

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Quem foi Sonia Duro e qual foi seu papel na cena teatral gaúcha?

JÚLIA VISENTINI DE OLIVEIRA

Porto Alegre, agosto de 2024

JÚLIA VISENTINI DE OLIVEIRA

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Quem foi Sonia Duro e qual seu papel na cena teatral gaúcha?

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito obrigatório para a obtenção do título de bacharela em Teatro.

Orientadora: Prof^a Dr^a Cristiane Werlang

Porto Alegre, fevereiro de 2024

“No histórico das relações entre o Estado e a Cultura, evidencia-se a proteção às manifestações culturais de elite. Esse comportamento facilitou o culto às culturas alienígenas, abafando qualquer tentativa de uma arte voltada para a realidade regional. As poucas produções de reconhecida importância para a nossa cultura desapareceram no tempo e, por falta de registro, encontram-se perdidas, em alguns casos definitivamente, mencionadas apenas como curiosidade por pesquisadores de outras áreas.”

Sonia Duro, na proposta de implantação do Centro de Desenvolvimento, Pesquisa e Documentação em Artes Cênicas.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a todas as parcerias que encontrei na universidade. Em especial aos que me acompanharam em meu Estágio de Atuação, Maurício Fülber, Laura Mallmann, Alycia Cavalli, Valentina Reis, Damiel Brocker, Rafael Giacometti, Francisco Zimbra, Kelvin Machado e Cristiane Werlang, que foi minha orientadora tanto no processo de estágio quanto na escrita deste trabalho.

Agradeço a todos os entrevistados e convidados que contribuíram para a montagem da história de Sonia: Bathista Freire, Hamilton Braga, Elison Couto, Luís Artur Nunes, Cláudio Levitan e Dilmar Messias. E, principalmente, agradeço à Raquel Pilger, que, além de entrevistada, esteve à disposição para responder ou auxiliar com as dezenas de dúvidas que foram aparecendo na escrita desse texto.

Agradeço a Henrique Mangoni, que me auxiliou nas visitas e tirou dúvidas sobre as partes do Acervo Sonia Duro que ainda estavam localizadas no Teatro de Arena. Também agradeço a Alexandre Veiga, que me acompanhou na visita ao restante do acervo, já transferido à Casa de Cultura Mário Quintana. Depois da visita, Alexandre ainda encontrou, digitalizou e me enviou documentos que mudaram completamente esse projeto, como os currículos de Sonia e da Elis Produções.

Agradeço aos meus pais, Carla e Cleo, e à minha irmã, Jéssica, por todo o apoio nessa trajetória, desde as primeiras paixões pelo teatro, em 2015, e pelas contribuições para este trabalho com retalhos de Sonia. Além disso, agradeço à tantos outros da minha família que encheram minha vida de Sonia, mesmo sem a presença física dela. Em especial à minha tia Maria Regina, minha avó Wanda, e minhas tias-avós Lourdes e Janete.

Por fim, agradeço a Ana Maria Denardin, minha tia-avó, sem a qual a ideia deste trabalho nem existiria. Por ser minha conexão com Soninha, por encher minha infância de diversão, pelo êxtase ao saber o tema de minha pesquisa e por toda a ajuda, encontrando os entrevistados necessários para compor a história, quando tu já não conseguias. E, claro, obrigada a Sonia, por ter sido uma pessoa tão extraordinária, e ter marcado a vida de tantas pessoas, a ponto de ser possível escrever um texto como este.

Sumário

1.	Resumo.....	6
2.	Abstract.....	6
3.	Introdução.....	8
4.	Eixos de Pesquisa.....	9
5.	Essência de Sonia.....	10
6.	Sonia: história recontada.....	11
6.1	Primeiras histórias.....	11
6.2	Primeiros contatos com o teatro ou Entrando de cabeça.....	12
6.3	Virada de década.....	15
6.4	Elis Produções: uma utopia pelo coletivo.....	16
6.5	Teatro de Arena de Porto Alegre: reconstrução.....	19
6.5.1	Uma breve história sobre o Teatro de Arena.....	19
6.5.2	Arena: segunda vida.....	21
6.6	Anos 90: espalhando o teatro pelo estado.....	23
7.	Memória que persiste.....	26
8.	Descobertas acidentais sobre o fazer teatral no Rio Grande do Sul.....	28
9.	Reflexões finais.....	29
10.	Referências.....	32
11.	Documentos.....	34
12.	Apêndices.....	35
12.1	Transcrições de entrevistas.....	36
12.1.1	Raquel Pilger. Sexta feira, 19 de julho de 2024.....	36
12.1.2	Hamilton Braga. Sexta feira, 19 de julho de 2024.....	61
12.1.3	Bathista Freire. Sábado, 11 de abril de 2024.....	77
12.2	Dúvidas pontuais.....	92
12.2.1	Luís Artur Nunes. Mensagem enviada em 24 jul 2024.....	92
12.2.2	Cláudio Levitan. Mensagem enviada em 24 jul 2024.....	93
12.2.3	Elison Couto. Contatado em 2 ago 2024.....	94

1. Resumo

Sonia Pereira Duro foi atriz e produtora teatral, tendo trabalhado em mais de 30 espetáculos entre teatro, dança e música. Apesar de ter um espaço com seu nome no Teatro de Arena de Porto Alegre, poucos sabem sua história completa. Este texto busca, através de entrevistas de pessoas que a conheceram e visitas ao Acervo Sonia Duro, reunir, com o maior número de detalhes possível, a história de sua trajetória pessoal e profissional, de modo a entender seu impacto nas artes cênicas do Rio Grande do Sul. Também busca entender o papel que Sonia, presente apenas através de histórias contadas, pode ter sobre Julia, sem nunca terem trocado palavras.

Palavras-chave: biografia, história oral, acervo, memória.

2. Abstract

Sonia Pereira Duro was an actress and theater producer, having worked in over 30 productions across theater, music and dance. Despite having a space named after her in the Teatro de Arena de Porto Alegre, very few people have the privilege of knowing her story. This research seeks to gather Sonia's personal and professional journey with the biggest possible amount of detail in order to understand her impact in the performing arts of the state of Rio Grande do Sul. Through interviews of people who knew her and visits to the Acervo Sonia Duro (Sonia Duro Collection), this essay reflects on the importance of looking to the past in order to understand the present, while also seeking to understand Sonia's role on the author's life solely through oral histories, without the two ever exchanging a single word.

Keywords: memory, oral history, biography, theater.

3. Introdução

Não parece lógico iniciar este trabalho estabelecendo um narrador impessoal, sendo que esta pesquisa não poderia ser mais pessoal. Afinal, a pesquisa sobre Sonia só existe, porque Sonia e Julia coexistiram, por um curto período. Não há sentido em pesquisar Sonia sem estabelecer por que o desejo de pesquisá-la surgiu.

Eu, Julia, não conheci Sonia. Conheci, mas não conheci. Não conheci porque eu tinha menos de dois anos quando ela faleceu, e conheci porque muito estive na sua presença - tendo inclusive aprendido a caminhar me segurando em sua cama hospitalar. Não conheci porque, até a execução deste trabalho, não sabia o som de sua voz. Conheci porque se falava tanto, e tão alegremente dela na minha família que parecia ter recém saído e estar prestes a voltar.

Soninha, como muitos a conheceram, foi esposa de minha tia-avó Ana Maria Denardin de 1992 até seu falecimento em 2002. Eu descobri sobre sua atuação nas artes cênicas pela Ana, logo após me apaixonar pela mesma área, na adolescência. Desde o primeiro semestre na universidade, sabia que ela seria minha pesquisa, em algum momento. Mesmo apenas tendo uma vaga informação de que “ela fez teatro”, parecia que essa missão tinha sido destinada a mim - a única que não a conheceu, e se encantou pela mesma arte. O que eu não fazia ideia era a pessoa incrível que eu viria a desvendar neste trabalho.

Mas, em uma série de eventos catastróficos, Ana, que seria o pilar de minha pesquisa, foi diagnosticada com mieloma múltiplo em 2020, e veio a falecer em janeiro de 2023. Fossem tempos normais, ainda teria sido tempo suficiente para pesquisar e até concluir o curso. Mas seu diagnóstico aconteceu já na pandemia de coronavírus, que estendeu minha jornada na universidade. Tudo bem, imprevistos fazem parte da vida, mas é importante acrescentar um detalhe: Sonia também havia falecido por mieloma múltiplo, em fevereiro de 2002.

De qualquer forma, Ana obrigou-me a ampliar meus horizontes. Decidi revelar meu tema de pesquisa nos seus últimos meses para alegrá-la, e, em vez de me contar o que sabia, ela dedicou todo o seu tempo comigo, indicando quem eu deveria procurar para desvendar essa história.

4. Eixos de Pesquisa

O principal pilar dessa pesquisa é a história oral, contada por pessoas que conheceram Sonia Duro. Algumas pessoas foram entrevistadas pessoalmente. Estas foram Raquel Pilger, Hamilton Braga e Bathista Freire. Outras, foram contatadas para confirmar a atuação de Sonia em certos espetáculos, verificar os anos de duração de cada trabalho, conquistas específicas, etc. Estes foram: Elison Couto, Cláudio Levitan, Dilmar Messias e Luís Artur Nunes.

Por falta de informações gerais sobre a carreira de Sonia para saber por onde começar, as entrevistas iniciaram num formato um pouco vago. Primeiro, os entrevistados eram perguntados sobre a época em que a conheceram, atividades profissionais realizadas por ela nesse período; e depois sobre detalhes pessoais dela que gostariam de destacar.

Por causa disso, cheguei à última entrevista presencial com dados soltos e poucas datas de referência para formar uma linha do tempo. Porém, por sorte, a última entrevista foi com Raquel Pilger, que ofereceu uma linha do tempo praticamente completa, em cima da qual eu poderia encaixar as outras histórias. Não à toa, seu nome é o mais citado como referência em toda essa pesquisa.

Daí em diante foi mais fácil, só era necessário confirmar datas, espetáculos específicos e o papel de Sonia em cada trabalho. Para isso, algumas pessoas extras, citadas acima, foram contatadas por redes sociais para fornecer algumas respostas mais precisas.

Outros dados complementares, fotos, vídeos e documentos foram encontrados no Acervo Sonia Duro, atualmente dividido entre o Teatro de Arena e a Casa de Cultura Mário Quintana. Nessas visitas, recebi o auxílio de Alexandre Veiga e Henrique Mangoni. Sem Alexandre, não teria encontrado um item essencial que só apareceu no final da pesquisa, um currículo de Sonia que lista seus trabalhos de 1970 até 1994, e através do qual descobrimos ainda mais trabalhos por ela desenvolvidos. E, graças ao Henrique, pude encontrar vídeos documentando a reforma do Teatro de Arena, gravados pela própria Sonia.

Fora isso, obtive algumas informações pessoais e afetivas sobre Sonia de familiares. Estes foram: Maria Regina Denardin, Carla Denardin, Jéssica Visentini e Cleo de Oliveira. Estas informações serviram mais como um panorama da personalidade de Sonia, para que eu entendesse seu modo de ver o mundo.

5. Essência de Sonia

A história de Sonia perpassa vários ambientes, áreas de atuação e muitas conquistas. Antes de ler sua vida, convido o leitor a conhecer detalhes de sua essência que pouco mudam durante toda a sua caminhada.

Sonia sempre tinha o foco no coletivo e na justiça pelos trabalhadores. Tinha a militância, o desejo de mudar o mundo para melhor em suas veias desde as primeiras histórias das quais se tem registro. Por trás de todo o seu trabalho em diferentes áreas, o objetivo era sempre esse.

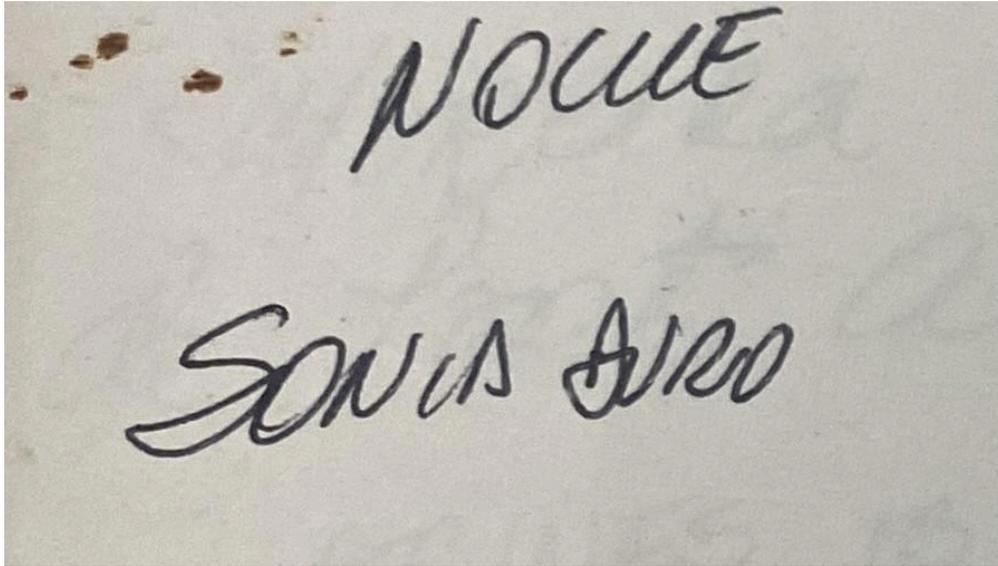
Sonia era “pau-para-toda-obra”. Não à toa se tornou produtora cultural. Trabalhos difíceis sempre caíam no colo dela, e ela sempre dava um jeito de executar. Nunca se acomodava em um cargo. Entre os entrevistados, há um senso de que “falta uma Sonia” na cena teatral hoje em dia, alguém que se dispusesse a resolver os problemas da comunidade artística, que lutasse para conseguir realizar os espetáculos, que fizesse a parte que ninguém quer fazer.

