para reexame. O chefe da Polícia Federal insinuava que a nova análise demoraria de três a quatro meses. Esgotada a capacidade financeira de manter os ensaios do espetáculo sem ter a certeza de poder lançá-lo, os produtores dissolveram o elenco e cancelaram a realização, arcando com o prejuízo.¹³³

¹³¹ MOSTAÇO, 1983, p. 15.

¹³² MICHALSKI, 1985, p. 47.

¹³³ *Ibid.*, p. 56.

No mesmo ano, um documento entregue pelo Grupo de Trabalho da Classe Teatral de São Paulo ao ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, denunciava a crise vivida pelo setor:

[...] não existem opções de repertório, nem possibilidades de reinvestimento, em vista do desgaste provocado, nos últimos anos, pelo lento fechamento de perspectivas, determinado pela ação da Censura Federal, que vem afetando os nossos dramaturgos, os empresários, os artistas e conseqüentemente o público.¹³⁴

Além da censura direta, moral e econômica, praticada pelo Estado e que foi tornando-se maior ao longo da Ditadura, Ventura assinala o surgimento de outra restrição à criação artística que começou a afetar os artistas e produtores, a autocensura.¹³⁵ Nas palavras do ator e dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, a autocensura era ainda pior que a censura estatal:

[...] a autocensura me apavora mais do que a censura feita diretamente pelo Estado. Com a censura feita por terceiros existem ainda recursos para discutir. Há, inclusive, a possibilidade de a censura se modificar, adquirir uns critérios mais definidos. Agora, a autocensura deixa uma marca: a pessoa acaba interiorizando, acaba incorporando isso.¹³⁶

Para Guarnieri, a censura exercida pelo Estado possuía a possibilidade de modificar-se, assumindo “critérios mais definidos”. Já no caso da autocensura, esta poderia ser absorvida pelo artista e marcar de maneira irreversível a sua produção.

Em 1976, a censura e a repressão mantiveram o vigor dos anos anteriores. Como exemplos, temos a proibição, em Porto Alegre, da peça infantil *O aprendiz de feiticeiro*, de Maria Clara Machado e a inclusão no edital da Fundação dos Teatros

¹³⁴ Apud VENTURA, 2000, p. 62.

¹³⁵ Ibid., p. 59.

¹³⁶ GUARNIERI, 1973, apud VENTURA, 2000, p.78.

do Estado do Rio de Janeiro, destinado à concessão de verbas para produções teatrais, de uma cláusula obrigando as empresas interessadas a fazerem acompanhar seus pedidos de um atestado de ideologia fornecido pelo Departamento de Investigações Especiais da Secretaria de Segurança. No ano seguinte, segundo Michalski, não foi só a Censura que seguiu realizando uma infinidade de desatinos, mas inclusive alguns políticos da oposição, como o deputado Pedro Lauro, do MDB do Paraná, que encaminhou ao Congresso um projeto de lei exigindo dos artistas cênicos um exame antidoping obrigatório antes das suas apresentações.¹³⁷

No Espírito Santo, no começo da década de 1970, ocorreu aquele que pode ser considerado um marco tanto da ação da Censura Federal no estado quanto da reação dos artistas à mesma. O espetáculo *Ensaio Geral* foi um musical com direção de Rubinho Gomes, produção de Antônio Alaerte¹³⁸ e elenco formado por Luiz Tadeu Teixeira, Amylton de Almeida¹³⁹ e Milson Henriques, sendo este último também o responsável pelo texto. Possuindo uma temática de protesto, a peça foi proibida pouco antes da data prevista para sua estreia:

[...] a censura proibiu o texto uma semana antes. Veio a resposta de Brasília dizendo que o texto estava proibido. Então a gente pensou: “- Vamos fazer expressão corporal com música”. [...] Aí eles falaram: “- Tudo bem, a gente assiste o ensaio geral e se não tiver nada contra a gente deixa”. Naquela época todo espetáculo tinha que ter ensaio geral para a Censura. Não podia ser apresentado sem ensaio geral, eles não autorizavam. Aí nós fizemos o ensaio geral para a Censura e eles não liberaram porque tinha umas partes de protesto... Já sem o texto... Mas as músicas e a forma como a gente fazia... [...]. O que a gente fez, falamos: “- Pô, a gente está com a produção toda pronta, ingresso vendido... Vamos fazer pelo menos um dia no peito e na raça contra os caras e a gente destrói tudo, derruba tudo... Preso não vai. O que pode acontecer é eles processarem alguém, o produtor...”. Se você fizesse um espetáculo proibido, você pagava uma multa de um salário mínimo. Você só ia preso na terceira vez [risos]! A gente falou: “- Vamos pagar e vamos fazer!” Aí fizemos! [...] Foi um caos total! A gente tinha um cenário de papelão que destruímos como se fosse o muro do *Pink Floyd!* [...] Tinha um monte de saco de trigo, aí era guerra de saco de trigo! A

¹³⁷ MICHALSKI, 1985, p. 67-71.

¹³⁸ Jornalistas e produtores culturais, Rubinho Gomes (1951 -) e Antônio Alaerte (?), ficaram famosos no cenário cultural do estado, entre outras ações, pela realização do Festival de Música de Verão de Guarapari, em 1971.

¹³⁹ Amylton Dias de Almeida (1946-1995) foi jornalista, crítico de arte, escritor e cineasta. Cf. BILICH, Jeanne. *As múltiplas trincheiras de Amylton de Almeida: o cinema como mundo, a arte como universo*. Vitória: GSA - Gráfica e Editora, 2005.

plateia ficava no meio do trigo... [...] depois o Alaerte foi à Polícia Federal, o Zé Renato, teve várias pessoas... [...] Tinha uma homenagem ao filme *Easy Rider* em que um cara tocava a música *The Puscher*. Nisso o cara fazia uma cruz lá em cima... Deu um monte de problemas, os policiais queriam explicação para tudo.¹⁴⁰

Com a proibição do texto, a equipe optou por manter o espetáculo apenas com música e expressão corporal. Mesmo assim, no dia do ensaio geral para a Censura, a apresentação foi novamente proibida. Tendo em vista a produção já realizada, os artistas resolveram levar a empreitada adiante e, ao término da encenação, muitos foram à Polícia Federal prestar depoimentos.

Renato Saudino lembrou-se de outros casos de censura no Espírito Santo, no momento em que ela ainda era estadual:

O detalhe da censura era esse. O espetáculo vinha de fora, estava em cartaz em São Paulo, mas a censura era local, então às vezes tinha passado pela censura lá, apresentava aqui e era cortado aqui. Da censura, um episódio interessantíssimo é que veio para cá um espetáculo chamado *O que mantém um homem vivo*, era com a Éster Góes e com o Renato Borghi, na época em que os dois eram casados. Eu não me lembro do nome do diretor, mas o espetáculo era maravilhoso. Muito Brecht! Muito esquerda, para sair e fazer uma passeata depois do espetáculo. Talentosíssimos. Isso em 76, 77 por aí. Quando eles fizeram a apresentação para a Censura, ela cortou aquele poema do Brecht, sobre o analfabeto político. Ninguém podia assistir o ensaio para a Censura, mas eu ficava, me escondia. Ficavam os dois no centro da plateia, um censor e um assistente, e dando gritos para o palco: -“pode começar!”, -“Agora!”, -“espera aí, deixa eu ver isso aqui”; completamente autoritários, os grupos tinham que ficar: -“Sim, senhor”. E aí ele cortou o poema todo! E o Renato ficou puto com o corte, ele argumentou... Ele falava o poema numa maca de hospital, como se fosse um doente no final da vida, e quando ele terminava o poema ele caía e era arrastado para fora do palco. Ele ficou uma arara, por ter apresentado no Brasil quase todo, já tinha passado por Porto Alegre, Curitiba, centros intelectualmente mais evoluídos do que Vitória na época, e teve que fazer aquele corte. Então ficou aquele *frisson*. E eles ameaçavam, quando tinha algum problema eles voltavam de noite para ver se o cara obedeceu ao corte ou não. Ele cortou, mas na hora que chegou a cena em que ele ia falar o poema, ele fez assim ó [coloca as duas mãos sobre a boca], e ficou parado com a mão na boca até a plateia começar a entender e teve um aplauso enorme e aí isso ficou em todas as sessões.¹⁴¹

¹⁴⁰ TEIXEIRA, 2012, p. 1-3.

¹⁴¹ SAUDINO, 2012, p. 9-11.

Os espetáculos eram realizados mesmo com a ausência de trechos retirados pela Censura, cortes esses que, na maior parte das vezes, ficavam visíveis para o público. Outro caso presenciado por Saudino ocorreu durante as Mostras de Teatro da UFES:

Nessas mostras era quase como que um território livre. Era o Carlos Gomes lotado de gente pendurada em tudo quanto é canto. Como era coisa da UFES então era responsabilidade deles. Enquanto era no Carlos Gomes, a gente fazia normalmente, na UFES eles já relaxavam mais, a Polícia Federal falava assim: -"bom, aqui dentro o problema é de vocês, o senhor reitor é que resolva". Onde hoje é a psicologia, ali tinha o teatrinho da UFES, o cineclube, a sala das coordenações, a sala do DCE..., não tinha aula naquele prédio, era só da sub-reitoria de assuntos comunitários. Ali no cineclube que a gente fazia teatro. Um palquinho diminuto, e lá teve um episódio maravilhoso. Tinha um monólogo chamado *Muro de Arrimo* de Cássio Queiroz Teles, do Cento de Ciências Jurídicas e Econômicas, feito pelos atores do GPP que eram também desse Centro. Os dois Robsons eram da comunicação, mas participavam outros alunos que não eram do GPP. [...] o *Muro de Arrimo* foi fazer um ensaio para a censura, com o texto na mão. Dentro da UFES era mais tranquilo, mais para constar. E nisso de só para constar, o Robinho começou a lascar o texto, era um texto enorme. Aí o censor falou: "-Opa, está cortado aqui!"; o que estava cortado era "porra", tinha um carimbo: CORTADO. Vamos dizer que isso foi na página 5, mas um pouquinho a frente, lá pela página 19, ele tinha um ataque histérico, e o personagem falava assim: "-também essa porra desse muro, essa porra dessa lajota, essa porra desse bairro, essa porra desse rádio, dá vontade de pegar essa porra dessa pilha e..."; ele falava "porra" a página inteira! Mas o censor de Brasília não carimbou CORTADO. Então aqui pode, aqui não está cortado. Era assim a incoerência. [...] Você mandava três cópias para lá e uma era sua, uma ficava com a Polícia Federal daqui e a outra ficava lá em Brasília no arquivo. E o censor da hora pegava e acompanhava, com óculos, colocava um terno, era uma coisa caricata! [risos].¹⁴²

Nas Mostras de Teatro da UFES, segundo Saudino, mesmo com a presença da Censura, havia uma liberdade maior. Muito provavelmente ligado a essa maior liberdade, a mostra em questão foi responsável por estimular a formação de vários grupos teatrais, assunto esse que será analisado no próximo capítulo. Ainda de acordo com o artista, o procedimento dos grupos com relação à Censura era sempre o mesmo:

¹⁴² SAUDINO, 2012, p.9-11.

[...] protocolava, entregava três cópias, levava para Brasília, voltava, tinha essa apresentação prévia para liberar, [...] às três horas da tarde no dia da estreia, com todo mundo trabalhando, e se tivesse que cortar, tinha que cortar ali.¹⁴³

O artista também chamou a atenção para o fato de que não eram só peças adultas que deveriam passar pelo crivo da Censura: “[...] até produções infantis, *Chapeuzinho Vermelho*, tudo. [...] você recebia um certificado da Polícia Federal com a classificação da peça: livre, 14 anos, 18 anos”.¹⁴⁴ Na Foto 1, podemos ver um documento em que a presidente da FCES solicitava à Censura permissão para apresentação de espetáculo infantil pelo grupo de teatro da instituição.

Além disso, conforme Rômulo Musiello:

[...] você tinha que apresentar a peça inteirinha na véspera da estreia para a Censura. Ficavam de um a dois censores olhando. Tinha uma cadeira no Teatro Carlos Gomes com uma plaqueta escrito: “-Reservado para a Censura”. [...] Porque ele via a peça anteriormente e podia chegar a qualquer momento durante o espetáculo para ver se a apresentação conferia com o que havia sido mostrado no dia anterior. Por isso ele tinha que ter uma cadeira livre. [...] Era uma coisa extremamente constrangedora, porque você imaginar que você está apresentando para um teatro vazio, com duas pessoas e, obviamente, você tinha que escamotear certas coisas, certos gestos que você ia fazer na estreia, certos cacos que você já tinha acostumado a usar, então era um exercício muito doido se apresentar para a Censura.¹⁴⁵

Musiello recordou-se do constrangimento de ter que se apresentar para um teatro vazio, com apenas dois censores sentados em cadeiras reservadas. José Augusto Loureiro, além disso, afirmou que os artistas teatrais deveriam ter um cadastro na Polícia Federal: “[...] a gente tinha que ter carteirinha de ator, carteirinha funcional

¹⁴³ SAUDINO, 2012, p.7-11.

¹⁴⁴ Ibid., p. 7-11.

¹⁴⁵ MUSIELLO, 2012, p. 2.

para saber a filiação da gente, onde que a gente morava, todo ator tinha que ter uma fichinha”.¹⁴⁶

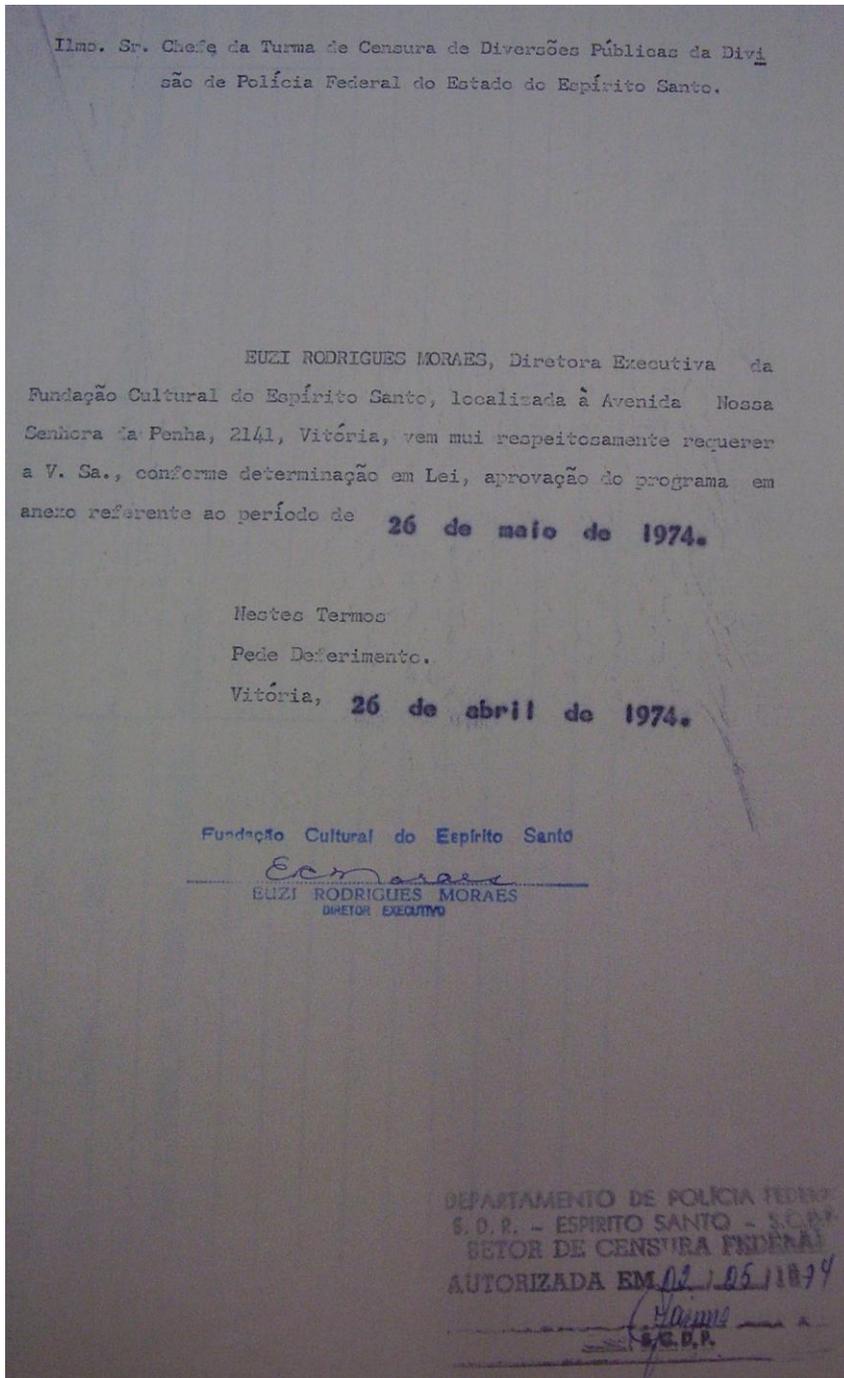


Foto 1: Solicitação à Censura Federal para a apresentação de espetáculo teatral
Fonte: Arquivo Público do Espírito Santo/ Documentos da FCES.