Sonia era engraçada, com um humor bem próprio. Quando brincava com crianças, voltava a ser uma. Dava conselhos profissionais para artistas em várias etapas de suas carreiras. Tinha cheiro de leite de rosas e foi amada por muitas, muitas pessoas. Dava grandes festas em seu apartamento e depois em sua casa, onde reunia todos os seus círculos sociais: do teatro, da dança, da música e do futebol (falando nisso, era colorada). A quantidade de grandes amigos que ela fez em cada área profissional é surpreendente.

Profissionalmente, Sonia tinha registro de Diretora de Produção, Atriz, Operadora de Som, Operadora de Luz, Técnica em Espetáculos de Diversões, além de ser professora de História licenciada pela UFRGS.

E, por último, Sonia não tinha acento. Ela ficava enfurecida quando escreviam seu nome acentuado.

6. Sonia: história recontada



Assinatura de Sonia. Acervo Sonia Duro

6.1 Primeiras histórias

Nascida em 13 de março de 1949, Sonia Pereira Duro era natural de Porto Alegre, e a mais nova de três filhos, tendo um irmão e uma irmã. Eram uma família de classe média baixa, seu pai operário e sua mãe, dona de casa. Sonia sempre estudou em escolas públicas, e sempre foi uma guria de rua, moleca (PILGER, 2024, p. 29).

Logo na adolescência, já mostrava sua personalidade forte e decidida participando como secretária do Grêmio Estudantil de sua escola, o que veio a ocasionar o primeiro de seus eventos marcantes. Em 1964, quando Sonia tinha 15 anos, o Grêmio lança uma nota posicionando-se contra o golpe militar, com a assinatura de Sonia. Em função disso, ela se vê obrigada a se “auto-exilar” no Rio de Janeiro, interrompendo seus estudos até que a situação se amenizasse. Quando finalmente retorna, finaliza seus estudos do segundo grau em um supletivo, para que pudesse entrar na universidade. Ainda que não saiba as datas exatas, Raquel aponta que este pode ser um fator que afeta a idade com que Sonia entra na universidade, para cursar história (2024, p. 3).

6.2 Primeiros contatos com o teatro ou Entrando de cabeça

Sonia se forma em História na UFRGS, e durante toda a sua vida trabalha como professora de forma concomitante à produção teatral e cultural. Ninguém sabe pontuar ao certo como ou por quê ela encontra o teatro, mas Raquel pontua que parece um caminho natural a se fazer, pela militância que Sonia já carregava até ali.

[...] Não sei mais, e não sei se um dia eu soube como e por quê, mas eu acho que ela era uma pessoa interessada em arte, né? Uma pessoa que sempre militou em movimentos sociais, primeiro movimento estudantil, depois associações de classe e tudo. Eu acho que isso aí foi uma consequência natural, assim. Deve ter ido ao Arena, conheceu pessoas que faziam teatro, enfim (PILGER, p. 2).

Ela estreou no teatro como atriz em 1970, na peça *Castelo de Mulumi*, de autoria de Jurandir Pereira, sob direção de Maria de Lourdes Agnostopoulos. O único registro dessa peça é o certificado de aprovação da censura (ACERVO SONIA DURO, 1970), então não se sabe onde essa peça foi apresentada.

095

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

**CENSURA FEDERAL
TEATRO**

Certificado Nº 2210/70

PEÇA -!!!/ O CASTELO DE MULUMI /!!!-

ORIGINAL DE JURANDIR PEREIRA

APROVADO PELO S. C. D. P.
CLASSIFICAÇÃO

VÁLIDO ATÉ 06 de FEVEREIRO de 19 75

Brasília, 06 de FEVEREIRO de 19 70

LIVRE

Prof. Wilson A. de Aguiar

Chefe do S. C. D. P. PROF. WILSON A. DE AGUIAR

Certificado de Aprovação da Censura Federal: O Castelo de Mulumi. Acervo Sonia Duro.

Então, entre 1971 e 1972, Sonia se junta ao Grupo de Teatro Província, que se destacava pela experimentação cênica e pela proposta de trabalho coletivo. Luís Artur Nunes conta que ela “chegou muito de mansinho”, teria começado a assistir ensaios, a se envolver na confecção de acessórios e produção, e foi conquistando o

grupo, sendo acolhida como parceira (NUNES, 2024, p. 32). Ela vem a atuar pela primeira vez com o grupo em *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, com direção coletiva.

Ela começa a participar das atividades a partir da segunda fase do grupo, que tinha o trabalho coletivo e descentralizado como característica, como descrito no texto *Um Dínamo Revolucionário: Grupo de Teatro Província*.

Nessa segunda fase do grupo, a noção de conjunto ia de encontro ao sistema tradicional do “star system”. Além da participação frequente na adaptação do texto, muitas vezes os atores revezavam-se nos papéis a cada montagem, assumindo outras funções artísticas dentro da cooperativa, como a da criação e confecção de cenários e figurinos, ou mesmo da produção e divulgação do espetáculo, fazendo até panfletagem, em prol do trabalho dos colegas que estavam ensaiando ou atuando durante a temporada naquele momento. (MASSA, 2013, p. 7)

O GTP, apesar de pouco lembrado, contribuiu para a consolidação em Porto Alegre de várias práticas que passariam a ser usadas em núcleos de teatro da região, em especial a criação coletiva e a partir de improvisações. No mesmo ano de *Fuenteovejuna*, o grupo recebe o convite da SMEC [Secretaria Municipal da Educação e Cultural] para participar com um espetáculo infantil do “Tendas da Cultura”, uma ação cultural que apresentava espetáculos nas vilas populares da periferia. Neste espetáculo, Sonia atua como produtora.

Chamou-se *Fabulário* e era uma adaptação de fábulas conhecidas de La Fontaine, mas com o expediente de propor, após apresentá-las todas, finais alternativos, mais “politicamente corretos”, diríamos hoje. Assim, por exemplo, os cordeirinhos se uniam para afrontar o lobo, e a formiga terminava aceitando a natureza da cigarra e a socorria no inverno. Mensagens talvez um tanto ingênuas, mas que faziam efeito junto à criançada. (Nunes, 2022)

Em 1973, Sonia produz e atua em *Esta Noite Arranque a Máscara da Face e Improvise*, dirigida por Luiz Artur Nunes.

O dramaturgo era eu, cabia a mim propor os personagens e suas histórias, mas estas eram exaustivamente improvisadas pelos atores nos ensaios. Eu ia gravando em fita cassete essas improvisações e, a partir das gravações, formatei o texto final, que em seguida passamos a ensaiar como se faz com qualquer obra dramática. (Nunes, 2022)

Depois, atua e produz também nas montagens *Brecht em Câmara*, dirigida por Maria Helena Lopes, que reunia trechos de peças e poemas do dramaturgo, e *O Noviço*, de Martins Pena, primeira direção de Haydée Porto.

Neste [O Noviço], Haydée aproveitou em seu trabalho a herança do Província: teatralidade expressa no lugar do modo realista, improvisações como estratégia de ensaio e uma preocupação em ressaltar a problemática social, sem dúvida presente no texto de Martins Pena, que aponta um dedo satírico para a hipocrisia e a falta de escrúpulos da sociedade urbana da época, crítica essa facilmente transportável para os dias de hoje. (Nunes, 2022)



Lembrança do espetáculo "O Noviço". Acervo Sonia Duro.

Com a desestabilização do Grupo Província, Sonia ainda trabalhou como atriz sob direção de Olga Strattmann em mais um espetáculo, *Teatro em Rotação*, no fim dos anos 1970. No entanto, a peça foi completamente proibida pela censura, e

rendeu várias horas de depoimentos no DOPS. Depois disso, Sonia não trabalha mais como atriz (PILGER, 2024, p.10).

Sonia também foi produtora de grupos musicais. Entre 1974 e 1975, produziu o show *Em palpos de aranha*, apresentado no Círculo Social Israelita. Ratner explica o evento:

Tratou-se de um show muito bem elaborado, com cenários e grande equipe de produção, contando inclusive com um belíssimo folheto, que é mais propriamente um caderno contendo desenhos do multifacetado e super talentoso Cláudio Levitan, que, além de músico e arquiteto, é desenhista, chargista, escritor, ator de teatro, etc. O show tinha como base canções de Levitan e de Zé Flávio, e a banda era ainda formada por Chaminé (cuja canção 'Gringa Cabreira' também foi interpretada), Inácio do Canto (que contribuiu com a música 'E daí'), Lauro Ney, Neri Caveira, Gracinha Magliani (que incluiu no programa sua canção 'Pássaro Amarelo') e Giba-Giba. (Ratner, 2008)

Outra produção teatral do mesmo período foi *O Romance dos Dois Soldados de Herodes*, em 1976, com Biratã Vieira e Breno Ruschel, do grupo Estrado.

Sonia também participou do lançamento do grupo *Saracura*, criado em 1978, composto por Nico Nicolaiewsky, Sílvio Marques, Chaminé e Fernando Pesão, e que teve sua estreia também no Círculo Social Israelita. Como produtora, acompanhou o grupo em shows pelo interior de São Paulo. O grupo musical foi fenômeno na época, e é considerado uma grande influência na construção do rock gaúcho (PILGER, 2024, p. 4).

Depois de passar um período em Florianópolis, Sonia volta à Porto Alegre e passa a produzir peças na companhia Teatro Novo, de Ronald Radde: *Os Pintores de Canos*, *Há Vagas para Moças de Fino Trato* e *Linha de Montagem* (PILGER, p. 3).

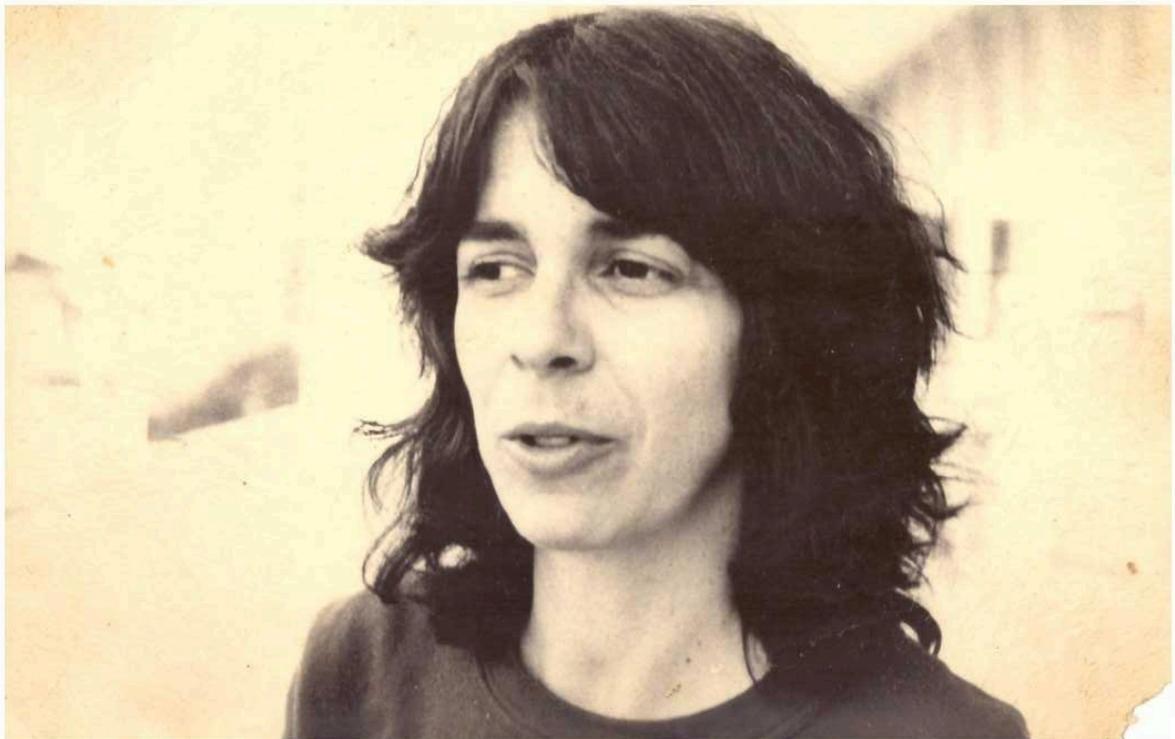
Em 1976, surge a APETERGS (Associação de Produtores de Espetáculos Teatrais do Rio Grande do Sul), como conta o livro *Ronald Radde: o perseguidor de sonhos*:

Em São Paulo e Rio de Janeiro, sob o patrocínio do SNT - posteriormente absorvido pela Funarte (Fundação Nacional das Artes), realizava-se a Campanha das Kombis, iniciativa de popularização na escassa temporada teatral de final de ano. Radde agendou, então, uma reunião com o presidente da entidade, o empresário e produtor carioca Orlando Miranda de Carvalho, a fim de reivindicar a inclusão do Rio Grande do Sul na programação. Durante o encontro, marcado por uma discussão ríspida, o dirigente abriu a porta do gabinete para expulsar o dramaturgo, que reagiu. Empurrou a porta, permaneceu na sala e continuou exigindo atenção. Não arredaria o pé. Assustados, alguns funcionários surgiram para "apartar" a briga, encerrada com uma frase de Carvalho: 'Está bem, gaúcho! Já que vocês não contam com uma entidade

organizada por lá, criem uma e me chamem, que veremos como atender melhor as suas demandas'. Em duas semanas, no dia 16 de agosto de 1976, era criada oficialmente a APETERGS, que naquele ano traria a Campanha das Kombis para Porto Alegre. (HOHLFELDT, 2015, p. 35)

Sonia foi uma marcante presença na militância da APETERGS desde seu início, tendo participado da Campanha das Kombis (que consistia na venda de ingressos mais baratos para peças que estivessem em cartaz), e eventualmente assumido a direção da associação em 1989.