¹⁴⁶ LOUREIRO, 2012, p. 8.

A partir dos depoimentos apresentados, é possível estabelecermos um quadro de referência sobre a ação da Censura com relação à atividade teatral no Espírito Santo. Em primeiro lugar, todo artista deveria ser cadastrado na Polícia Federal. Os textos dos espetáculos eram enviados para Brasília e, cerca de três meses depois, os grupos obtinham a resposta sobre a liberação total, parcial ou interdição do texto. Mesmo com a liberação, deveria ocorrer um ensaio geral para os censores que acompanhavam se a equipe estava respeitando os trechos cortados. Os censores poderiam aparecer nos espetáculos para verificarem se a peça correspondia ao que foi apresentado no ensaio. Se os artistas insistissem em se apresentar, violando a determinação da Censura, eles deveriam pagar multas e, caso a infração se repetisse por três vezes, poderiam ser detidos. Como vimos no primeiro capítulo, tais procedimentos eram adotados por todos os estados desde 1967, quando a Censura deixou de ser estadual e passou a concentrar-se na capital federal.

Ao mesmo tempo em que, ao longo da década de 1970, a ação da Censura Federal tornava-se maior nos vários estados do país, no Espírito Santo, o Estado, por meio da FCES, iniciava um período de grande investimento na atividade teatral.

2.3- O maior acontecimento do ano

Em 16 de novembro de 1970, a população do Espírito Santo era apresentada a um Teatro Carlos Gomes reformado (Foto 2). A reinauguração contou com a apresentação do *Corpo de Ballet* do Teatro Municipal do Rio de Janeiro,¹⁴⁷ além da execução da ópera *O Guarani*:

¹⁴⁷ O globo, Rio de Janeiro, s/p., 28 jan. 1971.

A inauguração do novo Teatro Carlos Gomes foi o maior acontecimento do ano. A cidade hoje pode orgulhar-se de possuir um dos melhores teatros do Brasil. A festa de inauguração, como não poderia deixar de ser, constituiu-se num acontecimento super [sic], reunindo as mais destacadas figuras do mundo oficial, da representação militar, da representação consular, o nosso mundo artístico e cultural [sic], o nosso mundo econômico e social [sic]. Uma noite de emoção, notadamente quando ao abrir a porta metálica, tocava-se *O Guarani* de autoria do homem que deu o nome ao nosso Teatro.¹⁴⁸

A citação acima enfatiza o caráter de “maior acontecimento do ano” da reinauguração do Teatro Carlos Gomes, da qual participaram “as mais destacadas figuras” da sociedade capixaba (Foto 3). O novo teatro foi saudado de forma enfática por grande parte da mídia local e nacional (Foto 4). Para *O Globo*, a partir daquele momento, “[...] o Teatro Carlos Gomes pode ser apontado como um dos melhores do Brasil”.¹⁴⁹ Nas palavras de *A Gazeta*, “[...] o Teatro Carlos Gomes é a imagem do ressurgimento do teatro no Espírito Santo”.¹⁵⁰

A inauguração do Teatro Carlos Gomes marcou também a apresentação à sociedade da Fundação Cultural do Espírito Santo¹⁵¹, cujo primeiro presidente foi o

¹⁴⁸ A gazeta, Vitória, s/p., 16 nov. 1970.

¹⁴⁹ O globo, op. cit., s/p.

¹⁵⁰ A gazeta, Vitória, s/p., 04 mar. 1971.

¹⁵¹ De acordo com Canedo, a atividade administrativa do Poder Público pode ser exercida de forma centralizada, quando a gestão é exercida pelo próprio Estado, ou descentralizada, quando ocorre uma transferência da competência para pessoas jurídicas auxiliares por ele criadas. A Administração Indireta é composta por entidades que possuem personalidade jurídica própria. As entidades podem ser constituídas como autarquias, fundações públicas e empresas estatais. As Fundações Culturais possuem autonomia administrativa, receita e patrimônio próprio. No momento da criação, o órgão responsável transfere parte de seu patrimônio que passa a pertencer a este novo ente e servirá para viabilizar a prestação de suas atividades, e para garantir o cumprimento de suas obrigações. Desta forma, uma fundação possui autonomia para buscar parcerias e recursos de terceiros no sentido de viabilizar a implantação de ações na esfera da cultura. Diferente dos órgãos públicos, que não podem selar contratos, as fundações podem gerar receitas próprias. Ainda segundo a autora, a estrutura administrativa de uma fundação confere dinamismo e agilidade na execução de projetos e programas, entretanto, a esfera central de poder não perde a capacidade de interferir na gestão cultural. A fundação pública está sujeita aos mecanismos de controle da prefeitura ou do governo do estado, que têm por objetivo assegurar o cumprimento das metas fixadas nos atos de criação da entidade; harmonizar sua atuação com a política e programação do Governo; zelar pela obtenção de eficiência administrativa e pela autonomia administrativa, operacional e financeira (CANEDO, D. Secretaria de cultura ou fundação cultural? In: ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3, 2007, Salvador. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page_id=1566>. Acesso em: 01 out. 2012).

jornalista Plínio Marchini. Criada legalmente em 1967 e instituída em 1969,¹⁵² a referida instituição era uma entidade jurídica de direito privado, vinculada à área de Educação e Cultura e que gozava de autonomia administrativa e financeira, tendo como principal objetivo programar e executar a política cultural estabelecida pelo Governo do Estado.¹⁵³



Foto 2: Teatro Carlos Gomes logo após a reforma

Fonte: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, s/p., 30 dez. 1970.

Após a reinauguração do Teatro Carlos Gomes, a Fundação Cultural passou a importar espetáculos do Rio de Janeiro e São Paulo, muitos dos quais realizavam a sua estreia no Espírito Santo. São dignas de menção, entre outras produções,

¹⁵² Por meio das leis nº 2.307, de 17 de novembro de 1967 e nº 2.468, de novembro de 1969, respectivamente.

¹⁵³ Ao longo de sua existência, possuiu um patrimônio que englobava a Biblioteca Estadual, o Centro de Artes Homero Massena, o Circo da Cultura, o Museu do Colono, a Rádio Espírito Santo, o Teatro Carlos Gomes, o Teatro Estúdio e a Orquestra do Espírito Santo.

Homem do Princípio ao Fim, de Millôr Fernandes, com Fernanda Montenegro e Sérgio Brito; *Este Banheiro é Pequeno Demais para Nós Dois*, com Milton Carneiro e *Esses Homens Traidores com seus Galhos Maravilhosos*, com a companhia de José Vasconcelos. Ao mesmo tempo, nos finais de semana à tarde, eram apresentados espetáculos infantis como *O Casaco Encantado* e *Chapeuzinho Vermelho*.¹⁵⁴



Foto 3: Público presente na reinauguração do Teatro Carlos Gomes
Fonte: O Globo, Rio de Janeiro, s/p., 28 jan. 1971.

No término de um dos dias de apresentação do *Homem do Princípio ao Fim*, a atriz Fernanda Montenegro fez questão de elogiar o governo Christiano Dias Lopes pela restauração do Teatro Carlos Gomes ressaltando, como já feito por outros, que o espaço havia se tornado uma grande referência nacional:

Ao terminar, ontem à noite, a representação de *O Homem do Princípio ao Fim*, a atriz Fernanda Montenegro pediu licença ao público para uma homenagem: exaltar um governo preocupado com a cultura e que se esmera na reconstrução do Teatro Carlos Gomes. Além de fazer referência ao Diretor Executivo da Fundação e ao Diretor do Teatro, Fernanda acrescentou que o Espírito Santo tem hoje um dos melhores teatros do País e que isto é da maior importância para o desenvolvimento cultural.¹⁵⁵

¹⁵⁴ O globo, Rio de Janeiro, s/p., 28 jan. 1971.

¹⁵⁵ A Tribuna, Vitória, s/p., 19 nov. 1970.

Renato Saudino teve a oportunidade de acompanhar de perto os espetáculos que eram trazidos do Rio de Janeiro e São Paulo pela FCES no início da década de 1970:



Foto 4: Espetáculo apresentado na reinauguração do Teatro Carlos Gomes
Fonte: O Globo, Rio de Janeiro, s/p., 28 jan. 1971.

[...] quem era parte do grupo tinha acesso a todos os espetáculos que se apresentavam no Carlos Gomes, inclusive para ver mais de uma sessão. Eu vi quatro *Macunaímas* do Antunes Filho, que duravam quatro horas [...] Quer dizer, você assistir *Macunaíma* quatro vezes, é uma loucura, uma maravilha. [...] Você assistia temporadas de quarta a domingo. [...] Quase toda semana tinham espetáculos. Espetáculos fabulosos! Coisas da história do teatro do Brasil e textos dos mais variados autores [...]. As pessoas que eram nossas amigas falavam: “-que mamata, vocês ganhando ingressos para tudo!” Mas a gente assistia tudo, eu mais ainda porque eu ficava lá. Da *Vida de Cristo*, de Flodoaldo Viana, até Fernanda Montenegro, o que pintava na reta a gente estava lá. E vieram realmente, os grandes atores do Brasil passaram aqui.¹⁵⁶

¹⁵⁶ SAUDINO, 2012, p. 7 – 8.

Além de elogiar a qualidade das produções, Saudino nos informa que os membros do grupo de teatro da Fundação assistiam aos espetáculos de forma gratuita. De acordo com Luiz Tadeu Teixeira, que também assistiu aos espetáculos de outros estados apresentados no Teatro Carlos Gomes:

No primeiro ano foram contratados vários espetáculos. Paulo Autran, Fernanda Montenegro, Sérgio Britto, [...]. Sempre tinha alguma coisa, se não era teatro, era música, balé, e sempre espetáculos importantes. Teve um, em 71, que foi inesquecível, chamado *A mãe repugnante*, produzido pela Tereza Rachel. [...] a equipe veio toda para cá quinze dias antes. Eles fizeram um grande cenário, fecharam a boca de cena com madeira e tinha um monte de entradas falsas, buracos falsos, os atores sumiam em cena, tinha uma passarela que ia até o terceiro balcão passando por cima do público. Aquilo foi uma grande oficina, pena que pouca gente aproveitou. Eu fiquei lá direto, dormia no teatro. Isso acontecia com as estreias nacionais. Nós tivemos essa, o Paulo Autran, outra da Tereza Rachel chamada *Tango*, eu me lembro dessas três que estrearam aqui, mas vieram outras peças.¹⁵⁷

O depoimento de Teixeira nos permite ter uma noção de como funcionava o processo de importação dos espetáculos de outros estados, em especial aqueles que realizavam sua estreia em Vitória. No caso da peça de Tereza Rachel, a equipe chegou quinze dias antes da apresentação para realizar a produção final do espetáculo.

A partir do exposto por Saudino e Teixeira, podemos perceber que, se por um lado, os espetáculos importados serviam como escola para os artistas do Espírito Santo, por outro, representariam umas das principais características da política cultural desenvolvida pela FCES nas suas primeiras gestões: uma prática dispendiosa.

A FCES não se restringiu a importar espetáculos de outros estados. Para os escritores interessados na produção dramatúrgica foi elaborado um concurso que premiou os finalistas com a montagem dos seus respectivos textos. Dos 23

¹⁵⁷ TEIXEIRA, 2012, p. 10.

concorrentes originais, foram escolhidas seis peças que foram apresentadas no Teatro Carlos Gomes.¹⁵⁸

Em 1971, com patrocínio da FCES e organização de Milson Henriques, ocorreu o I Festival Capixaba de Teatro Amador. De acordo com as regras, os candidatos deveriam apresentar textos a uma comissão julgadora que faria a pré-seleção de dez peças. Dessas, cinco deveriam ser encenadas pelos próprios autores durante o período destinado. Seriam conferidos prêmios em dinheiro à melhor peça, diretor, ator e atriz. A mídia local enfatizou a quantidade de espetáculos inscritos:

O 1º Festival Capixaba de Teatro Amador surpreendeu sensivelmente pelo sucesso alcançado, causando-nos verdadeira surpresa constatar a inscrição de 28 peças, quando normalmente não esperaríamos por isso. Foram escolhidas 5 para apresentação ao público capixaba.¹⁵⁹

Durante o festival, a FCES ofereceu um curso de orientação dramática. Foi convidado o professor Paschoal Semidea, de São Paulo, que ministrou aulas à tarde e à noite, num regime de trabalho que oscilava entre quatro e cinco horas seguidas. Segundo jornal da época, “[...] o curso foi bem puxado e dos 68 inscritos inicialmente, apenas 21 chegaram ao final”.¹⁶⁰

A principal finalidade do curso era a de criar um grupo dentro do próprio Teatro Carlos Gomes voltado para a apresentação de espetáculos infantis. Partindo do teatro infantil, o objetivo era que o grupo adquirisse experiência para futuras montagens de peças de maior complexidade e criasse um público teatral em longo prazo.¹⁶¹

¹⁵⁸ Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, s/p., 30 dez. 1970.

¹⁵⁹ A Gazeta, Vitória, s/p., 04 mar. 1971.

¹⁶⁰ Ibid., s/p.

¹⁶¹ Ibid., s/p.