A APETERGS era filiada à ANPAC (Associação Nacional de Produtores de Artes Cênicas), cuja sede era no Rio de Janeiro. Então, os representantes da APETERGS se revezavam em idas ao sudeste para, junto da ANPAC, participar de reuniões com o INACEN (Instituto Nacional de Artes Cênicas) - que foi onde, segundo Raquel, Sonia se tornou uma figura respeitada nacionalmente. Anos depois, em 1985, Sonia viria a se tornar vice-presidente da ANPAC (2024, p. 9).



Sonia Pereira Duro nos anos 1970. Imagem cedida por Raquel Pilger.

6.3 Virada de década

A produção teatral se mostrava um ramo muito instável financeiramente para Sonia. Por isso, em 1978, ela passa no concurso para professora do Estado e passa a trabalhar no Centro de Ensino Supletivo do Estado, onde ficaria até 1989. Essa mudança lhe garantiu uma renda fixa, porém com horários flexíveis o suficiente para seguir trabalhando com teatro (PILGER, p. 7).

Nessa mesma época, passa a militar também no CPERS (Centro dos Professores do Estado do Rio Grande do Sul), com o qual participou da primeira greve dos professores.

A categoria pedia o estabelecimento de um piso salarial e um aumento de mais de 30%, além dos 40% já aprovados pela Assembleia Legislativa, e contestava os critérios adotados para as contratações fechadas que tinham validade entre os meses de março e dezembro, deixando os professores desamparados nos meses de janeiro e fevereiro. (CPERS, 2019)

No início dos anos 1980, Sonia é convidada a ser produtora do grupo Trama Teatro, que era inicialmente composto de Biratã Vieira, Salimen Júnior, Breno Ruschel, Isaías Quadros, Vera Karam, Lúcia Serpa, Márcia Erig e Raquel Pilger, a maioria estudantes ou egressos do Departamento de Arte Dramática.

O grupo Trama Teatro circulou muito em escolas com o espetáculo *Morte e Vida Severina*, e com o espetáculo infantil *O Dragão Guloso*. Também realizaram o projeto Poesia Viva, a convite da Biblioteca Pública, no qual eram elaboradas esquetes apresentando a vida de um poeta a cada mês. Os ganhos da peça *Morte e Vida Severina* sustentaram a criação de *Poderia ser Cálido*, cuja montagem levou dois anos e estreou em 1984. Raquel, por ter mais tempo livre entre os membros do grupo e possuir um carro, acabou ajudando a fazer a produção dos espetáculos, e, assim, se aproximou de Sonia (PILGER, 2024, p. 8).

Após *Poderia ser Cálido*, o grupo se separa e Sonia e Raquel, que já eram um casal desde 1983, decidiram abrir a própria produtora, chamada Elis Produções, em 1985.

6.4 Elis Produções: uma utopia pelo coletivo

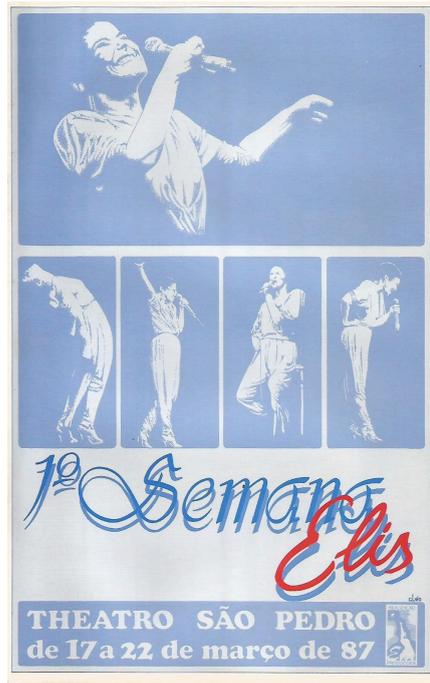
O nome Elis Produções surge, claro, graças à junção de duas “Elismaníacas”, mas também propõe um conceito de trabalho, como nos conta Raquel:

A gente se baseou num ideal de trabalho da Elis [Regina], aquela coisa perfeita, com justiça para todos os trabalhadores envolvidos na produção. E aquela utopia de que íamos abrir portas e caminhos para o teatro gaúcho. (2024, p. 10)

A primeira peça que montaram foi *Lembras de la Strada*, que foi uma co-produção com a Cia. Teatral Face & Carretos, sob direção de Camilo de Lélis, e o Núcleo Dança, composto por Valério Césio e Carlos Rosito. A obra era uma livre adaptação do filme *La Strada* de Fellini (1954), com coreografias de Césio.

No entanto, além da Elis Produções e das aulas no Centro Supletivo, Sonia teve outras ocupações em 1985: tesoureira na APETERGS, posição que ocuparia até 1986, e vice-presidente da ANPAC, até 1988 (ACERVO SONIA DURO, 1994).

Em 1986, começam a elaborar o projeto para realizar a primeira edição do evento *Semana Elis*, que veio a acontecer em março de 1987, no Theatro São Pedro. O grande evento incluiu um show de músicas de Elis Regina interpretadas por músicos locais, uma exposição de fotos, uma edição do *Clube do Guri* (programa de auditório que apresentava músicos e cantores locais, geralmente crianças e adolescentes, e que lançou Elis ao estrelato) com o próprio Ary Rêgo, apresentador do programa original, e ainda trouxe a peça *Elis Regina* da dramaturga e atriz Denise Stoklos (PILGER, 2024, p. 11).



Programação 1ª Semana Elis. Cedido por Raquel Pilger.

Mas as conquistas de 1987 não acabam por aí. Nesse ano, a Elis Produções é contratada pela primeira vez para produzir uma peça. *Um Beijo, um Abraço, um Aperto de Mão*, dramaturgia de Naum Alves, foi idealizada e dirigida pelo coreógrafo e diretor de teatro Luciano Alabarse. Ainda produzem a esquete *A Arte de Perder as Estribeiras*, de criação coletiva de Beta Medeiros, Denise Liége e Raquel Pilger, e a peça *Safo*, direção de Valério César, na qual Pilger também atuava. Esta última era um espetáculo de teatro-dança, baseada nos poemas da autora grega de mesmo nome, e conquistou uma Menção Honrosa no Prêmio Açorianos como Melhor Espetáculo de Dança (PILGER, 2024, p. 12).

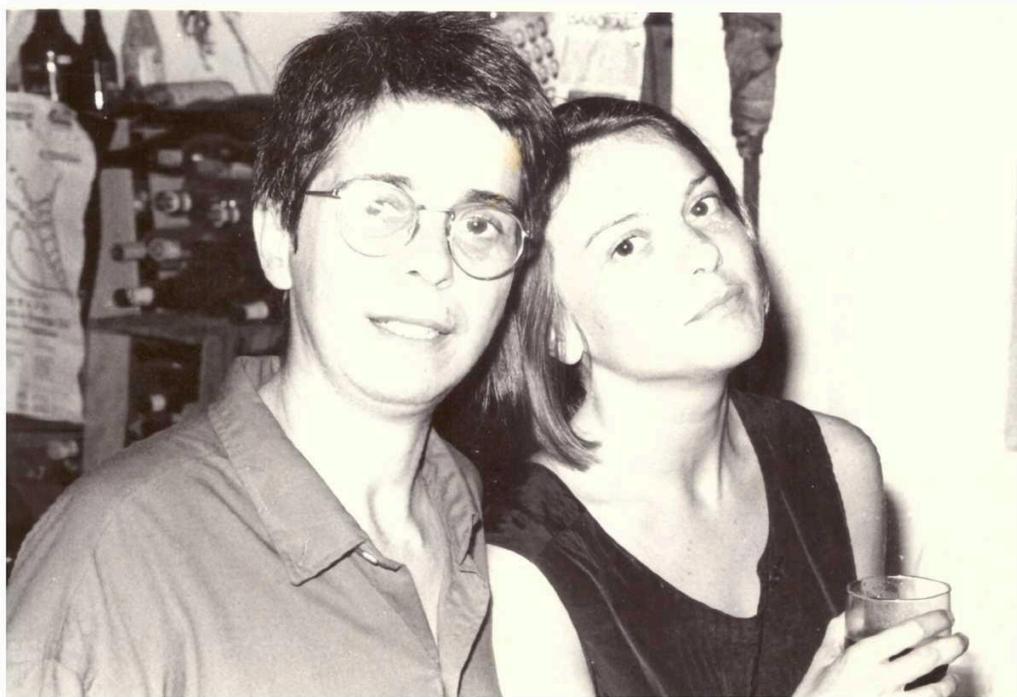
No ano seguinte, seguem circulando com as peças já criadas e produzem a *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues, sob direção de Camilo de Lélis e com Raquel atuando. Porém, por falta de um teatro onde apresentar, a peça só vem a estrear em 1989. Sonia também produz, ainda em 1988, o primeiro disco de Flora Almeida *Acordei Bemol, Tudo Estava Sustenido*, junto da banda Circuito Emocional.

Nesse período, Sonia e Raquel se aproximam de muitos artistas da área da dança através da APETERGS, com quem debatem a questão de criar eventos que mostrassem o trabalho de grupos profissionais, que não fossem as mostras de fim de ano de alunos das escolas de dança. Dessa iniciativa participaram Rubens Barbot, Gatto Larsen, o recém surgido Terpsí de Carlota Albuquerque, a escola Tony

Petzhold, e o grupo Mudança, criado por Eva Schul - os dois últimos sendo escolas de dança, mas com grupos de bailarinos que buscavam profissionalização.

Desse movimento, então, surge o Dança Porto Alegre, que veio a ter quatro edições. Sediado no Theatro São Pedro, o evento convidava cada um dos grupos a fazer apresentações à noite, e críticos de dança eram convidados para conduzir os debates sobre cada espetáculo no dia seguinte à cada apresentação. Também aconteciam palestras sobre temas relevantes à dança, e mostras fotográficas sobre pessoas importantes para a dança de Porto Alegre (PILGER, 2024, p. 13).

Esse evento, ainda que produzido pela Elis Produções e construído com muito esforço da classe, não seria possível sem o apoio financeiro do governo do estado e do INACEN. Nesse período, ainda não existia uma Secretaria de Cultura independente, mas sim vinculada à Secretaria de Educação. O responsável pela cultura naquele momento era Carlos Appel, e Dilmar Messias era Diretor de Artes Cênicas. A partir dos mesmos ideais de profissionalização que geraram o Dança Porto Alegre, surge o *Centro de Formatividade em Dança*, e o *Projeto de Pesquisa para o Desenvolvimento, Evolução e Aprimoramento da Dança Gaúcha em Todas as suas Especialidades*, que ofereceu uma série de palestras e aulas profissionalizantes para bailarinos, e foi encabeçada por Sonia Duro e Eva Schul (ACERVO SONIA DURO, 1990).



Sonia Duro e Raquel Pilger em 1988. Imagem cedida por Raquel Pilger

6.5 Teatro de Arena de Porto Alegre: reconstrução

Após a primeira edição do Dança Porto Alegre, Dilmar Messias convida Sonia para o protótipo de Secretaria da Cultura que estava se concretizando. Sonia ainda trabalhava no Centro de Ensino Supletivo. Então, ela é cedida da Secretaria da Educação, para o CODEC (Conselho Estadual de Desenvolvimento Cultural), e encerra suas atividades como professora de história (PILGER, 2024, p. 15).

A peça *Valsa nº 6* finalmente estreia em 1989. Também com Camilo de Lélis e o grupo Face & Carretos, criam o espetáculo *Barrela*, texto de Plínio Marcos (COUTO, 2024).

A montagem conta a história de um grupo de homens confinados em uma prisão em Santos. A cela é uma espécie de barril de pólvora pronto para explodir. Bereco, o xerife da cadeia tenta manter o claustro sob um regime de austeridade, o que parece ser impossível dada as condições em que os presos estão. É quando começa uma disputa entre eles questionando a masculinidade de um deles. A violência se acentua quando um garoto que havia sido preso por se meter em uma briga de rua é colocado na cela junto com os outros, que resolvem violentá-lo. (JATOBÁ, 2014)

Este espetáculo é encomendado por um paraninfo para sua turma de agentes penitenciários prestes a se formar. No entanto, a peça faz sucesso, e segue circulando até 1990.

Aqui, as atividades da Elis Produções diminuem, mantendo apenas as próximas três edições do Dança Porto Alegre. Isso porque Raquel, estudante do Departamento de Arte Dramática da UFRGS desde 1981, tinha urgência em terminar o curso, e Sonia é nomeada diretora do Teatro de Arena, que estava fechado desde 1979. Mas, antes de entrarmos no assunto da reforma, é preciso entender como o Arena chegou a esse estado. Por sorte, os entrevistados conhecem o assunto de perto.

6.5.1 Uma breve história sobre o Teatro de Arena

A história do Teatro de Arena começa com Hamilton Braga e Jairo de Andrade, que descobrem o porão do Edifício Duque de Caxias em 1966 e conversam com um de seus proprietários, o dr. Culau, morador deste mesmo prédio.

Os dois jovens artistas falam de seus planos, de construir um teatro, e “compram” o espaço pagando porcentagens dos lucros dos espetáculos por pouco menos de um ano. Porém, no papel, o espaço nunca deixou de ser da família Culau (BRAGA, 2024, p. 8).

O espaço, então, passa a ser ocupado pelo GTI (Grupo de Teatro Independente), que inaugura o Teatro de Arena em 1967, com a peça *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes. É interessante destacar que, com a criação do Grupo de Teatro Província, em 1970, os dois grupos passariam por frequentes comparações, principalmente no âmbito do posicionamento contra a ditadura militar.