Dos 21 alunos que chegaram ao final do curso, 18 vieram a constituir o Grupo de Teatro Amador Carlos Gomes. Milson Henriques foi convidado por Marien Calixte, responsável pela área de teatro da FCES, para ser diretor do recém-criado grupo. A Fundação comprometia-se a fornecer um salário fixo para Milson, a custear todas as montagens, além de pagar cachês para os atores nos dias de apresentação, em troca do compromisso da equipe de estrear uma nova produção a cada quatro meses, atitudes essas que podem ser consideradas manifestações pioneiras em termos de profissionalização teatral no Espírito Santo.¹⁶² À frente do novo grupo e nos anos seguintes, Milson viria a dirigir oito montagens teatrais.¹⁶³

A estreia do grupo foi em 18 de abril de 1971, com o espetáculo *No Reino do Rei Reinante*, texto do escritor capixaba Tércio Ribeiro de Moraes. A partir de então, o grupo apresentaria um espetáculo infantil em todos os domingos à tarde, num projeto conhecido como *Vesperal Infantil* no Teatro Carlos Gomes.¹⁶⁴

A FCES também patrocinou cursos de formação para alguns artistas capixabas. Luiz Tadeu Teixeira, devido ao sucesso obtido com o espetáculo *Mordaça*, recebeu uma bolsa para estudar teatro por seis meses em São Paulo:

Eu tinha visto no Pasquim uma propaganda de um curso de teatro maravilhoso, com um monte de gente importante, José Celso, Antunes Filho... Eu estava com o maior prestígio por causa desse espetáculo *Mordaça* e a Fundação me deu um apoio na hora.¹⁶⁵

Como contrapartida, Luiz Tadeu Teixeira deveria retornar para Vitória e organizar um segundo grupo de teatro da FCES, desta vez voltado para o público adulto:

¹⁶² GAMA, 1981, p. 112.

¹⁶³ São elas: *No Reino do Rei Reinante* (1971), *Bim Bam Bum, o palhacinho triste* (1971), *O Mágico de Oz* (1971), *O Galo de Belém* (1971), *O príncipe encantado* (1972), *A Colcha do Gigante* (1972), *Quem quer casar com Dona Baratinha?* (1972).

¹⁶⁴ A Tribuna, Vitória, s/p., 18 abril 1971.

¹⁶⁵ TEIXEIRA, 2012, p.1- 4.

O meu compromisso com a Fundação era o de ir para lá, fazer o curso e voltar para dirigir o grupo de teatro. [...] voltei para cá em 71, dirigi um espetáculo com Gleycy Coutinho, uma peça americana que era sobre o processo de montagem de uma peça de teatro. [...] Nos apresentamos na comemoração de um ano de reinauguração do teatro, em dezembro de 71, e eu voltei para São Paulo.¹⁶⁶

Em 1971, com o fim do mandato de Christiano Dias Lopes, o novo indicado para assumir o governo do Espírito Santo foi Arthur Carlos Gerhardt Santos, que permaneceria no cargo até 1974. Euzi Moraes foi escolhida como a nova presidente da FCES e, logo no início de sua gestão, preocupou-se em afirmar que seu trabalho seria diferente daquele desenvolvido por Plínio Marchini. De acordo com a sua coordenação de teatro, o antigo presidente teria supervalorizado uma política de importação de espetáculos do Rio de Janeiro e São Paulo, chegando a subvencionar produções para que se apresentassem no estado:

[...] Na ausência de um grupo profissional local, apelou-se para o teatro do Rio de Janeiro e São Paulo, para formar a temporada capixaba de teatro, dando-se todas as vantagens possíveis para o profissional de fora. Como a ênfase era no teatro e era preciso manter o Teatro Carlos Gomes frequentemente em atividade, a desejável seleção de peças que deveria haver tornou-se impraticável. A aceitação indiscriminada de peças criou a impressão de que a Fundação Cultural tinha como meta subvencionar esforços teatrais do Rio de Janeiro e São Paulo – o chamado teatro nacional. Para reforçar essa impressão, a Fundação Cultural realmente subvencionou produções, com o objetivo de apresentar estreias nacionais em Vitória, buscando uma forma de projetar o nome do Espírito Santo além das nossas fronteiras estaduais.¹⁶⁷

Moraes, em outro momento, ressaltou a política de subvenções desenvolvida pela gestão anterior, afirmando que logo que assumiu a FCES recebia telefonemas constantes de grupos do Rio de Janeiro e São Paulo querendo realizar as suas estreias em Vitória:

Uma coisa que me chamou a atenção foi o fato de que, quando entrei, muita gente em São Paulo, e especialmente no Rio, entrava em contato conosco

¹⁶⁶ TEIXEIRA, 2012, p.1- 4.

¹⁶⁷ FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESPÍRITO SANTO, 1974, s/p.

por telefone ou carta, pedindo subvenção para seus grupos de teatro. Tenho no arquivo cartas de grupos de teatro do Rio que consultavam a Fundação sem saber direito seu nome, chamando-o de Departamento Cultural e coisas afins, consultando sobre a época do ano em que se fazia a liberação de verbas para o teatro, porque eles gostariam de vir aqui também receber subvenções.¹⁶⁸

Segundo a nova presidente, desenvolveu-se no Rio de Janeiro a ideia de que o Espírito Santo estava distribuindo periodicamente verbas que viessem a subvencionar suas produções.¹⁶⁹ Tendo em vista tal situação, Moraes afirmava que um dos seus objetivos principais era desenvolver um trabalho que gerasse frutos, possibilitando aos grupos artísticos agirem de forma autônoma:

[...] Tem que ser feito um trabalho que perdure. A Fundação Cultural não tem a intenção de funcionar como um empresário. O que fica depois de uma promoção trazida de fora é muito pouco. É preciso que fiquem raízes, coisas que mudem a face da vida cultural.¹⁷⁰

Na prática, entretanto, a gestão de Euzi Moraes manteve a política de importação de espetáculos desenvolvida por Marchini o que continuou a onerar os cofres da FCES. A Tabela 1 nos permite perceber que dos seis espetáculos apresentados no segundo semestre de 1972, todos apresentaram prejuízo. Dessa forma, em apenas quatro meses, foi acumulado um déficit de Cr\$ 45.106,00¹⁷¹.

Um ponto que chama atenção na política de importação de espetáculos é a não participação da coordenadoria de teatro na escolha do repertório. Com relação à

¹⁶⁸ MORAES, Euzi. A cidade do "já teve". *Revista Espírito Santo Agora*, Vitória, nº 3, p. 48-49, dez. 1972.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷¹ Aproximadamente US\$ 7.517,00. As conversões do cruzeiro para a moeda americana, que serão realizadas a partir deste capítulo, possuíram o objetivo de permitir ao leitor uma noção concreta dos valores mencionados, tendo em vista a crescente desvalorização da moeda nacional no período e levando-se em conta a pequena variação do poder de compra do dólar desde a década de 1970. Foi utilizada, como referência, a tabela presente no site: <<http://www.yahii.com.br/dolar.html>>. Acesso em: 30 set. 2012.

temporada de 1972, essa mesma coordenadoria afirmou não ter sido possível realizar uma seleção “tão estritamente quanto desejável”, avaliando a maioria das produções como sendo de baixa qualidade, resultando numa reação negativa por parte do público e não justificando, portanto, a sua apresentação.¹⁷² Assim, a coordenadoria de teatro sugeria à direção da FCES:

1- Que nenhuma peça seja importada sem antes ser assistida pela parte competente da Fundação Cultural [...]; 2- Nenhuma proposta de fora deverá ser considerada sem a peça e a ficha técnica da produção. Qualquer mudança da ficha técnica pode influenciar na qualidade da produção, principalmente quando ocorre na última hora; 3- Nenhuma estreia nacional seja feita sob os auspícios da Fundação [...] o que vemos, então, é um ensaio geral de uma produção inacabada.¹⁷³

A citação deixa claro que produções eram contratadas sem antes passarem pelo crivo da coordenadoria. Além disso, sugere que ocorriam casos em que a equipe de determinado espetáculo era alterada no momento da apresentação o que, muito provavelmente, comprometia a qualidade do trabalho.

Diferenciando-se da gestão anterior, Euzi Moraes procurou contratar os espetáculos de outros estados de maneira mais econômica:

[...] As companhias visitantes passaram a ser contratadas em termos mais viáveis baseados na renda da bilheteria do teatro, garantindo-se, às mesmas, apenas parte da quantia total. Dessa maneira, as companhias compartilhavam dos riscos juntamente com a Fundação, o que é lógico no contexto. Eliminaram-se as estreias nacionais, que não eram mais que ensaios gerais altamente pagos [...].¹⁷⁴

¹⁷² FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESPÍRITO SANTO, 1974, s/p.

¹⁷³ Ibid., s/p.

¹⁷⁴ Ibid., s/p.

Os lucros e prejuízos passaram a ser divididos com os grupos contratados, o que nos permite supor que, anteriormente, a Fundação pagava valores fixos para os espetáculos importados, independente se eles atrairiam uma quantidade considerável de público ou não.

TABELA 1- Relação entre receita e despesa dos espetáculos apresentados no Teatro Carlos Gomes no ano de 1972

Espetáculos	Datas	Sessões	Receita	Despesa	Déficit
Por mares nunca antes navegados	07 e 08/07/72	4	Cr\$ 2.685,00	Cr\$ 16.876,74	Cr\$ 14.191,74
Espectáculo mímico alemão	09/08/72	1	Cr\$ 1.240,00	Cr\$ 2.717,40	Cr\$ 1.477,40
Flicts (infantil)	19 e 20/08/72	5	Cr\$ 3.006,00	Cr\$ 9.409,00	Cr\$ 6.403,00
Freud explica...	25, 26 e 27/08/72	4	Cr\$ 6.320,00	Cr\$ 20.782,04	Cr\$ 14.462,04
Panorama visto da ponte	13,14, e 15/08/72	5	Cr\$ 12.545,00	Cr\$ 18.038,31	Cr\$ 5.493,31
Putz	28, 29/10/72	3	Cr\$ 8.490,00	Cr\$ 11.569,00	Cr\$ 3.079,00

Fonte: FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESPÍRITO SANTO. *Promoções realizadas no Teatro Carlos Gomes*. Vitória, 1972, s/p.

Segundo o conselho da coordenadoria de teatro, foram eliminadas as estreias nacionais, vistas, muitas vezes, como produções de qualidade duvidosa. Mesmo com tais medidas, entretanto, a coordenadoria de teatro reconhecia que a política de importação de espetáculos continuaria onerando os cofres da FCES:

Um déficit tenderá sempre a existir, visto o gasto de locomover uma companhia de atores com cenários e técnicos para Vitória, frequentemente

pagando-se a estadia de toda a companhia. Mas, como tudo indica, é possível diminuir esse déficit gradativamente, até o ponto em que uma peça de maior sucesso, com maior número de apresentações, chegue a dar lucro [...].¹⁷⁵

Observamos que a perspectiva, em longo prazo, seria a redução do déficit. A obtenção de lucro ainda era visto como algo excepcional, possível apenas para peças “de maior sucesso” e “com maior número de apresentações”. Ainda de acordo com sua proposta de autossustentabilidade, a gestão Moraes passaria a cobrar pela utilização do Teatro Carlos Gomes:

[...] em um Estado de orçamento limitado, há necessidade de descobrir novas fontes de recursos para mais investimentos em Cultura. [...] Assim é que, a partir de 1973, o Teatro Carlos Gomes não será mais cedido gratuitamente. De acordo com o maior ou menor caráter cultural da promoção, os usuários pagarão uma taxa, ainda que simbólica.¹⁷⁶

Luiz Tadeu Teixeira recordou-se de que, na época de Euzi Moaes, a importação de espetáculos começou a diminuir devido aos elevados custos: “O que aconteceu foi o seguinte, acabou o fôlego da Fundação, o primeiro ano de funcionamento, acabou um governo e entrou outro e a dona Euzi que entrou foi mais devagar. Porque era caro”.¹⁷⁷

O grupo de teatro da FCES continuou em atividade ao longo da gestão Moraes, agora sob a direção de Gilson Sarmiento¹⁷⁸, apresentando-se em municípios como Guaçuí, Alegre, Cachoeiro de Itapemirim, Colatina, Timbuí, Ibiraju, João Neiva e Vila Velha, assim como em outros estados, tendo participado dos festivais de Inverno de Ouro Preto e de Teatro Infantil de Curitiba. Nesse evento, em particular, o espetáculo apresentado, *Maria Minhoca*, foi, nas palavras da coordenadoria de

¹⁷⁵ FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESPÍRITO SANTO, 1974, s/p.

¹⁷⁶ MORAES, 1972, p. 48-49.

¹⁷⁷ TEIXEIRA, 2012, p.10.

¹⁷⁸ Gilson Sarmiento (1942 -), natural de Vitória, é ator, diretor, professor universitário aposentado e ex-coordenador de teatro da FCES.

teatro, considerado por muitos participantes como sendo de nível profissional.¹⁷⁹ Tal profissionalização, entretanto, possuía os seus limites, uma vez que os membros do grupo não dispunham do tempo necessário para aprimorarem o seu conhecimento e, conseqüentemente, elevarem a qualidade das suas produções:

Não houve oportunidade para um estudo contínuo de teatro em bases mais formais. Os membros do Grupo trabalham durante todo o dia e só podem se reunir à noite. Embora tenha havido aulas à noite, o desgaste é grande, visto que o professor funciona também como diretor das peças, que necessariamente são também ensaiadas à noite. Daí os ensaios transformarem-se em aulas, algumas vezes, a fim de fornecer informações básicas aplicáveis a situações práticas.¹⁸⁰

Assim, possivelmente para suprir o déficit de formação dos atores do grupo, a FCES ofertou, no segundo semestre de 1974, um curso básico de interpretação dramática, com aulas diárias, para vinte alunos selecionados entre cento e treze candidatos.¹⁸¹

Renato Saudino que, ao longo de toda a gestão de Euzi Moraes, foi membro do grupo de teatro da FCES, forneceu informações sobre o funcionamento do mesmo:

Existiam duas turmas, uma à tarde e outra à noite. Era muita gente. [...] A gente sempre ensaiou de segunda a sexta e, em época de estreia, sábado e domingo também. Inclusive Semana Santa. A montagem do espetáculo era por conta da Fundação. Gilson dirigia, geralmente fazia a parte visual, ele orientava a luz com os funcionários do próprio Carlos Gomes e nós, atores, depois de muitos espetáculos, eu não me lembro quando isso começou, a gente passou na época a receber Cr\$ 20,00 (vinte cruzeiros) por sessão. Então, por exemplo, se a peça se apresentasse, geralmente era peça infantil, por quatro finais de semana, de tempos em tempos a gente recebia Cr\$ 160,00 [...].¹⁸²

¹⁷⁹ FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESPÍRITO SANTO, 1974, s/p.

¹⁸⁰ Ibid., s/p.

¹⁸¹ Ibid., s/p.

¹⁸² SAUDINO, 2012, p. 2.

José Augusto Loureiro enfatizou outra característica do grupo de teatro da FCES, do qual também fez parte:

[...] uma coisa que eu acho legal que eu aprendi era a disciplina. Porque Gilson era dureza, se você chegasse quinze minutos atrasado não tinha ensaio. Não tinha mesmo, ia todo mundo embora. Marcou quatro horas da tarde para ensaiar, você sabia que se chegasse quatro e quinze, quatro e vinte, já era, não tinha ensaio. Ele falava, e eu achava que ele tinha razão, que estava todo mundo com energia para começar naquele horário, e era uma disciplina do caramba! [...] Na realidade, a seleção era feita por essa disciplina. Tinha gente que não aguentava, então saía. Era mais o interesse da pessoa, se ela não aguentasse acompanhar a disciplina do grupo, ela pegava e saía. Quem conseguia segurar a onda ficava.¹⁸³

A partir dos depoimentos de Saudino e Loureiro, percebemos que o grupo funcionava de forma constante, até mesmo diariamente na época de estreias. Também vale a pena destacar que a FCES, além de arcar com a produção dos espetáculos, oferecia uma ajuda de custo para os atores, o que contribuía para garantir a dedicação dos mesmos. Em troca, o que era exigido dos membros do grupo era que fossem disciplinados e responsáveis com os compromissos do coletivo.

Sucedendo Arthur Gerhardt, Élcio Álvares (1974 – 1978) foi nomeado governador do Espírito Santo. Ao longo de sua gestão, a FCES possuiu três presidentes: José Costa, Beatriz Abaurre e Marien Calixte. Na primeira metade da gestão de Álvares, a instituição responsável pela programação e execução da política cultural do governo continuou a empreender ações em prol do desenvolvimento do teatro no estado.

Em primeiro lugar, ocorreu uma preocupação em criar novos espaços de apresentações teatrais. No final de 1976, por exemplo, a FCES projetou a construção de um teatro de arena no espaço conhecido como Mercado da Capixaba

¹⁸³ LOUREIRO, 2012, p. 7.

(Foto 5), localizado na Av. Jerônimo Monteiro, no centro de Vitória. Do valor total previsto para as obras de Cr\$ 749.259,76¹⁸⁴, a FCES chegou a receber Cr\$ 400.000,00¹⁸⁵ da FUNARTE, o que lhe permitiu iniciar a construção (Foto 6).¹⁸⁶ O projeto, contudo, acabou não indo a frente, pois técnicos da FUNARTE vistoriaram o local e condenaram a iniciativa por não corresponder a determinadas especificações.¹⁸⁷

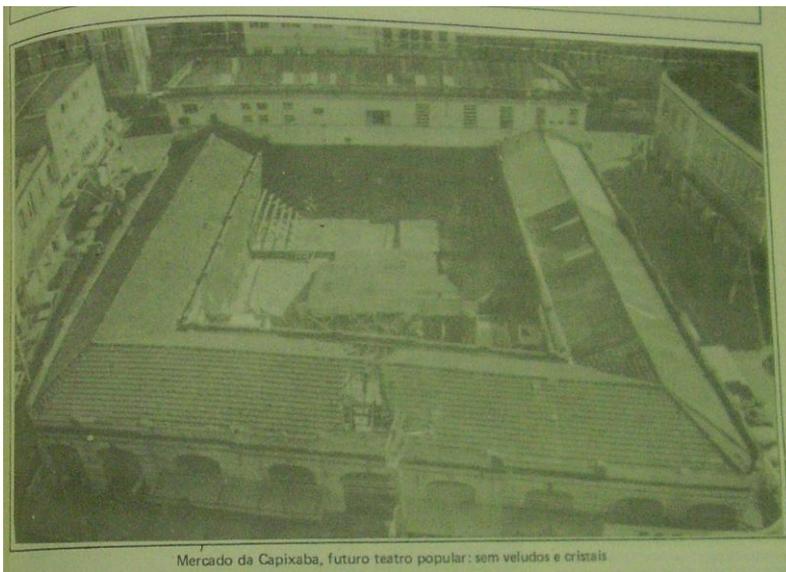


Foto 5: Vista aérea do Mercado da Capixaba
Fonte: Revista ES, ano I, n. 7, jan. 1982, p. 41.

Sorte melhor teve o Teatro Estúdio, inaugurado no início de 1977. Ele foi construído no 10º andar do Edifício das Fundações, ao lado da antiga Assembleia Legislativa (Palácio Domingos Martins), no centro da capital¹⁸⁸. Construído, inicialmente, para ser uma escola de teatro, o espaço acabou funcionando como sede do novo grupo da FCES (Foto 7), reorganizado e dirigido por Toninho Neves, ex-integrante do Grupo Geração, em substituição a Gilson Sarmento.

¹⁸⁴ Aproximadamente US\$ 47.000,00.

¹⁸⁵ Aproximadamente US\$ 25.000,00.

¹⁸⁶ FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESPÍRITO SANTO. *Relatório das atividades - 1978*, Vitória, 1978, folha 5.

¹⁸⁷ Id. *Relatório das atividades - 1979*. Vitória, 1979, s/p.

¹⁸⁸ No 1º andar do mesmo edifício e na mesma época foi inaugurado o Centro de Artes Homero Massena (A Tribuna, Vitória, s/p., 23 mar. 1977).

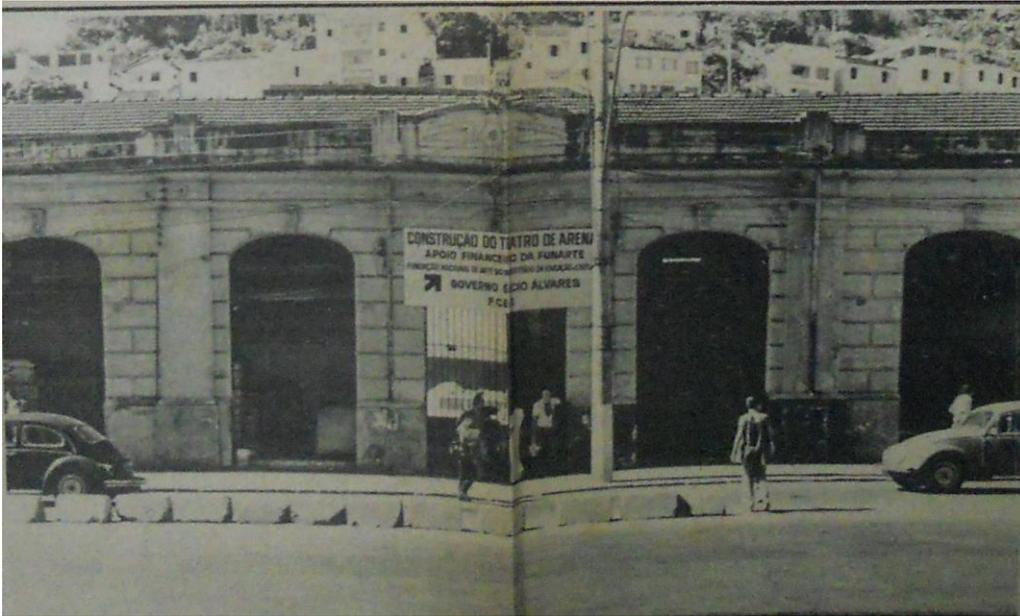


Foto 6: Fachada do Mercado da Capixaba com placa anunciando o início das obras do teatro de arena

Fonte: A Tribuna, Vitória, s/p., 09 dez. 1977.



Foto 7: Equipe do grupo de teatro da FCES

Fonte: A Gazeta, Vitória, s/p., 13 mar. 1977.

A partir das reações de outros grupos e de parte da imprensa contrários ao trabalho que vinha sendo feito no espaço, Beatriz Abaurre, então presidente da FCES,

decidiu abandonar o projeto inicial e abrir o Teatro Estúdio (Foto 8) para ensaios e apresentações dos grupos teatrais locais.¹⁸⁹

José Augusto Loureiro recordou-se de uma peculiaridade do Teatro Estúdio:

Tinha um problema sério que era por ser no último andar do prédio. Quando lotava o teatro, levava mais tempo para descer todo mundo do que o tempo do espetáculo. Tinha um elevador precário, então tinha esse problema de quando lotava muito era muito complicado subir e descer de elevador, porque os elevadores eram pequenos, mas dava muita gente, foi uma época em que aconteceram muitas coisas.¹⁹⁰

O inconveniente do uso do elevador para se chegar ao teatro parece não ter sido um problema grave para o público, pois, conforme as palavras de Loureiro, o local “dava muita gente”.

Além do Teatro Estúdio, e da quase inauguração de um teatro de arena no Mercado da Capixaba, outro espaço de apresentações artísticas criado pela FCES no final da década de 1970 foi o Circo da Cultura. Esse, era composto por arquibancadas e uma lona de circo, ambos desmontáveis, possuindo um aspecto itinerante. O Circo da Cultura possuía a capacidade de abrigar espetáculos de diversas características e foi idealizado para atender a demanda de municípios que não possuíam teatros.¹⁹¹

Além da criação de novos espaços de apresentação no período, a FCES continuou a investir na formação dos artistas e grupos do estado. Foram disponibilizados recursos para que os diretores dos coletivos teatrais capixabas realizassem cursos com professores convidados. A ideia era a de que os participantes das aulas

¹⁸⁹ A Gazeta, Vitória, s/p., 07 abr. 1977.

¹⁹⁰ LOUREIRO, 2012, p. 9.

¹⁹¹ A Tribuna, Vitória, s/p., 21 jan. 1977.

pudessem repassar os conhecimentos obtidos para os demais membros dos seus respectivos grupos.¹⁹²



Foto 8: Vista interna do Teatro Estúdio

Fonte: Revista ES, Vitória, 01 a 30 jun. 1981, n. 4, p. 63.

Outra iniciativa inédita na história das políticas para o teatro no Espírito Santo, desenvolvida pela FCES, foi a concessão de verbas para as montagens teatrais dos artistas capixabas. Os grupos que recebiam o referido recurso deveriam realizar, como contrapartida, uma apresentação em municípios do interior dentro da programação do Circo da Cultura.¹⁹³

A FCES, portanto, de 1970 a 1977, empreendeu uma série de ações com o objetivo de fomentar a atividade teatral no Espírito Santo (Tabela 2). Amorim, apesar de afirmar que a Fundação Cultural teve papel fundamental na estabilização do teatro capixaba na primeira metade da década de 1970, momento em que a produção cultural do estado era caracterizada por iniciativas individuais e sem continuidade, ressalta que a política desenvolvida pela instituição apresentou alguns erros

¹⁹² A Tribuna, Vitória, s/p., 10 abr. 1977.

¹⁹³ Id., Vitória, s/p., 21 jan. 1977.

estratégicos, como o alto gasto de recursos com a importação de espetáculos de outros estados.¹⁹⁴

De fato, conforme demonstrado na Tabela 1 e no relato da coordenadoria de teatro durante a gestão de Euzi Moraes, os espetáculos que eram contratados do Rio de Janeiro e São Paulo, que muitas vezes não passavam nem pelo crivo da própria coordenadoria teatral, geravam constantes déficits para os cofres da FCES.

Como explicar então que, em plena Ditadura Militar, momento de maior controle da produção artística nacional, o Espírito Santo possuía uma instituição ligada ao Estado que injetava recursos na atividade teatral numa quantidade nunca antes vista na história estadual?

A explicação que apresentei para o interesse do governo federal na estruturação das políticas culturais do país, baseada na análise de autores como Ortiz, Mostaço e Oliveira, relacionou-se a três aspectos principais: a integração das diferenças regionais; a preocupação em evitar a ameaça do comunismo, seguindo a lógica da Doutrina de Segurança Nacional e o apelo da UNESCO de incentivo à produção cultural (aspecto esse ligado à possibilidade do país receber subsídios internacionais). Esses fatores parecem não se relacionar com o caso específico do Espírito Santo.

Como frisou Amorim, a maioria dos presidentes e coordenadores de área da FCES, assim como muitos de seus funcionários, eram da classe artística, como Beatriz Abaurre, Marien Calixte, Gilson Sarmento, Luiz Tadeu Teixeira e Milson

¹⁹⁴ AMORIM, Saulo Ribeiro. *Teatro e Estado no Espírito Santo – anos 70*. 2003. Monografia (Conclusão do curso de graduação em História). Departamento de História, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, p. 21-30.

Henriques.¹⁹⁵ Os dois últimos, inclusive, conforme já demonstrado, enfrentaram problemas com a Censura.

TABELA 2 – SÍNTESE DAS AÇÕES DESENVOLVIDAS PELA FCES EM PROL DA ATIVIDADE TEATRAL NO ESPÍRITO SANTO (1970-1977)

Espaços de apresentações teatrais construídos, iniciados e/ou reformados.	- Teatro Carlos Gomes; - Teatro de Arena do Mercado da Capixaba; - Teatro Estúdio; - Circo da Cultura.
Cursos de formação ofertados	- Curso de Orientação Dramática; - Curso Básico de Interpretação Dramática; - Bolsa para artistas estudarem em outros estados; - Cursos de formação para diretores de grupos com professores convidados.
Eventos teatrais realizados	- I Festival de Teatro Amador (patrocínio)
Companhias teatrais estatais	- Grupo de Teatro Amador Carlos Gomes; - Grupo de Teatro Estúdio.
Editais/ concursos de incentivo à produção teatral	- Concurso de Dramaturgia; - Concessão de verbas para montagens teatrais.
Apresentações de espetáculos teatrais	- Contratação de espetáculos do Rio de Janeiro e São Paulo para apresentação no Teatro Carlos Gomes.

Dessa maneira, entendo que o conceito de *teatrocracia* de George Balandier é de grande valia para analisarmos a situação estadual. Segundo o autor, todo sistema

¹⁹⁵ AMORIM, 2003, p. 30.

de poder é um dispositivo destinado a produzir efeitos, entre os quais os que se comparam às ilusões criadas pelas ilusões do teatro. Tais ilusões objetivam criar a imagem de um governante que corresponda aos anseios dos governados. Assim, o grande ator político comanda o real por meio do imaginário, uma vez que sua aceitação resultará, em grande parte, das ilusões da ótica social.¹⁹⁶ Ainda de acordo com Balandier, as situações e as circunstâncias podem contribuir para acentuar a teatralidade política, sendo que o poder utiliza meios espetaculares para marcar sua entrada na história.¹⁹⁷

A FCES foi criada, legalmente, em 1967, no mesmo ano em que Christiano Dias Lopes assumiu o governo do Espírito Santo por determinação federal. A primeira ação da Fundação Cultural foi a reforma, em 1970, do Teatro Carlos Gomes, um dos principais espaços de apresentações teatrais do estado, que se encontrava abandonado há anos. Logo em seguida, vários espetáculos importados do Rio de Janeiro e São Paulo compuseram a temporada do teatro recém-reformado. Esses fatos, a meu ver, guardam uma relação entre si e sinalizam a preocupação do novo governo estadual de marcar a sua entrada na história política do Espírito Santo de forma “espetacular” e de gerar a “ilusão”, utilizando os termos de Balandier, de um governo sensível e preocupado com o desenvolvimento artístico e cultural da população. É claro que, uma vez criada, a FCES não se limitou a ser um mero instrumento gerador de ilusão a serviço do governo. Até mesmo porque, conforme já referido, possuiu artistas no seu quadro de funcionários – inclusive, em posições de chefia - que enfrentaram problemas com a Censura Federal.

A partir do final de 1977, entretanto, o governo começou a reduzir o repasse de verbas para a FCES, o que iria comprometer as ações que, até então, vinham sendo desenvolvidas, assim como o funcionamento da própria instituição. Essa redução aconteceria num momento em que o movimento teatral local começava a ganhar força, com o surgimento de vários grupos, como veremos no capítulo seguinte.

¹⁹⁶ BALANDIER, 1982, p. 6 e ss.

¹⁹⁷ Ibid., p. 6 e ss.

Capítulo 3 – Todo este patrimônio está se deteriorando.

3.1- Ponto de Partida

No final da década de 1970, o movimento teatral capixaba contou com o surgimento de novos grupos teatrais, impulsionados, principalmente, pelas Mostras de Teatro da UFES (Foto 9) e pela criação da Federação Capixaba de Teatro Amador (FECATA).

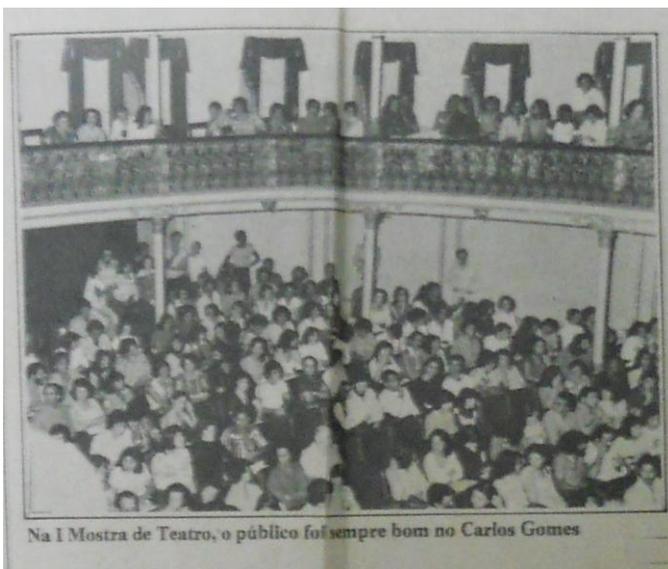


Foto 9: Plateia e camarotes ocupados pelo público do Teatro Carlos Gomes durante a I Mostra de Teatro da UFES

Fonte: A Gazeta, Vitória, s/p., 24 mai. 1977.