Realizando seus espetáculos durante os conturbados anos de ditadura, desde o início do grupo a atmosfera de congregação dos seus integrantes, associada à ênfase da experimentação, gerou a reação dos integrantes mais ortodoxos do Teatro de Arena. Comparado com o engajamento político do Teatro de Arena de Porto Alegre, o tratamento dos espetáculos do Província parecia ser o de um grupo preocupado apenas com a abordagem estética de suas produções. Desde a divulgação do espetáculo *Sonho de uma noite de verão*, que trazia o lema “teatro é festa”, a atuação dos dois grupos reacendeu a recorrente discussão entre forma e conteúdo. Segundo Vasconcellos (1988, p. 37 apud MASSA, 2013), “se a ação do grupo de teatro do Arena incidia mais sobre a política, às vezes até em detrimento da estética, a ação do Província apontava para uma estética que às vezes beirava o esteticismo”. Porém, o posicionamento ideológico, apesar da falta de pretensão do grupo em tornar-se militante político, estava presente na criação artística, sem a intenção de querer fazer dramaturgia de ideias, mas comunicando, de maneira artística, as contradições sociais. (MASSA, 2013, p. 7-8)

Na primeira fase do Arena (antes de seu fechamento em 1978), o GTI apresenta *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues, *Quando as Máquinas Param*, de Plínio Marcos, *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertold Brecht, *Cordélia Brasil*, de Antônio Bivar, *Mockinpott*, de Peter Weiss, entre outras. O grupo enfrenta constantes intervenções e vigilância dos militares, destacando-se a apreensão violenta dos fuzis desativados utilizados em *Os Fuzis da Senhora Carrar*, emprestados pela própria Brigada Militar (FOFONKA, 2014). Mas sua resistência em meio à censura foi histórica para o teatro gaúcho.

Durante o período compreendido entre sua inauguração – 1967 – e seu fechamento – 1977 – o Teatro de Arena foi, referenciado no teatro político de Augusto Boal e Bertolt Brecht, o núcleo mais estável no panorama teatral de Porto Alegre, contribuindo para a projeção de toda uma geração de artistas, movimentos sociais e público que ali se formou. (PILGER, 2006, p. 3)

Hamilton Braga, em sua entrevista, resume o fechamento do espaço com a frase: “O Teatro de Arena foi asfixiado financeiramente” (BRAGA, 2024, p. 16). Pilger explica:

A mobilização da categoria, através das associações de classe criadas durante a década de 70, e o aporte financeiro por parte do Serviço Nacional de Teatro (SNT), não foram suficientes para impedir que a ação dos aparelhos repressivos de Estado e a ausência, nas esferas municipal e estadual, de políticas públicas para a manutenção de grupos e espaços teatrais, provocassem sucessivas crises financeiras que causaram o fechamento do Teatro de Arena, em 1977. (PILGER, 2006, p. 4)

Por mais que, tecnicamente, o motivo do fechamento tenha sido financeiro, os órgãos de repressão certamente influenciaram a jornada do Arena nos seus últimos anos antes do fechamento.

6.5.2 Arena: segunda vida

Em 1988, depois de mais de dez anos fechado, o “porão” onde ficava o Arena é desapropriado da família Culau, e Sonia é encarregada de sua reforma. A escolha de Sonia como primeira diretora do Teatro de Arena é bastante criticada à época, pois a produtora não apenas era filiada ao PT, como usava diariamente o boné do partido, e o governo de estado vigente era do PMDB. Porém, tanto Appel quanto Dilmir permaneceram firmes em sua decisão, assim como Sonia não recuou quanto ao seu bonezinho (BRAGA, 2024, p. 8).

O espaço estava alagado, e toda a estrutura previamente criada pelo GTI teve que ser restaurada. Ao longo de três anos, além da drenagem do alagamento, foram cimentadas várias estruturas desgastadas pelo abandono, como a cabine de luz e som, as arquibancadas da plateia, as janelas e os camarins. Depois da pintura, o espaço ganhou novos bancos para a plateia, aparelhagem de luz e som, um palco e sobrepalco de madeira, e todo o equipamento necessário para que voltasse a ser o ponto cultural que havia sido mais de dez anos antes.



Still de vídeo gravado por Sonia Duro. Acervo Sonia Duro.

Ainda em sua gestão do Arena, um dos objetivos de Sonia foi a criação do Centro de Desenvolvimento, Pesquisa e Documentação em Artes Cênicas do Rio Grande do Sul, que pretendia abrigar documentos relativos à área teatral e possibilitar o desenvolvimento de pesquisas. Suas motivações para este projeto estão claras na proposta de implantação deste centro, escrita por ela mesma:

Nas Artes Cênicas, o seu caráter efêmero poderia parecer negar a utilidade da pesquisa, porém uma análise rigorosa nos demonstraria o contrário. O humano é um componente essencial destas artes e, tanto em seu conteúdo subjetivo quanto no objetivo, são suscetíveis de pesquisas científicas pela filosofia e pelas ciências que estudam o corpo humano, sem esquecer que a estética particular deste tipo de arte, ou seja, claros sistemas categoriais que permitem abordar, com pequena margem de erro, as relações de sujeito-objeto em cada uma delas. É inesgotável o material que as Artes Cênicas em particular oferecem à pesquisa científica, como é inapreciável sua utilidade e sua necessidade para todos os componentes do sistema criativo artístico: artistas/plateia/críticos e promotores da cultura. (ACERVO SONIA DURO, 1989)

Durante a gestão de Sonia, Dilmar Messias descobre que a Censura Federal pretendia incinerar textos teatrais de espetáculos que passaram pela censura durante a ditadura militar, e solicita a doação dos textos, negociação da qual Sonia participou diretamente. A doação e abertura do Centro de Desenvolvimento, Pesquisa e Documentação em Artes Cênicas vem a acontecer apenas em 1992, sob gestão de Olga Reverbel.

Sonia se responsabiliza por cada detalhe da reforma até a reinauguração do Teatro de Arena, em 1991, porém pouco atua no espaço pronto. Sendo um cargo comissionado, ao fim da gestão de Carlos Appel, em 15 de março de 1991, ela

também encerra seu trabalho como primeira diretora do Teatro de Arena - mas deixa como legado um teatro reformado, e que segue sendo aproveitado pela classe artística até hoje.



Sonia Duro discursando na reinauguração do Teatro de Arena, 1991.

7. Anos 90: espalhando o teatro pelo estado

Durante todo o período dos anos 90, Sonia passa a ter um time fixo de produção, e trabalhar para artistas de fora do estado, que vinham circular peças e shows de música no Rio Grande do Sul. Nesse período, chegou a fazer a produção local de espetáculos com Nicette Bruno e Paulo Goulart, casal de globais de quem ficou amiga, e de shows do cantor Cauby Peixoto. Segundo Freire, “o produtor [de Cauby Peixoto] nem vinha, porque sabia que podia confiar nela” (2024, p. 16). Além disso, passa a atuar como jurada de vários festivais de teatro, e a dar palestras sobre produção cultural. Então, antes de listar suas principais atividades, é preciso estabelecer que ela sempre estava fazendo (ainda) mais do que parece.

Logo após o fim de sua gestão do Teatro de Arena, Sonia passa a coordenar o Espaço Cultural Usina do Gasômetro, indo da Secretaria de Cultura do Estado para o município. Sonia produziu o espetáculo que celebraria o aniversário da Usina do Gasômetro, dia 11/11/1991, e o início das atividades do Espaço Cultural do Trabalho, dias 30/11 e 01/12/1991, integrando uma equipe que, entre artistas e

técnicos, totalizava 92 pessoas. Alguns dos participantes eram o grupo Face & Carretos, a Cia. Etcteratral, Choreo Cia. de Dança, músicos da COOMPOR, do Bando Barato P'rá Cachorro, do Coisa Preta, e artistas conhecidos como Lígia Rêgo, Mário Marmontel, Heloisa Palaoro, Carlos Azevedo, Fernando Washburger, Marco Fronckowiak, e outros. O espetáculo, dirigido por Camilo de Lélis inaugurava a Usina como espaço cultural mas também pretendia demonstrar as possibilidades de ocupação artística do local (ACERVO SONIA DURO, 1992).

Ainda em 1991, é convidada a fazer a produção do espetáculo *O Homem da Flor na Boca*, texto de Luigi Pirardello, dirigido e atuado por Manoel Aranha.

O conto em forma de cena teatral, num ato, narra a história de um homem que se encontra numa situação limite e, a partir daí, passa a ficar mais atento às situações prosaicas do cotidiano. (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2020)

A peça foi usada para conscientização sobre a AIDS, e veio a gerar a campanha de prevenção da doença, chamada Um Ato de Amor à Vida, criada também por Manoel Aranha. Ao fim de cada espetáculo sempre havia um debate, e a peça viajou por várias cidades do interior do estado. Cenas do espetáculo também foram apresentadas a Iberê Camargo em seu próprio ateliê, com os atores servindo de modelos para pinturas a guache. Os quadros resultantes seriam expostos no MARGS e os lucros das vendas revertidos à campanha. Trechos do espetáculo também foram filmados e integraram o curta-metragem *Presságios*, de Renato Falcão. *O Homem da Flor na Boca* continuou circulando até 1994, fazendo mais de 100 apresentações, viajando inclusive para São Paulo (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2020).

O projeto Dança Porto Alegre é interrompido em 1992, depois de 4 edições, principalmente por conta da troca de governos, que levou a um corte quase total de verbas para este e muitos outros projetos culturais.

É nesse ano que Sonia conhece Ana Maria Denardin, que viria a se tornar sua companheira até o fim de sua vida. Junto de Ana, também conquista a família: suas irmãs, Janete, Wanda e Lourdes, suas sobrinhas, Carla e Gina, e a sobrinha-neta Jéssica, que acabava de nascer em 1992, mas cresceria na companhia de Sonia.



Sonia Duro e Ana Maria Denardin nos anos 1990. Foto cedida por Jessica Visentini.

Em 1993, Sonia produz o show musical *O Milagre das Pedras*, com Gelson Oliveira, a partir do álbum de mesmo nome, vencedor do Açorianos de Melhor Cantor em 1992 e que viria a ganhar o Prêmio Sharp de Cantor Revelação em 1993. Também trabalhou no espetáculo de dança *Perfil*, com coreografias de Eva Schul.

Em 1994, remontam a *Valsa nº6* e Sonia participa de mais um espetáculo de dança de Eva Schul, *Caixa de Ilusões*. Sonia também é convidada a produzir espetáculos do ator e diretor “Dunga” (Antônio Carlos Brunet), que levou ao palco dois textos do psiquiatra e dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra: *A Secreta Obscenidade de Cada Dia*, com Evandro Soldatelli, encenada em 1994, e *King Kong Palace*, com Ida Celina, Zeca Kiechaloski, Paulo Vicente, Lourdes Elói e Carlos Cunha Filho, em 1996 (PINTO, 2021).



Lembrança do espetáculo *A Secreta Obscenidade de Cada Dia*. Acervo Sonia Duro.

Até aqui, quase todas as produções de espetáculos de Sonia estavam sendo realizadas por meio da Elis Produções. No entanto, em 1996, a produtora encerra oficialmente suas atividades. Mas, ainda que já não fossem um casal desde 1988, Raquel e Sonia manteriam sua parceria pessoal e profissional até o falecimento de Sonia em 2002.

Sonia volta à Secretaria de Cultura do Estado, e trabalha em projetos de interiorização do teatro e da dança no Rio Grande do Sul, que promovia e apoiava festivais de artes cênicas em todo o estado, e oferecia oficinas de especialidades (como cenografia, direção, indumentária ou improvisação) com o intuito de profissionalizar grupos de teatro locais.

Em 1999, assume a direção do IEACen (Instituto Estadual de Artes Cênicas, criado em 1990), onde promoveu a circulação de diversos espetáculos de teatro e dança por todo o estado. Sempre manteve o apoio a projetos de formação de artistas e técnicos, e idealizou o projeto Retomando a Palavra, no qual artistas

poderiam utilizar o foyer do Theatro São Pedro para apresentar adaptações teatrais de obras não-dramatúrgicas (BRAGA, 2024, p. 12). No entanto, passa a se ausentar com mais frequência de todas as ocupações que amava em função de seu diagnóstico de mieloma múltiplo, que veio no mesmo ano de sua entrada na direção. A única história contada em comum por todos os entrevistados é dessa época:

Corajosa enfrentou, hospitais e quimioterapias, sem nunca perder o vínculo com sua luta. Numa de suas últimas saídas do hospital foi a uma reunião do Sindicato e do Fórum das Entidades de Artes Cênicas, levando propostas e questionamentos, a resposta dos companheiros foi um sonoro e longo aplauso de pé, como reconhecimento, pelo seu grande senso de coleguismo, compromisso, seriedade e mais uma vez, coragem. (MESSIAS, 2002)

Mesmo nos seus períodos mais difíceis, Sonia nunca perdeu de vista sua luta pelo coletivo, por melhores condições de trabalho para os artistas. Na sua última ida ao hospital, revela aos seus amigos mais próximos que tem uma grande preocupação: o Centro Cenotécnico¹.

Sonia Duro vem a falecer dia oito de fevereiro de 2002, aos 52 anos. Ela deixa como legado um impacto imensurável nas condições de trabalho de artistas de todo o estado, além de mais de 40 espetáculos de teatro, música e dança.

Em 19 de agosto de 2004, o Centro de Documentação e Pesquisa em Artes Cênicas é instituído Espaço Sonia Duro, por sua contribuição como primeira diretora do Teatro de Arena. E em 5 de maio de 2005, a passarela da PUC passa a ser chamada Passarela Sonia Duro, por todas as suas contribuições para as artes cênicas do estado. Uma pena é que ambas as homenagens estão escritas com acento, o que, segundo Raquel, deixava a Sonia furiosa.

¹ O Centro Cenotécnico tinha o objetivo de ser um espaço de formação para artistas de segmentos como teatro, dança, circo, entre outros.



Sonia Duro na década de 2000. Imagem cedida por Raquel Pilger.