No começo, as Mostras de Teatro da UFES pretendiam ser uma apresentação do que a Universidade havia conseguido realizar no campo teatral. No entanto, de acordo com Gama, o jornal A Gazeta inseriu nela um caráter de competitividade,

pois elaborou, nas três primeiras edições, em 1976, 1977 e 1978, uma lista dos melhores de cada peça.¹⁹⁸

Inicialmente, a responsabilidade pela realização do evento ficava a cargo da sub-reitoria comunitária. Com o tempo, os estudantes começaram a participar da organização das mostras, por meio dos centros e diretórios acadêmicos. A primeira, segunda e quarta Mostra contaram com o apoio da FCES, responsável por ceder o Teatro Carlos Gomes para as apresentações. A terceira foi realizada apenas pela UFES, que a transferiu para o auditório da sub-reitoria comunitária.¹⁹⁹ A Universidade fornecia uma ajuda de custo para cada grupo, complementada com verba proveniente da FUNARTE.²⁰⁰

As Mostras de teatro da UFES não se limitaram a ser, apenas, uma apresentação das montagens teatrais dos estudantes universitários. Havia, também, a preocupação em se discutir os rumos do movimento teatral local. Para a II Mostra, foram convidadas pessoas como Roberto Pereira, diretor da FUNARTE e Yan Michalski, crítico de teatro do Jornal do Brasil e pesquisador da história do teatro brasileiro, que participaram de um debate com os grupos, apresentando sugestões para o desenvolvimento da atividade teatral.²⁰¹ Na IV e última Mostra, realizada em 1979, houve o desejo de que os espetáculos continuassem a ser apresentados depois do evento, assim como de que os coletivos reunidos para as montagens continuassem trabalhando como grupos. Nesse sentido, as peças que se apresentavam eram convidadas pela Universidade para ficarem em cartaz mais um final de semana e se apresentarem em outros locais de Vitória.²⁰²

¹⁹⁸ GAMA, 1981, p. 139-140.

¹⁹⁹ Ibid., p. 139-140.

²⁰⁰ A Tribuna, Vitória, s/p., 24 abr. 1977.

²⁰¹ Ibid., s/p.

²⁰² A Gazeta, Vitória, s/p., 18 out. 1979.

Muitos dos artistas teatrais capixabas entrevistados concordaram em afirmar que as Mostras de Teatro da UFES contribuíram para o desenvolvimento do movimento teatral local. De acordo com José Augusto Loureiro, “[...] as mostras foram uma evolução muito grande no teatro capixaba”.²⁰³ Para Paulo DePaula, “[...] despertou em muitas pessoas o gosto pelo teatro. Grupos surgiram, pessoas apareceram e permaneceram em cena”.²⁰⁴ Já para Rômulo Musiello, “[...] eu me lembro da festividade, da alegria dos estudantes de se apresentarem no teatro, com a maior seriedade do mundo, as pessoas se dedicavam muito a montar as peças, fomentou a criação de grupos”.²⁰⁵

O surgimento de novos grupos também foi favorecido com a criação da FECATA, em outubro de 1976 ²⁰⁶. A Federação foi responsável por propiciar uma série de cursos, seminários e encontros teatrais, além de estimular o registro jurídico e filiação dos grupos capixabas.²⁰⁷ Em 1978, a instituição contava com os seguintes grupos registrados: Sucata, Itinerante, Terra, Estrada, Expressão Nossa de Cada Dia, Grupo de Teatro da Barra, Geração, Ludovico Pavoni, Movimento, Vianinha-Aquários, Grupo e Pesquisa, União de Montanha, Universal, Taguar, Ponto de Partida e Renascença, e outros em fase de registro, como os coletivos O Grupo, Arteatro e Clio.²⁰⁸

Dentre as principais ações desenvolvidas pela FECATA, destacou-se a realização dos Primeiro e Segundo Encontros Capixabas de Teatro Amador, ocorridos, respectivamente, em 1978 e 1979, no Teatro Carlos Gomes. Segundo Paulo DePaula, tais encontros “[...] reuniam grupos do estado todo, era uma troca de

²⁰³ LOUREIRO, 2012, p. 9.

²⁰⁴ DEPAULA, 2012, p. 5.

²⁰⁵ MUSIELLO, 2012, p. 5.

²⁰⁶ Entre os seus fundadores, destacaram-se Antônio Rosa, José Augusto Loureiro, Sebastião Carneiro e Toninho Neves (LOUREIRO, 2012, p. 7).

²⁰⁷ Em 1978, por exemplo, foi realizado um seminário com o ator e diretor teatral Amir Haddad, fundador do grupo Tá na Rua.

²⁰⁸ ROSA, Antônio. FECATA: organizando o teatro capixaba. *A Gazeta*, Vitória, 03 dez. 1978. Entrevista concedida pelo primeiro presidente da FECATA.

experiências muito boa, de grande valor tanto para o ator como para a comunidade, porque durante esses encontros havia sempre oficinas, troca de experiências [...]”.²⁰⁹

Da mesma forma, para Tião Xoxô, o mais positivo dos encontros “[...] era o intercâmbio. Eu conheci grupos de várias partes do estado ali”.²¹⁰ Renato Saudino, quando perguntado se os encontros movimentavam a cena teatral, respondeu: “Sim, muita coisa. Benilson era um craque para fazer divulgação. Na época, tinha aquele negócio de ficha de telefone. Ele comprava um saco de ficha e ligava para todo mundo convidando as pessoas”.²¹¹ O artista, para exemplificar a capacidade de mobilização dos encontros, citou a prática da realização de várias ligações via telefone público como estratégia de divulgação da FECATA.

Além de fomentar o surgimento e a integração entre os grupos, a FECATA possuiu outra importância no contexto das artes cênicas do estado. Nas palavras de Antônio Rosa, primeiro presidente da entidade, o teatro capixaba, com a FECATA, passou a existir para os órgãos federais: “Até a criação da federação, as verbas do SNT e da FUNARTE, que seriam destinadas ao Espírito Santo, iam para o estado de Minas Gerais”.²¹²

Renato Saudino, que viria a ser presidente da FECATA no começo da década de 1980, confirmou a informação de Rosa: “A gente tinha um canal direto com o SNT para negociar, aumentar as verbas”.²¹³ Grande parte das verbas federais recebidas eram destinadas à realização de oficinas de formação e aperfeiçoamento para os artistas locais:

²⁰⁹ DEPAULA, 2012, p. 5.

²¹⁰ XOXÔ, 2012, p. 6.

²¹¹ SAUDINO, 2012, p. 13.

²¹² ROSA, 1978, s/p.

²¹³ SAUDINO, 2012, p. 11.

Essas oficinas que vinham de fora eram todas administradas pela Federação. As federações eram fortíssimas, elas administravam o dinheiro que vinha do SNT. Tinham que prestar conta. Os professores vinham já com as suas diárias de hotel e alimentação, mas a gente que arregimentava, arranjava as pessoas. [...] os sindicatos não, porque eram mais visados pelo poder militar, e a federação era uma coisa de teatro amador.²¹⁴

A criação da FECATA inseria-se na política do SNT de organizar e incentivar o teatro amador brasileiro. A partir de 1974, foi criada a Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA) com o objetivo de reunir os grupos teatrais do país. À época, o então diretor do SNT, Orlando Miranda, afirmou que a política do órgão nacional em relação aos grupos amadores deveria passar necessariamente pela FENATA, só sendo atendidos os pedidos e reivindicações por ela encaminhados, ou só reconhecidos e apoiados os festivais por ela coordenados.²¹⁵ Dois anos depois, houve o estímulo à formação de federações estaduais. Com o surgimento dessas, a FENATA, em 1977, transformou-se em Confederação Nacional de Teatro Amador (CONFENATA), reunindo as entidades federativas dos estados.²¹⁶

Enquanto no final da década de 1970 o movimento teatral do Espírito Santo desenvolvia-se com o surgimento de novos grupos de trabalho continuado, a FCES começou a sofrer uma crise econômica provocada pela redução do repasse de verbas por parte do governo. Antes de analisarmos tal momento, lancemos ainda um último olhar sobre o processo de institucionalização das políticas culturais no plano federal.

3.2- Bumba meu bucho²¹⁷

²¹⁴ SAUDINO, 2012, p. 13.

²¹⁵ MIRANDA, 1974, apud KÜHNER, 1987, p. 46.

²¹⁶ KÜHNER, Maria Helena. *Teatro Amador*. Radiografia de uma realidade. Brasília: Ministério da Cultura, 1987, p. 89.

²¹⁷ Criação coletiva do grupo Phantasias de Assucar, apresentado na III Mostra de Teatro da UFES, em 1978.

No final de 1978, Ney Braga foi substituído por Euro Brandão como novo ministro do MEC. Em conferência realizada na Escola Superior de Guerra, Brandão informava sobre a futura transformação do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) em Secretaria de Assuntos Culturais (SEAC). As atribuições da nova secretaria seriam de planejar, coordenar e supervisionar a execução da política cultural e realizar as atividades relativas à cultura em âmbito nacional, prestando cooperação técnica e financeira às instituições públicas e privadas, de modo a estimular as iniciativas culturais.²¹⁸

A efetivação das alterações administrativas e a implantação da SEAC somente ocorreram em 1979, na breve gestão do professor universitário, escritor, crítico literário e editor Eduardo Portela. De acordo com Miceli, a indicação de Portela para o MEC teria sido feita pelo escritor e teatrólogo Guilherme Figueiredo, irmão do presidente Figueiredo. Para o autor, tal fato representa uma constante no governo do novo presidente, em que parentes de figuras poderosas não se furtaram a colaborar com o processo de abertura na frente cultural, dando respaldo a nomes que enfrentavam dificuldades junto aos órgãos de segurança e contribuindo para viabilizar as indicações de alguns intelectuais para cargos de cúpula do MEC.²¹⁹

O novo ministro apontou como objetivos imediatos do MEC a correção na desigualdade da distribuição de renda entre as áreas da educação e cultura e a procura por uma maior democratização cultural, buscando dar mais atenção aos setores carentes da população. Para a correção de tais problemas, Portela propunha algumas linhas de ação principais, entre as quais: fazer com que a Política Nacional de Cultura estivesse a serviço da produção, distribuição e consumo de bens culturais; aperfeiçoar os instrumentos da política educativa e cultural; atualizar e consolidar os planos nacionais de cultura e aperfeiçoar os conselhos de educação e cultura.²²⁰

²¹⁸ BRANDÃO, 1978, apud CALABRE, 2009, p. 92.

²¹⁹ MICELI, 1984, p. 67.

²²⁰ PORTELA, 1979, apud CALABRE, 2009, p. 93-94.

No final de 1980, Eduardo Portela saiu do ministério e o cargo foi assumido pelo general Rubem Ludwig, onde permaneceria até 1984. Em sua gestão, destacou-se a criação, em abril de 1981, da Secretaria de Cultura (SEC), reunindo duas subsecretarias; a do Patrimônio Histórico e Artístico e a de Assuntos Culturais. O novo órgão previa um papel destacado para a FUNARTE, devendo apoiar as ações da secretaria por meio da formulação de projetos e atividades. No mesmo ano, ocorreu a transformação do Serviço Nacional de Teatro (SNT) em Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN) que absorveu, além do teatro, as áreas do circo, da dança e da ópera, passando a contar com maior flexibilidade administrativa.

De acordo com Ortiz, ao se analisar os documentos publicados pelo MEC, através de instituições como o DAC e a Secretaria de Assuntos Culturais, pode-se perceber o quanto a dimensão do consumo e da distribuição passou a ser valorizada.²²¹ Para o autor, o discurso do CFC deixava praticamente de lado tais aspectos, enquanto que as diretrizes de instituições como o DAC, a SEAC e a FUNARTE apontavam para três aspectos: o incentivo da produção, a dinamização dos circuitos de distribuição e o consumo dos bens culturais.²²²

Ludwig nomeou Aloísio Magalhaes como diretor da Secretaria de Assuntos Culturais. Apesar da curta gestão, de 1981 a 1982, para Botelho, o novo diretor foi a figura mais proeminente do período.²²³ De acordo com a autora, Magalhães soube articular politicamente o setor de forma inovadora e dar-lhe visibilidade de uma maneira não vista até então, tendo por base um conceito alargado de cultura, correspondente ao que passou a ser apregoado pela UNESCO nos anos 1970: a noção de que não pode haver verdadeiro desenvolvimento de um país se não for considerada a dimensão cultural.²²⁴

²²¹ ORTIZ, 1985, p. 115.

²²² Ibid., p. 115.

²²³ BOTELHO, 2007, s/p.

²²⁴ Ibid., s/p.

Em 1984, com a morte de Aloísio Magalhaes, Marcos Vilaça assumiu a Secretaria de Cultura do Ministério. Vilaça, na abertura do Encontro Nacional de Políticas Culturais, em Belo Horizonte, afirmou que, pela primeira vez, o MEC possuía todos os órgãos de cultura congregados sob uma mesma condução e que o maior problema a ser enfrentado seria o baixo orçamento destinado à área cultural.²²⁵

Não é demais lembrar que o período pós-1979, no Brasil, caracterizou-se por uma crise econômica marcada pelo aumento do endividamento externo, da inflação e do desemprego, o que, para Ortiz, comprometia toda e qualquer política de cultura.²²⁶ Diante de tal situação, nas palavras de Vilaça, a SEC estava buscando fontes alternativas de financiamento, conseguindo fazer com que, em 1983, 43% dos recursos empregados na secretaria fossem originados fora do tesouro federal, prática essa que o novo ministro recomendava que fosse adotada pelas secretarias e subsecretarias de educação e cultura dos estados.²²⁷

No começo dos anos 1980, segundo Michalski, a situação do teatro havia melhorado muito com relação à liberdade de expressão. Para o autor, não se tem notícia de uma só obra que, a partir de então, não conseguisse completar a temporada graças, principalmente, à atuação do Conselho Superior de Censura, que manteve uma linha independente e liberal.²²⁸ Entretanto, mesmo contando com um abrandamento da Censura, a produção teatral brasileira não conseguiu recuperar o ritmo que possuía antes do golpe de 1964, em especial, devido à crise econômica que se abateu sobre o país. Ainda conforme Michalski, a especulação imobiliária elevou os aluguéis dos teatros particulares, fazendo com que só um grande sucesso pudesse viabilizar economicamente uma temporada. Já os custos da produção subiram numa proporção que não pôde ser repassada aos preços dos ingressos, com o risco de torná-los inacessíveis.²²⁹

²²⁵ VILAÇA, 1984, apud CALABRE, 2009, p. 98.

²²⁶ ORTIZ, 1985, p. 121.

²²⁷ VILAÇA, 1984, apud CALABRE, 2009, p. 98.

²²⁸ MICHALSKI, 1985, p. 85.

²²⁹ Ibid., p. 85.

Com isso, se o processo de estruturação das políticas culturais no Brasil apresentou avanços no final da década de 1970, com a indicação de intelectuais para a cúpula do MEC; a busca por uma maior democratização cultural e a criação de órgãos como a SEAC e o INACEN - que permitiram maior flexibilidade administrativa - e, da mesma forma, ocorreu um abrandamento da Censura; por outro lado, o país passou a sofrer com uma crise econômica que viria a comprometer a atividade teatral em todo o país. No Espírito Santo, a FCES sofreria com uma redução gradual no repasse de recursos por parte do Estado, o que afetaria as ações culturais que vinha desenvolvendo até então.

3.3- Economia de palitos

A partir de 1977, seria comum, por parte da FCES, a solicitação de verbas extras para a complementação do seu orçamento. Este, no ano em questão, foi aprovado em Cr\$ 20.015.000,00²³⁰. Desses, Cr\$ 15.473.000,00²³¹ seriam relativos a transferências do Tesouro do Estado e Cr\$ 4.542.000,00²³² de recursos próprios, provenientes, em sua maioria, da receita da Rádio ES. Tal orçamento, durante sua execução, revelou-se insuficiente, obrigando a instituição a solicitar à Secretaria de Estado da Cultura e Bem Estar Social, a qual passou a estar vinculada a partir de 1976, um crédito suplementar de Cr\$ 8.807.600,00^{233 234}.

Ainda em 1977, sete anos depois de reinaugurado, o Teatro Carlos Gomes começava a apresentar sinais de esgotamento, como vazamentos no telhado,

²³⁰ Aproximadamente US\$ 1.667.917,00.

²³¹ Aproximadamente US\$ 1.289.417,00.

²³² Aproximadamente US\$ 378.500,00.

²³³ Aproximadamente US\$ 733.967,00.

²³⁴ FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESPÍRITO SANTO. *Relatório de atividades – 1977*. Vitória, 1977, p. 5.

desgaste das paredes e mau funcionamento dos equipamentos de luz e som.²³⁵ Por mais de uma vez, devido a problemas no sistema de iluminação, apresentações foram adiadas, caso de *Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, realizado quinze dias depois do previsto.²³⁶

O valor total da reforma foi calculado em torno de Cr\$ 800.000,00²³⁷.²³⁸ Tendo em vista os problemas orçamentários que começaram a atingir a Fundação, restou à Beatriz Abaurre, então presidente da instituição, solicitar o apoio federal por meio da FUNARTE:

A fachada do teatro é de grande efeito visual, com suas colunas e estátuas datadas de sua construção. Todo este patrimônio está se deteriorando. A ação inevitável do tempo e da constante utilização do teatro se fazem presente. A infiltração de água e seus efeitos demolidores tendem a estragar a obra de Massena. As estátuas estão seriamente danificadas, prejudicando cada vez mais a estética do prédio. As atuais condições do Teatro Carlos Gomes são, desta forma, muito precárias urgindo a realização de obras que venham resolver esta situação [...].²³⁹

No mesmo ano, veio a resposta da FUNARTE para a solicitação de Abaurre:

Senhora Diretora Executiva, conforme os entendimentos havidos por ocasião da visita de V.Sa. a esta Fundação Nacional de Arte, viemos informá-la que, após o estudo detalhado do Plano de Trabalho da Fundação Cultural do Espírito Santo, resolvemos apoiar a reforma do Teatro Carlos Gomes, empreendimento prioritário, no momento, para o desenvolvimento cultural desse Estado.²⁴⁰

²³⁵ FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESPÍRITO SANTO. *Relação das obras realizadas no TCG no decorrer de 1977*. Vitória, 1977, s/p.

²³⁶ O Diário, Rio de Janeiro, s/p., 02 mar. 1977.

²³⁷ Aproximadamente US\$ 66.667,00.

²³⁸ A Tribuna, Vitória, s/p., 26 jul. 1977.

²³⁹ FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESPÍRITO SANTO. *Programa de cooperação técnica /Convênio Funarte – Fundação Cultural do Espírito Santo/ Apresentação do plano de aplicação/ exercício 1977*. Vitória, 1977, s/p.

²⁴⁰ FUNARTE. *Ofício nº 524/77*. Brasília, 1977.

Foram destinados recursos da ordem de Cr\$ 850.000,00²⁴¹ para aplicação no Teatro Carlos Gomes, que permitiram a realização de reformas nas paredes interna e externa do teatro, além da instalação de novo sistema de refrigeração e compra de equipamentos.²⁴²

Em 1978, ocorreram novos problemas econômicos. A FCES apresentou um orçamento que superou em duas vezes o anterior, com uma cifra de Cr\$ 42.595.650,00²⁴³. O Estado somente lhe repassou Cr\$ 24.942.801,00²⁴⁴, valor comparável ao recebido em 1977. A instituição deixou de receber, portanto, Cr\$ 17.652.848,00^{245 246}.

Um sinal da redução no repasse de verbas para a FCES pode ser observado no fim da política de importação de espetáculos teatrais de outros estados. Luiz Tadeu Teixeira que, na época, era coordenador de teatro da instituição, revelou que as peças passaram a ser trazidas para Vitória de forma mais econômica, a partir do patrocínio do SNT:

[...] quando eu entrei, em 78, nós conseguimos muitos espetáculos porque tinha o Serviço Nacional de Teatro que possuía editais para as companhias do Rio e São Paulo. Então os grupos pegavam os editais e vinham a baixo custo. [...] eles pagavam para usar o teatro. Davam 10% da renda.

Em 1979, Eurico Rezende tomou posse como último governador do Espírito Santo indicado pelos militares, cargo no qual ficaria até 1982. De 1979 a 1980, a FCES possuiu dois presidentes: o jurista Namy Carlos de Souza e o escritor e professor Renato Pacheco.

²⁴¹ Aproximadamente US\$ 70.834,00

²⁴² FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESPÍRITO SANTO, 1977, p. 5.

²⁴³ Aproximadamente US\$ 2.662.228,00.

²⁴⁴ Aproximadamente US\$ 1.558.925,00.

²⁴⁵ Aproximadamente US\$ 1.103.303,00 .

²⁴⁶ FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESPÍRITO SANTO, 1978, p. 2.

Seguindo o que ocorreu no governo anterior, a FCES continuou a ter defasagem no volume de recursos repassados pelo Estado. De 1978 para 1979, por exemplo, houve uma redução de 60% no montante colocado ao seu dispor.²⁴⁷

Em 1980, a crise econômica tornou-se maior. Contas de energia, água e telefone encontravam-se atrasadas, assim como o salário de seus funcionários:

Comentário ouvido ontem nos corredores da Fundação Cultural: o pagamento do salário de dezembro só será pago no dia 12 de fevereiro. Entre os funcionários a apreensão é muito grande, principalmente porque o tesoureiro, Onam Oliveira, entrou em férias. Ele é quem vai à Secretaria da Fazenda pegar o cheque e faz algum tipo de pressão para que a verba seja liberada.²⁴⁸

Renato Saudino era funcionário da FCES no período e foi um dos que teve o pagamento do salário atrasado:

[...] no governo Eurico Rezende a gente ficou cinco meses sem receber salário. Eu me lembro de que na época dele eu só ia trabalhar porque eu trabalhava no Carlos Gomes e morava no Centro. Eu não tinha dinheiro para passagem. E fiz uma conta enorme no restaurante porque não tinha como comprar comida, cozinhar, não tinha dinheiro.²⁴⁹

A instituição apresentava uma dívida de Cr\$ 4.000.000,00²⁵⁰, fruto do acúmulo de déficits desde 1976.²⁵¹ Em 10 de janeiro de 1980, Renato Pacheco foi empossado como novo presidente da FCES. Uma de suas preocupações principais foi a contenção de despesas. Em entrevista, Pacheco enumerava as medidas que adotaria para o saneamento financeiro da entidade:

²⁴⁷ FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESPÍRITO SANTO, 1979, p. 2.

²⁴⁸ PACHECO, R. Os planos da Fundação Cultural numa época de pouco dinheiro. *A Gazeta*, Vitória, Caderno 2, p. 1, 14 fev. 1980. Entrevista concedida pelo último presidente da FCES.

²⁴⁹ SAUDINO, 2012, p. 15.

²⁵⁰ Aproximadamente US\$ 93.023,00.

²⁵¹ As dívidas correspondentes a cada ano são: 1976 – Cr\$ 42.548,00; 1977 – Cr\$ 322.866,90; 1978 – Cr\$ 214.346,95 e 1979 - Cr\$ 3.605.568,26 (PACHECO, 1980, p. 1).

Em primeiro lugar, não admitir ninguém, dentro ainda do espírito do decreto governamental nesse sentido [...]. Em segundo lugar, não prover vagas até que a situação melhore. Paralelamente a isso, uma política de economia em todos os setores da Fundação, desde a limpeza do Carlos Gomes até o uso de telefones.²⁵²

A necessidade de economia é ressaltada em documento interno dirigido para a antiga presidente e, naquele momento, coordenadora de projetos especiais, Beatriz Abaurre:

Prezada amiga:

Estamos juntos num grande trabalho em prol da nossa Fundação Cultural. Não pretendo que a gente faça economia de palitos, nem quero impedir o efetivo exercício das atribuições de cada um. Mas, pondero sobre a necessidade imperiosa, agora que quase todas as tarifas foram elevadas, de economizar combustíveis, energias, telefones, etc. etc. [sic]. Verificando, por exemplo, nossa conta interurbana, ficou-me a convicção de que ela pode ser reduzida. Se um memorando puder resolver, por que telefonar? Prometo começar por mim, e nos próximos 15 dias não darei nenhum interurbano, salvo ser absolutamente necessário ao funcionamento deste órgão. Peço que releve a veemência, mas estamos juntos nessa embarcação. Que acha?²⁵³

Mesmo com a crise financeira, a FCES conseguiu desenvolver algumas ações em prol do desenvolvimento da atividade teatral no estado. Houve o lançamento do prêmio Cláudio Bueno Rocha de Dramaturgia, voltado para autores inéditos; foi publicado um edital de Patrocínio de Montagens de Espetáculos de Teatro Amador do Estado do Espírito Santo,²⁵⁴ foram realizados, em parceria com a FECATA, o III

²⁵² PACHECO, 1980, p. 1.

²⁵³ FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESPIRITO SANTO. *Ofício nº 004/80*. Vitória, 1980, s/p.

²⁵⁴ O apoio financeiro a ser concedido era de até Cr\$ 20.000,00 (aproximadamente US\$ 364,00) por peça, para o mínimo de 6 espetáculos. Estes, deveriam atingir a seguinte proporcionalidade: ¼ de montagens de textos e autores estrangeiros, ¼ de montagens de textos de teatro de autores nacionais e ½ de montagens de textos de autor estadual, o que servia de apoio para a produção dramaturgica local. O grupo amador contemplado teria assistência na produção do espetáculo através da Coordenadoria de Atividades Teatrais da FCES (Id. *Edital de patrocínio de montagens de espetáculos de teatro amador do Estado do Espírito Santo*. Vitória, 18 ago. 1980, s/p.).

Encontro Capixaba de Teatro; o II Seminário sobre o Teatro no Espírito Santo e o I Ciclo Capixaba de Teatro.²⁵⁵

A quantidade e o caráter das ações desenvolvidas no período (Tabela 3), entretanto, não se comparam com aquelas executadas de 1970 a 1977 (Tabela 1). Mesmo levando-se em conta que, cronologicamente, o primeiro período é maior do que o segundo, o que poderia explicar a maior quantidade de ações realizadas, ainda assim, considerando o aspecto qualitativo, fica claro que os recursos empregados pela FCES até 1977 foram maiores do que aqueles utilizados nos seus anos finais.

De 1970 a 1977, entre outras ações e conforme já demonstrado, a FCES importou espetáculos do Rio de Janeiro e São Paulo; reinaugurou o Teatro Carlos Gomes; criou novos espaços de apresentação e manteve companhias teatrais oficiais. Já nos seus últimos anos, a instituição limitou-se a ser uma apoiadora da maior parte das ações às quais atrelava o seu nome. As Mostras de Teatro da UFES, os Encontros Capixabas de Teatro e a apresentação de espetáculos de outros estados contaram com o patrocínio do SNT. A Fundação Cultural entrava como parceira dos referidos eventos no papel de fornecedora do espaço físico, o Teatro Carlos Gomes. Este, inclusive, só foi reformado graças a um órgão federal, no caso, a FUNARTE.

Em 28 de outubro de 1980, no dia do funcionário público, Eurico Rezende, alegando a necessidade de conter as despesas do erário estadual, baixou o decreto nº 1.469, extinguindo todas as fundações do Estado e transformando-as em autarquias e departamentos.²⁵⁶ No dia seguinte, Renato Pacheco pediu demissão, alegando que foi convidado para presidir um órgão com larga margem de ação, potencialidades e prestígio e não um modesto departamento no qual, naquele momento, a FCES transformava-se.²⁵⁷ Com a medida governamental, os novos órgãos públicos perdiam

²⁵⁵ DEPARTAMENTO ESTADUAL DE CULTURA. *Relatório anual – 1980*. Vitória, 1981, s/p.

²⁵⁶ A Tribuna, Vitória, s/p., 30 out. 1980.

²⁵⁷ Id., s/p., 29 out. 1980.

a autonomia que possuíam na época das fundações, além de grande parte da verba que dispunham²⁵⁸.

TABELA 3 – SÍNTESE DAS AÇÕES DESENVOLVIDAS PELA FCES EM PROL DA ATIVIDADE TEATRAL NO ESPÍRITO SANTO (1977-1980)

Espaços de apresentações teatrais construídos, iniciados e/ou reformados.	- Teatro Carlos Gomes (com patrocínio da FUNARTE)
Cursos de formação ofertados	- Não identificados
Eventos teatrais realizados	- I e II Encontro Capixaba de Teatro (apoiador); - II Seminário sobre o Teatro no Espírito Santo; - I Ciclo Capixaba de Teatro. - I, II e IV Mostra de Teatro da UFES (apoiadora).
Companhias teatrais estatais	- Inexistentes
Editais/ concursos de incentivo à produção teatral	- Prêmio Cláudio Bueno Rocha de Dramaturgia; - Edital de Patrocínio de Montagens de Espetáculos de Teatro Amador do Estado do Espírito Santo.
Apresentações de espetáculos teatrais	- Contratação de espetáculos do Rio de Janeiro e São Paulo para apresentação no Teatro Carlos Gomes (patrocinados pelo SNT).

A FCES chegava ao fim. Em seu lugar, foi criado o Departamento Estadual de Cultura (DEC). O novo órgão era uma autarquia e, assim como a instituição anterior, possuía como objetivo o planejamento e execução da política cultural do Estado. O

²⁵⁸ De acordo com Canedo, o excesso de burocracia a que os órgãos públicos estão submetidos é uma das dificuldades encontradas pela gestão cultural. Como a cultura em geral exige ações rápidas, os procedimentos legais necessários para a implantação de políticas culturais tornam-se empecilhos para o desempenho da área (CANEDO, 2007, s/p.).

DEC passou a vincular-se à Secretaria de Estado da Educação, sendo que a FCES vinculava-se à Secretaria de Estado da Cultura e Bem Estar Social.²⁵⁹

A maioria dos artistas teatrais entrevistados concordou em afirmar que houve uma redução das ações voltadas para o teatro com a transformação da FCES em DEC. Com a exceção de Paulo DePaula, que afirmou não perceber mudança na política cultural de uma instituição para a outra,²⁶⁰ todos os demais entenderam que houve uma mudança relativa tanto ao aumento da burocracia quanto à redução das verbas disponíveis.