8. Memória que persiste

É no ano de 2000, com Sonia já diagnosticada, que nasce Julia. Passei muitas horas, das quais não tenho lembrança alguma, nos quartos de hospital de Sonia. Foi lá que aprendi a caminhar, me segurando em sua cama hospitalar. E, quando ela faleceu, eu não havia completado dois anos.

E, ainda assim, Sonia sempre esteve ao meu lado. “Sonia sempre fazia essa brincadeira”, “Sonia tinha um móvel lindo com bebidas e pequenas decorações de vidrarias”, “Sonia virava criança brincando com a Jéssica”, “Lembra que a Sonia fazia ‘porcaria’? Era leite condensado, achocolatado e bolachas”. Até que, eventualmente, foi “Sabia que a Sonia trabalhou com teatro?”

Por muito tempo, eu nem sabia quem Sonia tinha sido: irmã de alguém, prima? Amiga? Não importava, a realidade é que todos claramente lembraram dela com muito carinho. E, desde criança, sabia que ela teria sido alguém que eu gostaria de conhecer pessoalmente.

Sempre estive vislumbrando essa figura através de fragmentos de memórias das pessoas ao meu redor, montando uma “Sonia imaginária”, mas faltavam muitas peças. Portanto, o trabalho de descobrir Sonia foi cada vez mais tomando contornos de missão de (re)descobrimto dela, mas de mim também. Quem foi essa pessoa que eu pareço gostar sem sequer conhecer? Será que eu realmente gostaria dela

pessoalmente? Será que já a amei, no curto período em que a conheci? Será que fez um teatro parecido com que eu fiz, e gostaria de fazer?

Para a minha sorte, a cada história contada, a cada documento, a imagem de Sonia ia tomando forma, e a memória dela foi se montando como em um processo colaborativo, com um pouco de cada um que a lembra. Pude verificar na prática o que descrevia Brandão, em *Memória (auto)biográfica como prática de formação*.

O indivíduo é influenciado e influencia, formando um elo numa corrente sem fim, o que chamamos 'saber', que constrói e dá sentido à trajetória humana. A memória estabelece, pois, nossa identidade. (2008, p. 6)

Sonia teve um impacto imensurável na cena teatral do estado, sim, mas também em mim, e em quem eu vim a me tornar. Por fragmentos dela que ficaram em cada pessoa que eu conheci. Se até agora a memória dela se manteve viva, é porque ela mesma ainda podia ser encontrada em cada pessoa que me contou suas histórias. E agora, me vejo no espelho e enxergo um pouco dela, e sinto alívio e encanto em descobrir que, sim, eu teria gostado muito da pessoa que ela foi. Não por acaso. Eu sou, porque ela foi. Sua memória, persistente nas pessoas que a conheceram, estabeleceu não apenas a identidade delas, como a minha.

Fossem os tempos e acontecimentos um pouco diferentes, talvez ela me chamaria de "filha" teatral como chamou alguns artistas e técnicos que apadrinhou ao longo de sua vida. É um pouco triste, o luto sempre é, mas quando vi o vídeo da inauguração do Arena e pude ouvir a sua voz, ver seus trejeitos pela primeira vez, talvez tenha sido o momento em que essa pesquisa mais pareceu completa. Nos vídeos, Sonia diz, em primeira pessoa, muitas coisas que já haviam contado sobre ela, como sua meta de criar o Centro de Desenvolvimento, Pesquisa e Documentação em Artes Cênicas, e sua busca por melhores condições de trabalho para a classe. Foi o momento em que tudo se conectou, e pude ver, com mais certeza, o quão próximos ainda eram os entrevistados da lembrança dessa mulher extraordinária com quem já não conversavam há mais de vinte anos. Foi a primeira vez (de que tenho lembrança), que ouvi a sua voz.

Este processo inteiro, é claro, foi repleto pelo ouvir. Ouvi mais histórias sobre Sonia que jamais acreditei ser possível. Ouvi o carinho que todos guardavam por ela. Ouvi a sua voz como se fosse a primeira vez, mas sabendo que, de fato, não era.

Saber ouvir é um dos primeiros passos para aprender. É este, além de tudo, o nosso primeiro contato com o mundo. Ouvimos desde que nascemos. Ouvimos as vozes antes mesmo de conhecermos os rostos. Já estamos ouvindo, quando ainda nem começamos a balbuciar as primeiras palavras. Qualquer que seja o conteúdo da história contada, é isto o que primeiro se aprende com as narrativas: elas ensinam a ouvir. E para ouvir, é preciso calar. Esse processo de aprendizado que começa com a escuta precisa, necessariamente, da memória. Ela é o seu suporte. Sem a memória não guardaríamos conosco nada do que aprendemos com o mundo, nem as vozes, nem os rostos, nem as pequenas palavras, nem as grandes histórias. (FERREIRA, 2015, p. 22)

9. Descobertas acidentais sobre o fazer teatral no Rio Grande do Sul

Antes de concluir este trabalho, acredito ser importante trazer algumas observações que surgiram através de Sonia, mas que não se referem somente a ela. A principal observação diz respeito à dificuldade de encontrar registros sobre a produção por trás de cada espetáculo.

Fiz a maior parte deste trabalho antes de encontrar o currículo de Sonia e da Elis Produções, que foi descoberto por Alexandre Veiga após minha visita, digitalizado e encaminhado para mim. Por isso, tive que recorrer a mensagens muito específicas para artistas que a conheceram, como Cláudio Levitan e Luís Artur Nunes, para conseguir certezas sobre cada espetáculo em que ela teria trabalhado. Muitos se perderam no tempo, sem registros, mas os espetáculos cujas histórias ainda estão disponíveis de alguma forma, não constam o nome de Sonia Duro em lugar algum. O *Saracura*, o *Palpos de Aranha*, as peças dirigidas por Manoel Aranha, todos têm algum registro na internet mencionando o elenco, a direção, o *ensemble*, mas os profissionais responsáveis pela produção parecem residir apenas na memória dos participantes.

Talvez até a escolha de Sonia pela produção indique que, pelo menos em algum nível, ela não se importava tanto com o reconhecimento ou a falta dele. Mas uma consequência que surgiu dessa falta de registros foi que, em algumas homenagens, referem-se a ela como a “atriz Sonia Duro”. Uma informação que não está errada, tecnicamente, mas está definitivamente incompleta, já que Sonia trabalhou mais tempo, e em mais espetáculos como produtora do que atuando nos palcos. Outras descrições mais fiéis seriam “ativista pelos direitos de todos os trabalhadores e pela profissionalização da classe artística do estado”. Não há nada

de errado com a profissão de atriz, mas Sonia foi muito além desta descrição. Inclusive, seus méritos, suas áreas de atuação e suas conquistas, dificilmente caberiam em uma descrição simples e de poucas palavras.

Com os currículos encontrados, descobri ainda mais espetáculos que ninguém havia lembrado até agora, como *O Romance de Dois Soldados de Herodes*, do grupo Estrado. Sem essas informações, ainda teríamos um panorama razoavelmente completo da atuação de Sonia, mas, graças a estes documentos, outros espetáculos, que ficariam perdidos no tempo, foram encontrados.

Desta reflexão, fica a lição de valorização dos produtores de espetáculos teatrais. Não só isso, mas a necessidade de valorização da nossa história como classe artística. Surge a necessidade de algum lugar, físico ou virtual, que registre as criações teatrais feitas no estado. Quem sabe, até, que registre as histórias e conquistas dos artistas que nos antecederam. Não são todos os artistas que terão seus itens doados a acervos, mas nem por isso a comunidade artística deveria perder de alcance seu próprio passado. Não apenas pela valorização destes artistas, mas, também, pela inspiração que histórias como a de Sonia podem oferecer para nossas lutas que ainda virão.

Sonia foi extraordinária, mas, ao mesmo tempo, lutava contra muitas das mesmas questões que enfrentamos hoje, desde a desvalorização dos artistas de teatro no sul, até o enfrentamento de sucessivas ondas de extrema-direita.. Como ela, existiram muitos artistas, que se apresentaram nos mesmos teatros que nós, e cujas histórias podem nos mostrar caminhos para um futuro de amplo acesso à arte.

10. Reflexões finais

Quem Julia é hoje existe precisamente por causa de quem Soninha foi ontem. Reconhecê-la foi como reencontrar uma velha amiga, ou até mentora.

Redescobrir sua história foi um processo extremamente gratificante, principalmente porque as respostas foram melhores do que seria possível imaginar. Ela não só *fazia* teatro, ela o via como possibilidade de questionamento dos sistemas de opressão de sua época. E nunca desistiu de melhorar as chances dos

artistas cênicos nesse sistema econômico perverso, onde a cultura é vista como artigo de luxo.

Essa pesquisa evidenciou a necessidade de continuar o trabalho de preservar os momentos efêmeros, porém tão importantes para a história do teatro gaúcho e nacional, como os espetáculos teatrais. Havia tanto a ser contado sobre Sonia Pereira Duro, e a comunidade artística só tem a ganhar ao recuperar a memória de tantos outros artistas que, ao longo de muito anos, construíram o modo de se fazer teatro no sul. Delgado expressa a relevância dessa busca em *História oral e narrativa: tempo, memória e identidades*.

As narrativas possuem a potencialidade de fazer viajar o ouvinte através da viagem narrada. Como fontes para construção do conhecimento histórico, seu potencial é inesgotável, pois também, como afirma Benjamin, “incorporam as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (1994 apud DELGADO, 2003). Em outras palavras, possibilitam “pontuar entre o momento da fala e o eternizar da escrita, desvãos que vazam no tempo o sentido da existência” (Grossi & Ferreira, 2001, p. 26 apud DELGADO, 2003). (DELGADO, 2003, p. 14)

Aproveitemos, artistas recém-chegados à cena, para procurar os desvãos enquanto ainda há tempo e memória a ser preservada. Conhecer a vida de Sonia permitiu traçar utopias coletivas a partir de uma luta que já é travada há mais tempo do que se imagina.

Sem qualquer previsibilidade do que virá a ser, o tempo, todavia, projeta utopias e desenha com as cores do presente, tonalizadas pelas cores do passado, as possibilidades do futuro almejado. (DELGADO, 2003, p. 2)

A memória de Sonia, que antes pertencia apenas aos que a conheceram em vida, agora é um pouco minha, deste texto, e de quem quiser lê-lo.

Obrigada, Sonia, por tudo o que fez pelo teatro gaúcho, pelos artistas, técnicos, bailarinos, e por mim. Que possamos fazer jus às batalhas travadas por aqueles que, como você, abriram nossos caminhos.



Meu aniversário de um ano. Da esquerda para a direita: minha tia-avó Lourdes, minha avó Wanda, eu, Ana e Sonia. Foto cedida por Carla Denardin.

11. Referências

ACERVOS DA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. Centro de Desenvolvimento, Pesquisa e Documentação em Artes Cênicas. 1992. Visita em 19 jul 2024.

BRAGA, Hamilton Dias. Entrevista concedida a Julia Visentini de Oliveira. Porto Alegre, junho de 2024.

BRANDÃO, Vera Maria Antonieta Tordino. *Memória (auto) biográfica como prática de formação*. Revista @mbienteeducação, São Paulo, nº 1, p. 6, julho 2008.

CENTRO DOS PROFESSORES DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL (CPERS). *Nossa História*. Site oficial do CPERS, 2019. Disponível em <[https://cpers.com.br/historia/#:~:text=Recebe%2C%20ent%C3%A3o%2C%20a%20atual%20nomenclatura,Grande%20do%20Sul%20\(CPERS\)](https://cpers.com.br/historia/#:~:text=Recebe%2C%20ent%C3%A3o%2C%20a%20atual%20nomenclatura,Grande%20do%20Sul%20(CPERS))>. Acesso em 16 jul 2024.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *História oral e narrativa: tempo, memória e identidades*. Revista História Oral, Rio de Janeiro, v. 6, p. 9-25, 2003.

FERREIRA, Lúcia Rocha. *Oralidade e Memória: a função das narrativas na educação*. Perspectiva, Florianópolis, v. 33, p. 27-53, jan-abril 2015.

FOFONKA, Roberta. *Teatro de Arena de Porto Alegre: memória viva nos altos do viaduto da Borges*. Sul 21, 2014. Disponível em: <<https://sul21.com.br/noticias-em-geral/2014/03/teatro-de-arena-de-porto-alegre-memoria-viva-nos-altos-do-viaduto-da-borges/>> Acesso em: 17 jul 2024.

FREIRE, Bathista. Entrevista concedida a Julia Visentini de Oliveira. Porto Alegre, abril de 2024.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. *O homem da flor na boca – Um ato de amor à vida*, 1993. Fundação Iberê, 2020. Disponível em <<http://iberecamargo.org.br/obra/d1038/>>. Acesso em 23 jul 2024.

GOMES, Luís. Após anos de impasse, Centro Cenotécnico fecha as portas para duplicação da Voluntários da Pátria. Sul 21, 2016. Disponível em: <<https://sul21.com.br/ultimas-noticias-geral-areazero-2/2016/04/apos-anos-de-impasse-centro-cenotecnico-fecha-as-portas-para-duplicacao-da-voluntarios-da-patria/>>. Acesso em 29 jul 2024.

HOHLFELDT, Antônio. *Ronald Radde, o perseguidor de sonhos*. Porto Alegre, Edipucrs, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2015.

JATOBÁ, Cristina. *Com direção de Mário Bortolotto, Barrela tem temporada prorrogada até 22 de dezembro*. Pombo Correio, 2014. Disponível em <<https://pombocorreio.art.br/?p=2641>>. Acesso em 02 ago 2024.

MESSIAS, Dilmar. Panegírico pronunciado no sepultamento de Sonia Duro. 9 fev 2002.

MASSA, Clóvis Dias. *Um Dínamo Revolucionário: Grupo de Teatro Província*. Revista Mouseion, Canoas, n. 16, p. 37-47, dez, 2013.