Tião Xoxô enfatizou a redução dos recursos,²⁶¹ enquanto para Rômulo Musiello “[...] a Fundação possuía mais liberdade gerencial e administrativa”.²⁶² Para José Augusto Loureiro:

Acho que piorou. Com o Departamento era para gastar menos [...] Ele foi criado para segurar as ondas, só. Foi pior, toda ação que foi feita por conta do Departamento foi por causa de verbas de fora, da FUNARTE e tal, o Estado não botava dinheiro no departamento, era verba de fora que vinha.²⁶³

Da mesma forma, Luiz Tadeu Teixeira afirmou que:

Sinceramente eu acho que foi um retrocesso. Do ponto de vista financeiro, o governo continuou tendo que bancar os custos e do ponto de vista gerencial dificultou porque o Departamento é administração direta, aí tudo é muito

²⁵⁹ DEPARTAMENTO ESTADUAL DE CULTURA, 1981, s/p.

²⁶⁰ DEPAULA, 2012, p. 6.

²⁶¹ XOXÔ, 2012, p. 8.

²⁶² MUSIELLO, 2012, p. 7.

²⁶³ LOUREIRO, 2012, p. 10-11.

mais burocrático. Para comprar um prego você tem que ter autorização, um tijolo, aí fica difícil.²⁶⁴

Por fim, segundo Renato Saudino:

O que mudou foi a qualidade administrativa em termos de governo. Mudou o modelo. O modelo DEC era mais proveitoso para o governo do que o modelo Fundação. A Fundação tinha mais autonomia. Então o DEC está englobado no sistema de governo de todas as secretarias. Então é todo o processo de concessão de verbas, de licitações. [...] À medida que vai saindo de Fundação para DEC e Secretaria, a burocracia vai aumentando cada vez mais.²⁶⁵

Em 1986, uma notícia de jornal nos permite imaginar o impacto da política cultural desenvolvida pelo Departamento Estadual de Cultura na sociedade capixaba. O Conselho Estadual de Cultura havia aprovado um parecer que transformava o DEC em uma Fundação Cultural, nos moldes da antiga instituição. Caberia apenas ao governador cancelar ou confirmar a mudança.²⁶⁶

De acordo com Amorim, a mudança na quantidade e no tipo das ações desenvolvidas pela FCES, nos seus últimos anos, estaria relacionada com a crise econômica que afetava o país.²⁶⁷ Concordo que a referida crise tenha gerado algum reflexo no âmbito estadual, afetando, portanto, a área cultural. Entendo, contudo, que o fator econômico não explica sozinho a redução no repasse de recursos para a FCES e, muito menos, a extinção da instituição.

É importante lembrar que, ao longo da década de 1970 e no começo da década seguinte, o Espírito Santo viveu uma fase de crescimento econômico, na qual

²⁶⁴ TEIXEIRA, 2012, p. 12.

²⁶⁵ SAUDINO, 2012, p. 15.

²⁶⁶ A Gazeta, Vitória, s/p., 30 set. 1986.

²⁶⁷ AMORIM, 2003, p. 29.

passou por um acelerado processo de industrialização.²⁶⁸ Com isso, a economia do estado cresceu mais do que o restante do país, mantendo uma taxa média de crescimento de 11,8% contra 8,7% da economia nacional.²⁶⁹ Mesmo com a crise na década de 1980, a economia capixaba continuou apresentando uma taxa média maior do que a do país, de 3,3% contra 2% (ver Gráfico 1 e Tabela 4).²⁷⁰ Do ponto de vista exclusivamente econômico, portanto, atrelar a redução dos investimentos estaduais para a FCES, assim como a sua própria extinção, à crise econômica nacional não basta, pois o PIB do Espírito Santo manteve-se em curva ascendente até a década de 1990, sendo superior à média nacional.

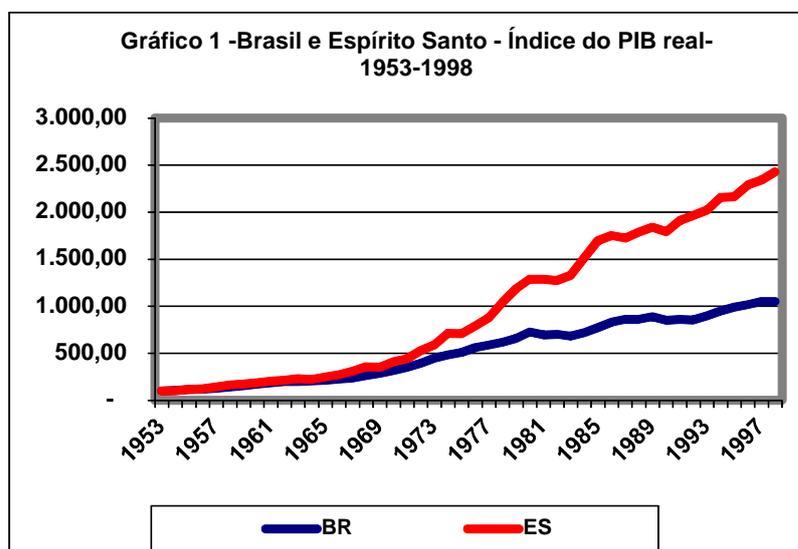


GRÁFICO 1 – COMPARAÇÃO ENTRE O PIB DO BRASIL E DO ESPÍRITO SANTO (1953-1998)

Fonte: CALIMAN, 2001, p. 4.

Dessa forma, entendo que também exista um fator político que deva ser considerado nessa explicação. Vale ressaltar que, no plano nacional, o final da década de 1970

²⁶⁸ SIQUEIRA, Maria da Penha Smarzar. *Industrialização e empobrecimento urbano: o caso da Grande Vitória, 1950-1980*. Vitória: Edufes, 2001, p. 158.

²⁶⁹ CALIMAN, Orlando. *Políticas de desenvolvimento no Espírito Santo*. Palestra proferida no IPES, na comemoração dos 25 anos do IJSN, Vitória, 2001. Disponível em: < <http://www.es-acao.org.br/midias/doc/449.doc>>. Acesso em: 10 out. 2012.

²⁷⁰ *Ibid.*, p 3-4.

foi marcado pela pressão social pelo fim da legislação opressiva da Ditadura Militar, pressão essa que envolveu os setores mais diversificados, como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), os sindicatos dos trabalhadores de diversas áreas, além de empresários e industriais.²⁷¹

TABELA 4- COMPARAÇÃO ENTRE O PIB BRASILEIRO E DO ESPÍRITO SANTO (1970 – 1990)

Período	Taxa média de variação anual	
	Brasil	Espírito Santo
1970-1980	8,7%	11,8%
1980-1990	2,0%	3,3%

Fonte: CALIMAN, 2001, p. 4.

No âmbito partidário, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), de acordo com Dreifuss, tornou-se um partido de oposição real, tendo conseguido reunir amplo conjunto de opiniões políticas.²⁷² Em junho de 1977, por exemplo, o MDB organizou um programa nacional de rádio e televisão em que apresentava as propostas do partido para quatro áreas: o modelo de desenvolvimento econômico, as condições de vida e salários dos trabalhadores, os controles e as reformas eleitorais arbitrários do Pacote de Abril²⁷³ e a política econômica. Segundo Dreifuss, um levantamento do Jornal do Brasil indicou que, aproximadamente, 70% da população de todas as grandes cidades haviam assistido à mensagem do partido e, dessas, 69% manifestavam total apoio aos seus pontos de vista.²⁷⁴

Nos últimos anos da década de 1970 e no começo da década seguinte, alguns eventos apontavam o enfraquecimento da Ditadura Militar e o avanço das conquistas democráticas. Em 1978, o MDB conquistou a maioria das cadeiras nas

²⁷¹ DREIFUSS, René Armand. *1964: A conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981, p. 220 – 221.

²⁷² *Ibid.*, p. 220 – 221.

²⁷³ Conjunto de emendas à constituição lançado pelos militares em abril de 1977, que, entre outras medidas, previa a manutenção das eleições indiretas para governador.

²⁷⁴ DREIFUSS, 1981, p. 195-196.

assembleias legislativas dos estados do sul e sudeste e houve a revogação do Ato Institucional nº 5 pelo presidente Geisel. No ano seguinte, ocorreu a anistia política e a lei de reforma partidária, que permitiu a criação de novos partidos políticos que não mais, apenas, o MDB e a ARENA. Como referência desse avanço democrático, ainda antes da queda definitiva da Ditadura, merece destaque, nos primeiros anos da década de 1980, a realização de eleições gerais para os cargos de vereador, prefeito, deputados estaduais, deputados federais, senadores e governadores, por sufrágio universal direto e secreto.

Com isso, frente ao contexto nacional de enfraquecimento da Ditadura Militar, entendo que os dois últimos governadores biônicos do Espírito Santo, Élcio Álvares e Eurico Rezende, já não possuíam interesse em, mais uma vez utilizando o conceito de *teatrocracia* de Balandier,²⁷⁵ criar a imagem de um governante que correspondesse aos anseios dos governados. Dessa forma, passaram a reduzir os recursos destinados à FCES levando-a a uma crise econômica, perceptível, entre outros fatores, pela dívida acumulada pela instituição; pelo atraso no pagamento das contas e dos funcionários e, acima de tudo, pela redução das ações voltadas para o desenvolvimento da atividade teatral no estado. Em seus últimos momentos, e conforme demonstrado, a FCES limitou-se a ser uma apoiadora dos eventos aos quais atrelava o seu nome, principalmente cedendo o espaço do Teatro Carlos Gomes, e não investindo recursos próprios. Algo bem diferente do que acontecia nos seus primeiros sete anos de funcionamento, período no qual as ações desenvolvidas geralmente estavam envoltas em uma atmosfera de espetacularização, como a reinauguração do Teatro Carlos Gomes em 1970 - considerado por alguns setores da mídia, e conforme demonstrado no primeiro capítulo, o maior acontecimento do ano -, a importação de espetáculos do Rio de Janeiro e São Paulo e a criação de um grupo de teatro oficial.

²⁷⁵ BALANDIER, 1982, p. 6 e ss.

Considerações finais

Revolução de Caranguejos é o título da peça escrita e dirigida por Antônio Carlos Neves junto ao grupo Geração, que estreou em 1979, no Teatro Carlos Gomes, durante o II Encontro Capixaba de Teatro. A ação transcorre na primeira semana de abril de 1964, em um apartamento em Brasília, onde três pessoas que possuíam ligação com o regime deposto pelo golpe militar esperavam uma chance para fugir. A montagem foi considerada, pela crítica especializada, como marco do amadurecimento do teatro capixaba.²⁷⁶ Tomei de empréstimo o referido título por entender que se trata de uma metáfora adequada para sintetizar as políticas desenvolvidas para o teatro no Espírito Santo durante a Ditadura Militar.

Em minha análise, que, metodologicamente, valeu-se de diferentes *escalas* de investigação, pude identificar três momentos peculiares da relação do Estado com o desenvolvimento da atividade teatral no Espírito Santo. Na primeira fase, compreendida entre os anos de 1964 a 1969, em que existiam poucos grupos teatrais em atividade, foi perceptível a ausência de políticas para o teatro, situação essa simbolizada, entre outras características, pelo quadro de abandono de um dos principais espaços de apresentação do estado, o Teatro Carlos Gomes. No âmbito nacional, a Ditadura Militar principiava um processo de estruturação das políticas culturais numa proporção nunca antes vista na história do país. Entre as principais ações desenvolvidas, destacou-se a criação do Conselho Federal de Cultura e o estímulo à instalação de conselhos culturais nos estados. O interesse pela cultura nacional, conforme os autores analisados, estava em consonância com o plano dos militares de integração do país e da lógica da Doutrina de Segurança Nacional, preocupada em evitar a ameaça comunista. Ao mesmo tempo, o novo governo desenvolvia seu aspecto autoritário, com a perseguição a grupos e artistas e uma crescente atuação da Censura sobre a produção artística nacional.

²⁷⁶ GAMA, 1981, p. 107.

Num segundo momento, compreendido entre 1970 até o início de 1977, foi criada a Fundação Cultural do Espírito Santo, com o objetivo de planejar e executar a política cultural do governo. A instituição passou a desenvolver uma série de ações em prol do desenvolvimento da atividade teatral, entre as quais: a reforma e reinauguração do Teatro Carlos Gomes; a importação de espetáculos do Rio de Janeiro e São Paulo; a realização de um concurso de dramaturgia, do I Festival Capixaba de Teatro Amador e de cursos de formação dramática; a criação do Grupo de Teatro Amador Carlos Gomes e do Grupo de Teatro da FCES; a concessão de verbas para montagens teatrais e a criação de novos espaços de apresentação, como o Teatro Estúdio e o Circo da Cultura.

Ainda no mesmo período, o governo federal continuava o processo de estruturação das políticas culturais, impulsionado, conforme demonstrado, além da preocupação com a integração nacional e com a Doutrina de Segurança Nacional, também pelo apelo da UNESCO para o incentivo à cultura. Dessa forma, ocorreu o estabelecimento de um Plano de Ação Cultural, a implantação dos Conselhos Nacionais de Direito Autoral e Cinema, o lançamento da Campanha de Defesa do Folclore, a reformulação da EMBRAFILMES, a criação da FUNARTE e a aprovação da primeira Política Nacional de Cultura. Paralelamente a isso, ocorria o aumento da repressão no âmbito federal, gerando reflexos no Espírito Santo.

Na terceira fase, compreendida entre o final de 1977 e começo da década seguinte, ainda é possível identificarmos certo avanço na estruturação da política cultural do país, com a indicação de intelectuais para a cúpula do MEC e a criação de órgãos como a SEAC e o INACEN, que permitiram uma maior flexibilidade administrativa, avanços esses que ocorreram concomitantemente com o abrandamento da Censura. A partir desse momento, entretanto, o país seria atingido por uma crise econômica que comprometeria as ações culturais que vinham sendo desenvolvidas até então. No Espírito Santo, se o final da década de 1970 foi marcado pelo desenvolvimento do movimento teatral, com o surgimento de novos grupos, impulsionados, principalmente, pela criação da FECATA e das Mostras de Teatro da

UFES, por outro lado, começou a ocorrer uma redução no repasse de verbas do Estado para a FCES, perceptível na crise que se abateu sobre a instituição, evidenciada, por exemplo, nos atrasos no pagamento das contas e dos salários dos funcionários e na deterioração do Teatro Carlos Gomes. Apesar de continuarem a existir algumas ações em prol da atividade teatral, como a criação de um Prêmio de Dramaturgia e de um Edital de Patrocínio de Montagens e a realização do III Encontro Capixaba de Teatro Amador, do II Seminário sobre o Teatro no Espírito Santo e o I Ciclo Capixaba de Teatro, essas foram em número menor do que no primeiro momento, assim como qualitativamente diferentes, com a FCES limitando-se a ser, na maior parte das vezes, uma apoiadora dos eventos mencionados, principalmente no papel de fornecedora do Teatro Carlos Gomes para a realização dessas ações. Essa crise, conforme visto, culminaria na extinção da própria Fundação Cultural.