NUNES, Luís Artur. *O Grupo de Teatro Província: uma trajetória dos anos 70*. Matinal Jornalismo, 2022. Disponível em <<https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/memoria/o-grupo-de-teatro-provincia-uma-trajetoria-dos-anos-70/>>. Acesso em 15 jul 2024.

PILGER, Raquel et al. Entrevista concedida a Julia Visentini de Oliveira. Porto Alegre, julho de 2024.

PILGER, Raquel. *O Teatro Arena de Porto Alegre*. Revista Cena, Porto Alegre, n. 5, p. 68-85, dez, 2006.

PINTO, Vera. Teatro gaúcho despede-se do talento de Dunga. Correio do Povo, 2021. Disponível em <https://www.correiodopovo.com.br/artesagenda/teatro-ga%C3%BAcho-despede-se-do-talento-de-dunga-1.561642>>. Acesso em 25 jul 2024.

RATNER, Rogério. *O tropicalismo na música gaúcha*. artistasgauchos.com.br, 2008. Disponível em <http://www.artistasgauchos.com.br/portal/?cid=129>>. Acesso em 16 jul 2024.

SELL, Adeli. *Projeto de Lei nº 0138/05, Denomina Passarela Sônia Duro*. Câmara Municipal de Porto Alegre, 5 mai 2005.

12. Documentos

Currículo Artístico de Sonia Pereira Duro. Acervo Sonia Duro, Porto Alegre, 1994.

Currículo Artístico Elis Produções e Promoções Ltda. Acervo Sonia Duro, Porto Alegre, 1994.

Projeto de Pesquisa para o Desenvolvimento, Evolução, e Aprimoramento da Dança Gaúcha em Todas as suas Especialidades. Acervo Sonia Duro, Porto Alegre, 1990.

Proposta de Implantação do Centro de Desenvolvimento, Pesquisa e Documentação em Artes Cênicas. Acervo Sonia Duro, Porto Alegre, 1990.

Ata de Processo 01.018555.92.6. Acervo Sonia Duro, Porto Alegre, 1990.

Certificado de Aprovação da Censura Federal: Castelo de Mulumi. Acervo Sonia Duro, Porto Alegre, 1970

Decreto nº 43.307 de Germano Antônio Rigotto Institui o Espaço Sonia Duro. Acervo Sonia Duro, Porto Alegre, 2004.

13. Apêndices

Sumário

13.1 TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA.....	2
13.1.1 Raquel Pilger. Sexta feira, 19 de julho de 2024.....	2
13.1.2 Hamilton Braga. Sexta feira, 19 de julho de 2024.....	32
13.1.3 Bathista Freire. Sábado, 11 de abril de 2024.....	50
13.2 DÚVIDAS PONTUAIS.....	66
13.2.1 Luís Artur Nunes. Mensagem enviada em 24 jul 2024.....	66
13.2.2 Cláudio Levitan. Mensagem enviada em 24 jul 2024.....	67
13.2.3 Elison Couto. Contatado em 2 ago 2024.....	67

13.1 TRANSCRIÇÕES DE ENTREVISTAS

13.1.2 Raquel Pilger. Sexta feira, 19 de julho de 2024.

R - Raquel Pilger

J - Júlia Visentini

Início da Transcrição

R - Primeira coisa. Sonia não tem acento. Sonia não tem acento e ela ficava furiosa.

J - Sônia não acento! Obrigada.

R - É, isso é importante.

J - Bom, então, é sempre meio difícil achar por onde começar. Mas eu ainda estou tendo uma certa dificuldade em fazer uma linha do tempo. Não sei se tu poderia me ajudar com isso.

R - Tá, vou tentar. Vamos tentar. Assim, a Sônia começou a fazer teatro lá por meados de 69, 70. Não sei mais e não sei se um dia eu soube como e por quê, mas eu acho que ela era uma pessoa interessada em arte, né? Uma pessoa que sempre militou em movimentos sociais, primeiro movimento estudantil, depois associações de classe e tudo. Eu acho que isso aí foi uma consequência natural, assim. Deve ter ido ao Arena, conheceu pessoas que faziam teatro, enfim. E aí a primeira vez que ela estreou em teatro como atriz, com a Maria de Lourdes, direção da Maria de Lourdes Agnastapoulos, Agnastopoulos. E dali ela seguiu fazendo mais alguns trabalhos. Foi trabalhar...

J- Peraí... Diretora...?

R - Maria de Lourdes Agnastapoulos. Ou Agnastopoulos.

J - Tu sabe qual era a peça?

R- O Castelo de Mulumi.

J - Castelo de?

R - Mulumi.

J - Castelo de Mulumi.

R- É, acredito que era uma infantil.

J - Ninguém até agora tinha me dado certeza se ela tinha atuado.

R - Sim, várias vezes, várias vezes. Depois dessa peça para o Grupo Província, eu não sei exatamente como é que foi a transição. Mas ela conheceu ali o Luiz Artur [Nunes], o pessoal do Província, e foi trabalhar com o Província. E aí, aquela coisa, né? Nunca tem ninguém para fazer a produção, ou produção coletiva, e ela acabou assumindo mais a produção. Mas mesmo assim ela ainda atuava. Ela fez, deixa eu ver, ela fez ali, com eles, estou vendo as fotos. É uma peça do Martins Pena. Ai, não é possível que agora deu branco o nome da peça. Bom, também alguma coisa que eu esqueça, se eu for me lembrando, eu vou te mandando por WhatsApp. Ou então, deve ter em algum lugar que tu consiga pesquisar ali no Google, que tu encontre coisas do Província e aí deve ter. Aí tu vai ver, a do Martins Pena então era essa. Ela fez um Brecht também com eles. E aí depois de um tempo ela ficou mais na produção. Aí teve uma época que ela se mudou para Florianópolis. Ficou um tempo em Florianópolis. Depois ela voltou, ela fez faculdade de História... E teve um período que ela esteve um pouco afastada, mas aí ela voltou a trabalhar. Eu acho que aí ela foi trabalhar com o Radde. Foi fazer produção com o Ronald Radde.

J - Faz ideia de mais ou menos a época que ela cursou História?

R- Ah, eu acho que tudo isso foi mais ou menos junto. Pera aí, deixa eu ver. Ela deve ter cursado História antes de ir para Floripa... Porque aí em 69, ela tinha 20 anos.

J - Nossa!

R - Ela nasceu em 49. Então ela já devia estar fazendo História. Pela coisa natural, mesmo que não tenha passado no primeiro vestibular. Enfim. Com 20, 20 e poucos anos, ela já estava fazendo o curso de História. Ela era professora de História. Toda a vida dela, assim, toda a vida não, né? Mas boa parte da vida dela, ela foi professora. De sala, né? Deu aula em sala de aula, concomitante com o trabalho dela no teatro.

J - Sempre de História?

R - Sempre de História. E aí, quando ela voltou de Florianópolis, como é que foi? Ela começou a organizar a vida dela e foi trabalhar com Radde. Ficou muito tempo fazendo produção executiva para o Radde. Ela fez a produção, aí eu acho que o Província já tinha acabado, né? Ela fez produção também do musical Saracura, né? Viajou pelo interior aí com vários espetáculos com o Radde. Com o Saracura, foi a São Paulo, fez um circuito grande por lá.

J - O Saracura era com o Radde?

R - Não, o Saracura é música, né? Ela produziu música também. Ela não era exclusiva do Radde, né? Ela fez uns trabalhos de produção aí, que eu acho que é mais ou menos concomitante. O negócio é que, assim, todo o acervo dela, inclusive o currículo dela, que eu mesma datilografei, ou digitei depois, foi tudo lá para o Arena. Eu não fiquei com nada, nem das coisas que a gente produziu juntas.

J - Ai, que medo de terem jogado coisa fora.

R- É, tenho muito medo. Tem coisa que eu não tenho.

J - Já dei umas visitadas, mas eu tenho que ir uma mais intensiva, assim, pra...

R - Eu não sei se tu vai achar as coisas. Tomara que tu ache as coisas dela. Tem fotos aí desse Martins Pena lá. Tem foto do *Arranque a Máscara da Face e Improvise*, que aí foi só a produção.

J - Esse é do Província?

R - Esse era do Província também. Como é que era o nome do Brecht que ela fez? Era aqueles textos curtos. Ela fez o *Delator*, eu acho. É, ela fez o *Delator*. Mas tinha um outro nome, o espetáculo.

J - Era baseado no *Delator*.

R - Não, eu acho que eram vários daqueles textinhos curtos que tem o Delator, tem o Espião. E... que mais? Aí ela produziu também, olha, tá dando alzheimer total. Não, o show muito famoso. Que fez história, que fez época, que foi no Centro Cultural Israelita. Com a Gracinha, Cláudio Levitan.

J - Isso é uma peça?

R - Não, isso é música. Isso era música. Mas esse show também marcou época.

J - Show com Gracinha...

R - É, Maria da Graça... Essa Maria da Graça é irmã daquela artista clássica. As coisas vêm, perafá. Deixa eu ver o nome da irmã da artista clássica agora. Uma mulher famosa aí. É irmã da Magliani, da Maria Lídia Magliani.

J - Eu achei que era, é a única artista plástica daqui que eu conheço.

R - E a irmã dela era a Maria da Graça.

J - Magliani também?

R - Magliani.

J - Que legal isso. A gente estava estudando a outra Magliani.

R - Era a Gracinha Magliani. A Graça Magliani. Vamos ver se aqui tem alguma referência a Maria da Graça.

J - E ela era cantora?

R - Era cantora. Não, aqui não tem nada. Vamos ver aqui o Claudio Levitan se tem alguma referência a esse show. [...] Tá, vamos vendo mais coisas enquanto eu procuro aqui. Se tem alguma coisa do Levitan a gente acha... o show, esse show.

J - Levitan, desculpe minha ignorância, era um músico?

R - É, o Claudio Levitan, ele é vivo ainda. Era uma pessoa, se tu quiser saber mais coisas. Levitan era bem amigo dela.

J - Nossa, até agora eu não tinha ouvido dele.

R - O Levitan é autor, é arquiteto, é músico. Ele trabalhou com o Tangos e Tragédias. Ele fez, foi parceiro do Nico em algumas músicas... É, eu acho que não vai ter aqui nada diferente, tá mais referente aos livros dele do que a carreira dele em música. Mas enfim. Aqui, Claudio Levitan, no dicionário da MPB. Aqui é bem de música. Não sei se vai ter o nome do show. Como é que era o nome daquele show? Olha só, eu venho pra cá e não sei nada.

J - Tá tudo bem, todo mundo esqueceu coisas até agora..

R - Mas deveria ter coisas desse show lá [no Acervo Sonia Duro] também. Mas enfim, aí ela também trabalhou muito com música, né, numa época. E depois ela voltou pro teatro. Aí eu acho que isso foi antes dela trabalhar com Radde. Não sei bem. Aí ela passou esse tempo com Radde...

J - Como é que você escreve o primeiro nome do Radde?

R - Ronald. R-O-N-A-L-D.

J - Ok, obrigada.

R - E aí eu acho que ela parou de trabalhar com Radde e foi fazer, fez concurso pra Secretaria de Educação e foi dar aula. Eu acho que é isso. É. Porque tava uma coisa muito errática, assim, né? Muito sem grana, muito... E aí ela resolveu dar um jeito na vida. Então, bom, aí eu tenho um salário fixo e tenho tempo pra fazer produção igual. Aí a gente se conheceu em 83. Eu tava no DAD, eu entrei no DAD em 81.

J - Que legal.

R - Em 83 eu fui trabalhar com um grupo cujos membros eram muito amigos dela já de muito tempo. Já tinham até trabalhado juntos, ela tinha feito algumas produções pra eles, enfim.

J - Quem era o grupo?

R - O nome do grupo era Trama Teatro. Era o Biratã Vieira, que era o diretor.

J - Trama Teatro, Ubiratã...

R - É Biratã, não é Ubiratã. É Biratã.

J - Biratan de quê?

R - Vieira. [...] Biratã Vieira, o José Salimen Júnior. O Bira e ela trabalharam muitas vezes. O Breno Ruschel. Ruschel é R-U-S-C-H-E-L.

J - Uhum.

R - O Isaías Quadros. A Vera Karam. A Lúcia Serpa.

J - Nossa, que legal como as coisas vão se conectando.

R - A Márcia Erig. Erig é E-R-I-G. E eu. Não esqueci ninguém? Não. E aí então eles convidaram a Sonia pra fazer a produção. Pra fazer parte do grupo e ser a produtora do grupo. Aí, claro, esse grupo mudou, depois a gente montou algumas peças. Nós montamos *Morte e Vida Severina*, *O Dragão Guloso*.

J - O Dragão Guloso, isso?

R - É. Era uma infantil.

J - E tu trabalhando como atriz?

R - E eu trabalhando como atriz. Mas aí eu tinha tempo livre, né? Porque eu só estudava. E trabalhava com eles. E eu tinha o tempo livre e carro. Aí eu comecei a ajudar a fazer produção. Eu levava, eu ia com a Sônia nos lugares, a gente... Eu datilografava os ofícios, eu comecei a fazer produção junto com ela.

J - Quem tem carro não escapa.

R - Não escapa. E aí depois montamos o *Poderia Ser Cálido*. Que foi, assim, levou dois anos para ser feito porque foi um trabalho de criação coletiva, enfim. Depois desses trabalhos a gente se separou. O grupo se separou depois do *Poderia Ser Cálido* que estreou em 84. Isso tudo foi em 83, 84. Nós fizemos também um outro projeto na biblioteca pública fomos convidados para fazer que era o projeto Poesia Viva, uma vez por mês tinha a apresentação de um poeta...

J - Que legal.

R - Nós montávamos pequenos espetáculos apresentando esses poetas. *Morte e Vida Severina* fez uma carreira bem legal. *Morte e Vida Severina* foi o espetáculo que a gente montou para ganhar dinheiro para fazer a produção do *Poderia Ser Cálido*. Então a gente vendeu muito para escolas, essa venda então a Sonia fazia... Eu e ela né, eu levava ela... Nós duas fazíamos juntas. Com a separação do grupo ficamos eu e ela e o outro grupo permaneceu junto, mas aí também já não eram mais os mesmos atores né? No *Poderia Ser Cálido* já não era mais o... O grupo inicial, e ficou então a Márcia Erig o Salime, e o Bira, e eu e a Sonia. E aí nós resolvemos, então, montar a nossa produtora. Aí nós abrimos uma produtora, nós éramos sócias na Elis Produções. Isso foi em 1985. Junto com isso tudo a Sônia sempre foi muito atuante em associações da categoria. Então a Sônia militava no CPERS e na APETERGS que era a Associação dos Produtores [de Espetáculos Teatrais] do Estado do Rio Grande do Sul.

J - O CPERS era?

R - O CPERS era do magistério. [...] Isso aí tudo ainda é final de ditadura então nós tínhamos um outro órgão durante a ditadura que cuidava do teatro que era o Inacen, o Instituto Nacional de Artes Cênicas o Inacen promovia suas ações todas via as associações, não tinha uma destinação de verba direto para grupos era tudo via associação. Aqui nós ainda não tínhamos o SATED, então a Sonia teve cargos na APETERGS, a APETERGS se reunia assim nós, o Radde, o Dilmar Messias, o Camilo e a Adriane Azevedo, o Face Carretos, o pessoal da dança, o Valério César... Enfim, era um grupo grande. A Sonia exerceu cargos nessa associação. [...] E essa associação era filiada à Associação Nacional de Produtores. Mais tarde a Sonia chegou a ser vice-presidente da Associação Nacional de Produtores. Então nas reuniões com o Inacen tinha que ir... A sede era no Rio de Janeiro, e ia o Radde, ou ia a Sonia, ou ia o Dilmar, se revezavam... Conforme o cargo também, né? Nessa militância junto ao Instituto Nacional de Artes Cênicas e a Sonia conquistou aí um respeito... Era muito respeitada no meio nacionalmente. Tinha uma voz bem forte

nacionalmente junto aos produtores e ao Inacen. Ela assumiu a vice-presidência da ANPAC que era a Associação Nacional de Produtores de Artes Cênicas, acho que era 88 por aí.

J - Como é que é o nome?

R - ANPAC, Associação Nacional de Produtores de Artes Cênicas.

J - Ela chegou a dirigir peças?

R - Não. Ela, depois do Província, ela trabalhou com um outro grupo, que eu nem sei o nome. E eles tentaram montar, teve um espetáculo que foi totalmente censurado com esse pessoal. E aí dali eu acho que... Depois dali eu acho que ela não atuou mais. Porque até passaram a tarde inteira no DOPS dando depoimento. Estou vendo as fotos também do dia do depoimento, que devem, deveriam estar no Arena. Pois é, tinha que ir contigo um dia lá. Se essas fotos estiverem lá, se tu quiser que eu vá lá um dia contigo, eu vou.

J - Seria legal.

R - Eu te digo o que é o quê. Não sei se a Ana, eu acho que a Ana não ficou com nada dessa, das coisas de teatro.

J - Eu acho que não.

R - Acho que não, acho que a Sonia levou tudo pra lá. Acho que a Ana ficou só com as fotos pessoais mesmo dela, assim, de teatro. Tá, onde é que a gente pa... Aí paramos, então aí nós fizemos a Elis Produções em 85 e aí a gente saiu a produzir espetáculos próprios, né, nossos. Por que Elis? Porque um, duas Elismaníacas. Dois, porque a gente queria assim, se baseou no ideal de de trabalho de Elis. Aquela coisa perfeita, com justiça para todos os trabalhadores envolvidos na produção e, sei lá, aquela utopia de vamos abrir portas e caminhos para o teatro gaúcho. E aí nós produzimos várias peças né, que via de regra eu atuava. Aí foi feito, a primeira foi o *Lembras de La Estrada* aí foi assim, uma co-produção entre nós o Face Carretos e o Núcleo Dança, que era o Valério Césio e o Rosito, que vinham do Grupo Terra de dança tinham saído do Grupo Terra e também montaram o próprio grupo. Mas a produção, o grosso da produção mesmo era nosso, né, era da Sonia depois no ano seguinte, deixa eu ver, 86, isso foi em 85. 86 nós não produzimos nenhuma peça nós... Foi um ano atribulado de greves no DAD, no magistério, e muita participação na

Associação. Aí a Associação abriu também, estava abrindo já, porque o Valério já, o Núcleo Dança já estava na associação, abriu também para outros grupos de dança... Chamou...Então ela teve, eu acho que aí ela assumiu um cargo na diretoria da APETERGS, se não me engano foi nessa época. Ela e a Adriane e Azevedo. E... Deixa eu ver... E aí a gente começou a elaborar outros projetos, em 86 a gente começou a elaborar o projeto da primeira Semana Elis de Porto Alegre.

J - Que ano, desculpa?

R - 86 a gente começou a elaborar o projeto para realizar o evento em março de 87. Aí a gente fez, começou a produção desse evento, que era um evento grande que incluía a montagem de um show de música com músicas da Elis com cantores daqui, músicos... Uma exposição de fotos. Nós fizemos uma edição do Clube do Guri, que foi aquele programa da Elis Regina, com o Ary Rêgo, com pessoas que cantavam na época, o Darcílio Messias e outras pessoas. O Darcílio que é irmão do Dilmar, né. E trouxemos também a Denise Stoklos com o espetáculo dela *Elis Regina*. Isso tudo foi feito no São Pedro. Nesse meio tempo Luciano Alabarse nos convidou para produzir um espetáculo dele *Um Beijo, Um Abraço, Um Aperto de Mão*, eu tava ensaiando um esquete chamado *A Arte de Perder as Estribeiras*, produzido por nós também. E estava ensaiando um outro espetáculo com o Valério César se chamava Safo que estreou em julho, ou julho, não me lembro bem. A Arte de Perder as Estribeiras estreou... Não me lembro bem. Isso tudo a gente fez no verão, foi uma loucura.

J - *Um Beijo, Um Abraço, Um Aperto de Mão* foi alguém que chamou para produzir?

R - É, o Luciano Alabarse, foi uma produção assim... Foi a primeira vez que nos contrataram, nos chamaram para produzir um, né, que não foi assim uma ideia nossa né, que partiu de nós e ai vamos montar tal coisa não sei o que.

J - É, *A Arte de Perder as Estribeiras*...

R - *A Arte de Perder as Estribeiras* era um esquete que acabou virando um espetáculo porque a gente improvisava demais em cena... E era para ter 40 minutos e às vezes chegava a uma hora e dez. Era eu, a Beta Medeiros e a Denise Liége, a direção era da Denise Liége. Também foi um texto de criação coletiva, então a gente improvisava muito. A gente ficou com esse esquete rodando por aí um tempo... Depois 2003, 2004, por aí, a gente remontou... De vez em quando a gente tira ele da manga, mas eu acho que agora

não mais. Então 87 foi um ano cheio, muito cheio, a gente trabalhou muito. Também não rendeu nada porque a gente mais trabalhava do que ganhava. Mas enfim, até hoje é mais ou menos assim. Vale dizer que naquela época não tinha Funproarte. Tinha assim uma tímida Lei Sarney em 85... Não, não foi em 85, foi 87, foi por aí que foi instituída a Lei Sarney eu acho. Porque eu me lembro que nem todo mundo ainda estava cadastrado e aí até o teatro, porque tudo isso, a Semana Elis foi no Theatro São Pedro, então o Theatro São Pedro nos emprestou a Lei Sarney deles caso a gente precisasse oferecer para alguém... Aí depois 88 então nós ficamos com esses espetáculos rodando durante o ano de 87, o evento foi só naquela semana. Depois 88 nós começamos a produzir a Valsa nº 6 para estrear naquele ano mesmo. Mas aí não deu porque nós não ganhamos teatro. Deixa eu ver o que mais a gente fez em 88.

J - Quem é que estava na *Valsa nº 6*?

R - Eu. Eu e a direção era do Camilo de Lélis.

J - E a Sônia produziu.

R - E a Sônia produziu. Aí já em 88, a gente já tinha assim uma grande identificação com o pessoal da dança, uma amizade assim com o pessoal da dança, esse pessoal que entrou no que entrou para a APETERGS. Entrou muita gente de dança na Associação de Produtores e... Aí se começou a pensar em eventos. Porque tinha, a Associação de Produtores promovia eventos assim, de mostras de teatro... Não sei se tu já ouviu falar da Campanha da Kombis.

J - Sim, o Hamilton me falou.

R - É, a Campanha das Kombis era uma campanha produzida pela APETERGS. Nós tínhamos um outro evento também no meio do ano, no inverno... Tinha uma coisa de teatro nos bairros que a gente fazia em centros comunitários... Então tudo isso envolvia a Sonia o ano todo. Além da produção ela sempre estava envolvida também com a produção desses eventos aí da associação. E aí com o pessoal da dança a gente começou a elaborar um... Porque tinha que se fazer uma distinção na época entre a dança, aqueles espetáculos tipo mostra de fim de ano das escolas de dança, com o que era dança, digamos, profissional, grupos de dança. Que... Poucos eram profissionais, mas que estavam em tentativa de profissionalização. Aí essas alturas já tinha aparecido o Terpsí também... O Terpsí não

estava na associação mas o Terpsi já estava ganhando força... E a Sônia começou a trabalhar...

J - O que é Terpsi?

R - Terpsi é o grupo da Carlota Albuquerque. Terpsi é que é, assim, um grupo de dança aqui de Porto Alegre que mais faz sucesso aí pelo Brasil. E aí começou a se pensar em alguma coisa para dar visibilidade para esses grupos que estavam em tentativa de profissionalização e que não eram vinculados a escolas de dança. E tinha alguns que realmente eram vinculados à escola, como o da Tony Petzold ou o da Mudança mas que não eram necessariamente os alunos da escola fazendo uma mostra no final de ano, a escola tinha criado um grupo profissional, que às vezes convidava bailarinos de outras escolas. Enfim, então eram grupos independentes, não de alunos, que montavam coisas com um objetivo mais duradouro de profissionalização. E aí a gente criou então um núcleo dessas pessoas e aí também estava envolvido o Rubens Barbot, que mais tarde foi para o Rio de Janeiro, e o Gato Larsen, e esses a Ana conheceu bem... E então nós criamos o Dança Porto Alegre. Foi um evento que teve três ou quatro edições, também era no Theatro São Pedro, com grupos convidados aqui, apresentação de cada um deles... E nós trazíamos especialistas em dança, ou críticos de dança. Na verdade são pessoas especializadas em dança que trabalhavam em jornal, fazendo crítica. Nós trazíamos essas pessoas para cá para fazer debates e eles também, muitos deles faziam uma palestra, sobre Dança, História da Dança, histórias de grupos, Dança Brasileira, enfim. E isso tudo acontecia então no São Pedro, o espetáculo era apresentado à noite no dia seguinte, então, tinha um debate aberto com esses críticos especialistas sobre aquele espetáculo, além das palestras de todos eles. E também sempre se fazia uma mostra fotográfica de pessoas da dança, com relevância na dança em Porto Alegre.

J - Tudo isso feito pela Elis Produções?

R - Sim, a produção era da Elis Produções. A gente tinha um apoio muito forte aí na época do... Ainda não existia a Secretaria da Cultura, era vinculada à Secretaria de Educação. Na época o "secretário", digamos assim, era o Carlos Appel, e o Dilmar era o Diretor de Artes Cênicas. E com um forte apoio deles a gente teve então apoio do Estado e do Inacen para fazer esse primeiro evento, e fizemos mais três. Desse movimento saiu o Centro de Formatividade em Dança do Estado que aí tu tem que entrevistar o Dilmar se tu quiser saber mais alguma coisa.

J - Peraí, o Centro...?

R - De Formatividade em Dança, que foi bem importante depois do primeiro Dança Porto Alegre, o Dilmar convidou a Sonia pra ir trabalhar com ele nessa proto- Secretaria aí de... Que logo em seguida se tornou a Secretaria de Cultura. Então a Sonia foi trabalhar... Foi cedida, né, pela Secretaria de Educação para a Secretaria de Cultura. Então aí ela encerrou a vida dela de professora e foi então trabalhar... Assumiu o primeiro cargo vinculado à cultura.

J - Esse tempo todo ela tava conciliando ser professora? Meu Deus...

R - Sim aí ela trabalhava numa escola do estado que era uma escola de... supletivo, digamos assim. Que era já pra adultos, é... Então ela tinha uns horários diferentes, porque eram aulas, assim, particulares, ela pegava um aluno lá que tinha algum problema lá em história, não sei o que... Dava aula pra ele depois aplicava a prova. Então não era sala de aula, não tinha aquele desgaste de preparar aula, corrigir provas e... Como é que era o nome daquilo? Era o CES. Centro de Estudos Supletivos, acho que era isso, Centro Estadual de Estudos Supletivos, alguma coisa assim, que atendia só adultos com o ensino incompleto.

J - Isso foi mais pro final ou ela sempre deu aula de supletivo?

R - Quando eu conheci ela já tava nesse lugar. Ela chegou a dar aula pra escola assim, né, deu aula lá no Murialdo, mais pra adolescentes. Eu acho que pra criança... Bom, criança é a professora que dá né, é uma professora pra tudo. Mas ela chegou a dar aula de sala de aula mesmo. Mas aí foi antes da gente se conhecer, quando eu conheci ela ela já tava nesse nesse módulo. Depois então, aí ela foi trabalhar no... Na época chamava SEDAC [provavelmente quis dizer CODEC - Conselho de Desenvolvimento da Cultura -, SEDAC é o nome atual]. Não era Secretaria de Cultura na SEDAC, que logo em seguida se transformou em Secretaria de Cultura. E em 89 então a gente conseguiu estrear a Valsa nº 6...