Trabalhei com a hipótese de que as oscilações na quantidade e na característica das ações desenvolvidas em prol da atividade teatral no período relacionaram-se com a imagem que os governadores biônicos do Espírito Santo procuravam transmitir de si próprios para a população. Nesse sentido, utilizei, como referência, o conceito de *teatrocracia* de Balandier que, em linhas gerais, afirma que todo sistema de poder está destinado a produzir efeitos de ilusão comparáveis aos produzidos pelo teatro, ilusões essas que objetivam criar a imagem de um governante que corresponda aos anseios dos governados.²⁷⁷ Assim, enquanto no começo da Ditadura Militar - época em que o Espírito Santo ainda era governado por um representante eleito democraticamente, no caso, Francisco Lacerda de Aguiar - inexistiam ações voltadas para o desenvolvimento da atividade teatral, com a indicação do primeiro governador biônico para o estado, Christiano Dias Lopes (1967-1971), essa situação mudou consideravelmente. Uma das principais ações do novo governador no campo cultural foi a reforma e reinauguração do Teatro Carlos Gomes, considerada, por grande parte da mídia da época, como o maior

²⁷⁷ BALANDIER, G. *O poder em cena*. Brasília: Editora UNB, 1982, p. 6 e ss.

acontecimento daquele ano. Tal política continuou a ser adotada na gestão do seu sucessor, Arthur Carlos Gerhardt (1971-1974).

Principalmente na gestão dos referidos governadores, muitas ações foram desenvolvidas graças à criação da FCES, ações que, em especial no caso da atividade teatral, estavam envoltas numa atmosfera de espetacularização e dependiam de uma quantidade considerável de recursos disponibilizados pelo poder estadual, como, além da já referida reforma do Teatro Carlos Gomes, a importação de espetáculos do Rio de Janeiro e São Paulo e a manutenção de grupos oficiais. A partir da segunda metade do governo de Élcio Alvares (1974-1978), e durante o governo de Eurico Rezende (1978-1982), último governador biônico do Espírito Santo, o Estado passou a reduzir o repasse de recursos para a FCES, comprometendo as ações que vinham sendo desenvolvidas até então.

Apesar de reconhecer que a crise econômica que afetava o país possa ter gerado reflexos na política cultural do governo estadual, entendo que apenas o fator econômico não seja suficiente para explicar a mudança ocorrida nas ações empreendidas para a atividade teatral no Espírito Santo pelos últimos governadores biônicos.

Sob a ótica política, o final da década de 1970 foi marcado, no Brasil, por uma pressão pelo fim da Ditadura Militar por diferentes setores da sociedade. Dessa forma, aos últimos governadores biônicos já não interessava destinar a mesma quantidade de recursos para a FCES, como ocorreu nos primeiros anos de funcionamento da instituição. Como ressaltai no final do capítulo 2, não quero afirmar que a FCES fosse um mero instrumento utilizado pelo governo estadual para criar ilusões de si próprio para a população. Entretanto, a instituição dependia do repasse de recursos estaduais, que foram diminuindo a partir de 1977.

A hipótese apresentada aqui ainda carece de sustentação mais sólida. Seria preciso, por exemplo, que fosse feito um levantamento detalhado dos recursos repassados pelo Estado para a FCES ao longo do período analisado; que se buscassem novas informações junto aos antigos presidentes da Fundação Cultural e dos ex-governadores do Espírito Santo no período da Ditadura Militar e, ainda, que se investigasse a política cultural desenvolvida pelo Departamento Estadual de Cultura de 1981 a 1985.

Ainda assim, além de propor a leitura política de um tema que na única vez em que foi discutido num trabalho acadêmico – no caso, a monografia de conclusão de curso de Saulo Amorim – foi realizado sob a ótica econômica, o presente trabalho também buscou oferecer uma contribuição para a escassa historiografia relacionada tanto ao teatro quanto à Ditadura Militar no Espírito Santo, bem como fortalecer o debate sobre as políticas culturais no país.

Uma das marcas características do caranguejo, e que o diferencia da quase totalidade dos outros seres vivos, é o fato de se deslocar lateralmente. Com isso, se é possível afirmarmos que de 1970 a 1977 ocorreu no Espírito Santo uma *revolução*, aí entendida como uma mudança profunda, na forma do Estado relacionar-se com a atividade teatral, a partir desse período, assim como o crustáceo mencionado, esse processo não caminhou para frente e, o que é pior, retrocedeu, com a diminuição das ações que vinham sendo desenvolvidas, num momento em que o movimento teatral capixaba principiava a alcançar uma dimensão considerável. Esse descompasso de investimentos talvez explique os rumos tomados pelo teatro capixaba nas décadas seguintes.

REFERÊNCIAS

FONTES

Documentos oficiais

DEPARTAMENTO ESTADUAL DE CULTURA. *Relatório anual – 1980*. Vitória, 1981.

FUNARTE. *Ofício nº 524/77*. Brasília, 1977.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESPIRITO SANTO. *Edital de patrocínio de montagens de espetáculos de teatro amador do Estado do Espírito Santo*. Vitória, 18 ago. 1980.

_____. *Ofício nº 004/80*. Vitória, 1980.

_____. *Programa de cooperação técnica /Convênio Funarte – Fundação Cultural do Espírito Santo/ Apresentação do plano de aplicação/ exercício 1977*. Vitória, 1977.

_____. *Promoções realizadas no Teatro Carlos Gomes*. Vitória, 1972.

_____. *Relação das obras realizadas no TCG no decorrer de 1977*. Vitória, 1977.

_____. *Relatório das atividades - 1971 a 1974*. Vitória, 1974.

_____. *Relatório de atividades – 1977*. Vitória, 1977.

_____. *Relatório de atividades – 1978*. Vitória, 1978.

_____. *Relatório de atividades –*
1979. Vitória, 1979.

_____. *Solicitação à Censura*
Federal para a apresentação de espetáculo teatral. Vitória, 1974.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Política Nacional de Cultura.* Brasília,
1975.

Entrevistas não publicadas

DEPAULA, Paulo. Entrevista concedida a Duílio Henrique Kuster Cid, Vila Velha, 19
mai. 2012.

LOUREIRO, José Augusto Loureiro. Entrevista concedida a Duílio Henrique Kuster
Cid, Vitória, 15 mai. 2012.

MUSIELLO, Rômulo. Entrevista concedida a Duílio Henrique Kuster Cid, Vitória, 05
jul. 2012.

SAUDINO, Renato. Entrevista concedida a Duílio Henrique Kuster Cid, Vitória, 18
mai. 2012.

TEIXEIRA, Luís Tadeu Teixeira. Entrevista concedida a Duílio Henrique Kuster Cid,
Vitória, 22 mai. 2012.

XOXÔ, Sebastião. Entrevista concedida a Duílio Henrique Kuster Cid, Vitória, 12 jun.
2012.

Entrevistas publicadas

HENRIQUES, Milson. O teatro está de volta. *A Gazeta*. Vitória, s/p. 23 mai. 1976.

MORAES, Euzi. A cidade do “já teve”. *Revista Espírito Santo Agora*, Vitória, nº 3, p. 48-49, dez. 1972. Entrevista concedida pela primeira presidente da FCES.

PACHECO, R. Os planos da Fundação Cultural numa época de pouco dinheiro. *A Gazeta*, Vitória, caderno 2, p. 1, 14 fev. 1980. Entrevista concedida pelo último presidente da FCES.

ROSA, Antônio. FECATA: organizando o teatro capixaba. *A Gazeta*, Vitória, 03 dez. 1978. Entrevista concedida pelo primeiro presidente da FECATA.

Jornais

A Gazeta, Vitória, s/p., 01 jan. 1970.

_____, Vitória, s/p., 16 nov. 1970.

_____, Vitória, s/p., 04 mar. 1971.

_____, Vitória, s/p., 13 mar. 1977.

_____, Vitória, s/p., 23 mar. 1977.

_____, Vitória, s/p., 07 abr. 1977.

_____, Vitória, s/p., 24 mai. 1977.

_____, Vitória, s/p., 18 out. 1979.

_____, Vitória, s/p., 01 mar. 1980.

_____, Vitória, s/p., 30 set. 1986.

A Tribuna, Vitória, s/p., 19 nov. 1970.

_____, Vitória, s/p., 18 abril 1971.

_____, Vitória, s/p., 12 out. 1975.

_____, Vitória, s/p., 21 jan. 1977.

_____, Vitória, s/p., 10 abr. 1977.

_____, Vitória, s/p., 24 abr. 1977.

_____, Vitória, s/p., 26 jul. 1977.

_____, Vitória, s/p., 09 dez 1977.

_____, Vitória, s/p., 29 out. 1980.

_____, Vitória, s/p., 30 out. 1980.

_____, Vitória, s/p., 18 fev. 1982.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, s/p., 30 dez. 1970.

O Diário, Rio de Janeiro, s/p., 02 mar. 1977.

O Globo, Rio de Janeiro, s/p., 28 jan. 1971.

Revistas

Revista ES, Vitória, n. 4, 01 a 30 jun.1981.

Revista ES, Vitória, ano I, n. 7, jan. 1982.

ARTIGOS

CALABRE, L. Políticas e Conselhos de Cultura no Brasil: 1967-1970. *Políticas Culturais em Revista*, 1(1), p. 19-35, 2008. Disponível em: <www.politicasculturaisemrevista.ufba.br>. Acesso em: 10 out. 2012.

CID, D. H. K. *Multi-Milson-Mídia-Henriques*. O artista e a cena cultural capixaba nas décadas de 1960-70. *Ágora*, n. 14, p. 1-17, 2011. Disponível: <<http://periodicos.ufes.br/agora/issue/current>>. Acesso em: 03 set. 2012.

HELIODORA, Bárbara. O medo da liberdade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, s/p., 18 nov. 1967. Disponível em: <http://www.barbaraheliadora.com/criticas/critica_187_1.htm>. Acesso em: 02 out. 2012.

OLIVEIRA, Eliane Braga de & RESENDE, Maria Esperança de. A censura de diversões públicas no Brasil durante o regime militar. *Dimensões*, vol. 12, jan./ jun., p. 150-161, 2001.

REIS, Paula Félix dos. Políticas Nacionais de Cultura: o documento de 1975 e a proposta do governo Lula/Gil. *Políticas Culturais em Revista*, 2 (1), p.73-90, 2008. Disponível em: <www.politicasculturaisemrevista.ufba.br>. Acesso em: 05 out. 2012.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais e sociedade do conhecimento no Brasil. *RIPS: Revista de Investigaciones Políticas e Sociológicas*. Santiago de Compostela, vol. 7, nº 001, p. 127-142, 2008.

SHORE, Cris. La antropología y el estudio de la política pública: reflexiones sobre la “formulación” de las políticas. *Antípoda*, nº 10, enero/junio, p. 21-49, 2010.

CAPÍTULOS DE OBRAS

BARBALHO, Alexandre. Política Cultural. In.: RUBIM, Linda (org.). *Organização e produção da cultura*. Salvador: EDUFBA, 2005. p. 33 – 54.

LEPETIT, Bernard. Sobre a escala na história. In: REVEL, J. (org.). *Jogos de escalas. A experiência da microanálise*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 77 – 102.

MICELI, Sérgio. O processo de construção institucional na área cultural federal (anos 70). In: _____ (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. Parte II, p. 53 – 84.

PARREIRA, Roberto. Estado e Cultura: fomento versus paternalismo. In: MICELI, S. (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. Parte IV, p. 223 – 240.

REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: _____ (org.). *Jogos de escalas. A experiência da microanálise*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 15 – 38.

ROSENTAL, Paul-André. Construir o “macro” pelo “micro”: Fredrik Barth e a “microstoria”. In: REVEL, J. (org.). *Jogos de escalas. A experiência da microanálise*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 151 – 172.

VENTURA, Zuenir. Da ilusão do poder a uma nova esperança. In.: VENTURA, Z.; GASPARI, E. & HOLLANDA, H. B. de. *70/80 cultura em trânsito. Da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 88 – 113.

_____. O vazio cultural. In.: VENTURA, Z.; GASPARI, E. & HOLLANDA, H. B. de. *70/80 cultura em trânsito. Da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 40 – 51.

OBRAS COMPLETAS

BALANDIER, G. *O poder em cena*. Brasília: Editora UNB, 1982.

BILICH, Jeanne. *As múltiplas trincheiras de Amylton de Almeida: o cinema como mundo, a arte como universo*. Vitória: GSA - Gráfica e Editora, 2005.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DREIFUSS, René Armand. *1964: A conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.

GAMA, Oscar. *História do Teatro Capixaba: 395 anos*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida/ Fundação Cultural do Espírito Santo, 1981.

_____. *Teatro Romântico Capixaba*. Vitória: Departamento de Imprensa Oficial, 1987.

KÜHNER, Maria Helena. *Teatro Amador. Radiografia de uma realidade*. Brasília: Ministério da Cultura, 1987.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.

MATTOS, Sônia Missagia. *Artefatos de gênero na arte do barro (Jequitinhonha)*. Vitória: Edufes, 2001.

MEIHY, J. C. S. B. & HOLANDA, F. *História Oral. Como fazer, como pensar*. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

MEIHY, J. C. S. B. *Manual de História Oral. 4ª edição*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MOSTAÇO, Edécio. *O espetáculo autoritário – pontos, riscos, fragmentos críticos*. São Paulo: Proposta Editorial Ltda., 1983.

_____. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião. Uma interpretação da cultura de esquerda. 1ª edição*. São Paulo: Proposta Editorial Ltda., 1982.

OLIVEIRA, E. A. V. de. *O teatro se subjuga ao poder? Ideias esquartejadas sempre renascem*. Vitória: Academia Espírito-Santense de Letras, 2011.

OLIVEIRA, Eliezer R. de. *As forças armadas: política e ideologia no Brasil (1964-1969)*. 2ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PREFEITURA MUNICIPAL DE VITÓRIA. *Escritos de Vitória – Teatro*. nº 21. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2002.

SCHAYDER, José P. *História do Espírito Santo: uma abordagem didática e atualizada, 1532-2002*. Campinas: Companhia da Escola, 2002.

SIQUEIRA, Maria da Penha Smarzaró. *Industrialização e empobrecimento urbano: o caso da Grande Vitória, 1950-1980*. Vitória: Edufes, 2001, p. 158.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, s/d.

THOMPSON, P. *A voz do passado*. 2ª edição. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1998.

MONOGRAFIA

AMORIM, Saulo Ribeiro. *Teatro e Estado no Espírito Santo – anos 70*. 2003. Monografia (Conclusão do curso de graduação em História). Departamento de História, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.

SITE CONSULTADO

<http://www.yahii.com.br/dolar.html>

TRABALHOS APRESENTADOS EM EVENTOS

BARBALHO, A. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3, 2007, Salvador. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page_id=1566> Acesso em: 01 out. 2012.

BOTELHO, I. A política cultural e o plano das ideias. In: ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3, 2007, Salvador. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page_id=1566> Acesso em: 01 out. 2012.

CALIMAN, Orlando. *Políticas de desenvolvimento no Espírito Santo*. Palestra proferida no IPES, na comemoração dos 25 anos do IJSN, Vitória, 2001. Disponível em: < <http://www.es-acao.org.br/midias/doc/449.doc>>. Acesso em: 10 out. 2012.

CANEDO, D. Secretaria de cultura ou fundação cultural? In: ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3, 2007, Salvador. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page_id=1566>. Acesso em: 01 out. 2012.

FÉLIX, P. Discutindo o conceito de políticas culturais. In: ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 7, 2011, Salvador. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page_id=1566>. Acesso em: 01 out. 2012.

GRUMAN, M. Políticas públicas e democracia cultural no Brasil. In: ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4, 2008, Salvador. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page_id=1566>. Acesso em: 01 out. 2012.

NASCIMENTO, A. F. Política cultural e financiamento do setor cultural. In: ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4, 2008,

Salvador. *Anais eletrônicos*. Disponível em:
<http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page_id=1566>. Acesso em: 01 out. 2012.

_____. Política cultural no Brasil: do Estado ao mercado. In:
ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3,
2007, Salvador. *Anais eletrônicos*. Disponível em:
<http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page_id=1566>. Acesso em: 03 out. 2012.