J - 89?

R - É, que no ano anterior a gente não tinha conseguido teatro. Nós ficamos por aí fazendo a Valsa, deixa eu ver... 90... E aí então ficamos 90, 91... Eu acho que nós não produzimos nenhum espetáculo nosso... Só o Dança Porto Alegre. Porque aí, também, eu tinha urgência de terminar o DAD, eu não tinha terminado. Eu fiquei 11 anos né.

J - Nossa!

R - Sim, porque eu fazia essas coisinhas, não ia aula né! [...] Deixa eu ver... Aí nós ficamos só com o Dança Porto Alegre, produzindo o Dança Porto Alegre, depois disso, aí, eu fui trabalhar com o Stravaganza, eu fiz Jujubas e fiz A Lenda do Rei Arthur enquanto isso. Aí, tá, terminei o DAD, ela continuou... Aí o Dilmar, nesse meio tempo... O Estado desapropriou o Arena, né. O Dilmar incumbiu a Sonia de fazer a reforma. "Tu é a diretora do Arena tu vai lá fazer a reforma". E ela fez toda a reforma, batalhou todo Arena, entregou o Arena, dois dias depois trocou o governo e ela entregou o cargo.

J - Meu Deus

R - Ela não chegou a sentar na cadeira de diretora do Arena. Com o Arena pronto. Foi feita a inauguração, pode olhar lá a placa, é assim, dois dias antes, um dia antes de trocar o governo.

J - O... Que eu ia perguntar... Do Arena... Ele ficou pronto em 92?

R - Agora eu não sei, olha, eu escrevi o trabalho sobre o Arena e não sei.

J - É mesmo!

R - É, deixa eu ver... Não, pera aí é... É por aí, porque vamos dizer que o governo Simon começou em 88, aí são quatro anos né 88, 89, 90, 91 tem eleição... Na época se assumia dia 15 de março. Agora é primeiro de janeiro né, mas na época era 15 de março. Então é aí em 92 entregaram o Arena. É isso? É, eu acho que sim. Ou eles assumiram em 87 e aí entregaram em 91, ai, tem que ver, agora eu não sei.

J - Mas isso deve estar até na plaquinha, né?

R - Sim, com certeza, tá lá na placa.

J - Onde é que eu posso ler o teu TCC?

R - Eu acho que lá no DAD tem né? Eu acho que tem tem que ter uma cópia porque foi feito lá, né. E não é TCC, é da especialização. Antes do mestrado tinha curso de especialização. Na minha época não tinha TCC, ainda bem, eu fui a última turma sem TCC.

J - Que legal, que sorte.

R - É [...], ou então tem no Instituto de Artes e no Arena também tem. Mas eu tenho em casa, se tu quiser uma eu te dou. Hm, que mais? Tá, e a gente ficou nisso, depois a gente recebeu... Depois disso nos convidaram pra fazer a produção de O Homem da Flor na Boca, que era todo um projeto, assim, ele, o ator e diretor usou o texto, né, O Homem da Flor na Boca pra falar sobre o HIV. Então além da apresentação de espetáculos ele fazia debates com as pessoas, né, viajaram muito pelo interior, e a Sonia se envolveu nisso. Eu tava envolvida em... Eu acho que eu ainda tava com o Jujubas e com A Lenda do Rei Arthur. E, bom, aí o Dança, aí terminamos o Dança Porto Alegre porque, enfim era uma coisa... Aí vieram os anos Collor, claro, esse é o motivo principal do fim do Dança Porto Alegre. Porque a gente tinha um apoio financeiro muito forte do Inacen, e ai já era Ministério da Cultura e, com o Collor, acabou tudo. Então ficou difícil manter o... E aí se desmantelaram, também, todas essas associações, Associação Nacional de Produtores enfim, foi um um desastre total. E aí, então, encerramos o Dança Porto Alegre, não produzimos mais... Com a troca de governo aí, final do governo Simon, assumiu o Collares, se não me engano. Aí a Sonia saiu do... Teve que sair da Secretaria, do cargo dela. Mas aí ela foi pro município, foi pra Secretaria de Cultura do Município. Foi trabalhar na Usina, ficou lá bastante tempo....

J - A Usina...

R - Do gasômetro. Ela ficou na Usina bastante tempo. Aí, nesse meio tempo, eu trabalhei com outros diretores. Porque aí ficou difícil conciliar. Aí também eu tinha, eu comecei a trabalhar. Eu trabalhava junto com o meu companheiro numa serigrafia, nós tínhamos uma serigrafia... E começou... Tinha que ganhar a vida, né? Começou a ficar muito difícil conciliar a produção com o trabalho dela nas secretarias, eu comecei a fazer espetáculos assim... A gente já não elaborava mais os projetos. Porque a gente sempre fazia "não, vamos montar isso aqui", nós escolhíamos, o diretor, nós escolhíamos os atores... Não partia do... Geralmente parte de um grupo ou de um diretor convidar uns atores, com a gente era o oposto. Nós vamos montar o texto tal, com esses atores, com esse diretor... E aí eu comecei, então, a trabalhar com outros, outros diretores, outros grupos, como foi o caso da Adriane, e depois trabalhei com Luiz Paulo Vasconcelos fui fazer... Que era uma

produção da Secretaria Municipal de Cultura dirigido pelo Luiz Paulo... Foi o Arlequim Servidor de Dois Patrões, mas isso aí não tem nada a ver com a Sonia. Então meio que a Elis Produções... Meio que... Até que eu fui fazer esse espetáculo com o Luiz Paulo, e o Antônio Carlos Brunet, o Dunga, que estava trabalhando comigo, que foi um ator que trabalhou muitos anos com o grupo da Irene Brietzke, com o Teatro Vivo, o Dunga propôs a montagem de um espetáculo que ele tinha o texto, ele queria dirigir e atuar, e nos convidou para produzir. Então aí a Elis Produções produziu dois espetáculos dele, duas montagens diferentes do mesmo autor. Isso foi... 96, 94 e depois 96...

J - Os textos, tu consegue lembrar quais eram?

R - Um era King Kong Palace. E o outro é A Secreta Obscenidade de Cada Dia. O primeiro foi A Secreta Obscenidade, depois o King Kong Palace.

J - Secreta Obscenidade de Cada Dia?

R - É.

J - Legal esse nome.

R - O autor é Marco Antônio de La Parra, é um autor chileno. Aí ela continuou um tempo, ainda, conciliando o trabalho dela... Como é que foi que terminou... A história dela com a Secretaria Municipal? Não, ela voltou pro Estado. Ela voltou pro Estado. Quando... Qual era o governo?

J - Não era do Olívio?

R - Não sei... Peraí. [...] Aí... Ó, tu tá botando acento de novo.

J - Ai, desculpa, é automático!

R - É, ela vai brigar contigo. Tá, aí ela voltou pro estado. Foi no governo Olívio?

J - É, o que que ela fez na Usina?

R - Ah, ela é... Se eu não me engano, ela era diretora da Usina. [...] Tá. É, ela era diretora da Usina. Sim! Ah, é, tem aquela história! Ela fez uma reforma na Usina do Gasômetro. Que até teve uma reinauguração. Volta e meia se reforma a Usina, né?

J - Virou especialista em reformas.

R - É. Certo, teve uma reinauguração da Usina do Gasômetro, um evento bem grande, bem bacana.

J - Na prática, assim, tanto no Arena quanto na Usina, ela era mais... Coordenando essas reformas, assim.

R - Sim. É, a Usina, quando teve essa reforma aí, se não me engano não chegou a fechar totalmente... Como agora fechou... Se não me engano, acho que não fechou completamente. Não vou te afirmar. O Arena tava fechado com água até os joelhos, com as coisas boiando. No Arena, ali, foi uma coisa bem mais séria. Tem até, lá no Arena Tinha um vídeo. Tá em VHS, né. Se não tiver todo mofado A Sonia filmando o Arena com água até os joelhos. E aí, então, ela coordenou, foi a responsável por toda essa recuperação. E aí, no governo de quem? Eu acho que foi, então, do Olívio. Porque, olha só. Foi o Olívio. Foi o Simon, depois foi o Collares. Depois do Collares foi o Olívio. É isso? Eu não me lembro muito bem dessa época Aí, depois do Olívio... É, porque aí Depois do Olívio, eu acho que foi o Rigotto. Aí, depois do Olívio, Rigotto, Tarso e Ieda.

J - Daí eu já reconheço, pelo menos.

R - Não, não. Mas foi no Olívio, será? Porque, olha só, quando ela faleceu, era governo Olívio. E aí, o Olívio, né? Ali o... Hamilton, a Rosa, que era diretora do Arena, eles se articularam, né? Para aquele... Para o Espaço Sonia Duro. E nos últimos Assim, em dezembro, janeiro, sei lá A gente inaugurou o Espaço Sonia Duro. E nos últimos meses de dezembro, janeiro... Teve uma Solenidade.

J - De que ano?

R - A Sonia morreu em 2002. Então, isso foi 2003. Porque a Sonia morreu em fevereiro de 2002. Aí, lá por janeiro, fevereiro de 200, foi inaugurado o Espaço Sonia Duro. Mas assim, no nome, né? No grito. Mas foi oficial. E aí, o decreto que institui o nome é do Rigotto. O Rigotto que assinou. Então, foi no ano seguinte... A Rosa Campos Velho, quando era

diretora da Arena até botou a página do Diário Oficial num plástico e colou lá numa coluna do Arena. Lá do Espaço Sonia Duro. Porque aí tem um decreto-lei que institui aquilo lá. Então, eu acho que foi no governo Olívio. Bom, em quatro anos dá para acontecer muita coisa, né? Se terminou o governo Olívio em 2003. Vamos retroceder 2002, 2001, 2000, 99. Voltou em 99 pra lá? É... Não teve outro PMDB. Porque eu estava aqui pensando... Pensando se não tinha sido o Dilmar, de novo... O Appel. Mas eu acho que não teve um governo PMDB... O Britto! Ah, só se foi no governo Britto. Então, perafá, vamos ver. Foi o Simon, o Collares, aí vem o Olívio em seguida do Collares? Ou veio o Britto? Veio o Britto depois do Collares, aí vem o Olívio, porque a Dilma descobriu as falcatruas do Britto. E aí a Dilma estava no governo Olívio. Aí veio o Olívio, depois do Olívio quem é que veio? O Rigotto. Aí depois veio o Tarso, Ieda, isso. Deve ser. [...] Então é capaz de ela ter voltado no governo do Britto. Porque aí eu acho que voltou o Appel. Mas ela chegou a ser diretora do, do... IEACEN. Mas seria diretora no governo Britto? Ai, ai, ai, será que a Ana não lembra disso? [...] Mas enfim, então talvez ela tenha voltado pro Estado. Porque ela era funcionária do Estado, né? Ela foi cedida lá pro município. Aí tem umas confusões aí, burocráticas, né? Talvez ela tenha voltado pro Estado no governo Britto. Eu não sei se o Dilmar tava lá. Acho que sim. Acho que eles chamaram os mesmos. E os sites são muito ruins, né? Porque se tu, sei lá, acho que se tu entrar, procurar o site do IEACEN e procurar aí... Uma pessoa que pode te ajudar é a Stella Bento. Eu não sei se tu conhece a Stella Bento, ela é funcionária do Instituto Estadual de Artes Cênicas. [...] A Estela trabalhou com a Sonia lá no Instituto. E deve ter boas, boas... A Stella tem uma boa memória e tudo mais. Ela deve ter esses dados, assim, melhores pra te dar.

J - Pois é, eu entrei em contato com o IEACEN pra ver se tem registros dessa época.

R - Acho que a Stella ainda tá lá, né? Espero que esteja lá.

J - Mas eles me disseram que não tem acervo, não tem arquivo...

R - Não tem, não tem. Assim, se tu entra no site, tu quer saber quem é hoje [diretor(a) do IEACEN] é capaz de não ter. Esses dias eu fui procurar quem era Coordenador de Artes Cênicas do município. Não tem, não tem no site da prefeitura. A Stella Bento também fez o DAD... A Stella é bem legal, ela deve saber. Vou te dar o celular dela, vou te mandar. Mas então eu tenho a impressão que ela deve ter voltado no do... Porque não deu tempo de fazer tudo em quatro anos de governo Olívio, sabe? Ser diretora do IEACEN... Não, deu! Tá. Deu sim! Perafá, porque que eu me lembrei disso? [...] Me veio uma coisa assim agora e fugiu, perafá. Deu tempo dela tá no governo Olívio, sim. Porque quando ela ficou doente, ela

teve que largar o... Ela largou o IEACEN. Ela entrou em licença, depois ela largou a direção do IEACEN. Então era governo Olívio. Porque se aí quando ela faleceu ele que botou o nome lá, né? Foi no final do governo dele. Então é isso. Ela foi diretora do IEACEN na época do Olívio, tá certo.

J - E o Porto de Elis?

R - O Porto de Elis?

J - Isso.

R - O Porto de Elis, ah, isso não tinha muito a ver com a gente. A gente frequentava, né? O Porto de Elis era um bar que tinha palco. E tinha, então eles faziam shows de música... Depois eles abriram pra algumas apresentações de teatro. Esse esquete que a gente fez, *A Arte de Perder as Estribeiras*, foi porque lá no Porto de Elis eles abriram pra esquetes. Porque o palco era pequenininho, né? Era mais pra show. O bar não era muito grande.

J - O bar não era da Sonia, então?

R - Não, não, a Sonia nunca teve bar. [...] Não, o Porto de Elis não era da Sonia.

J - Era de quem?

R - O Porto de Elis era de um grupo de pessoas, assim, de amigos que curtiam música e... E teatro, não sei o que... Botaram esse bar... E tinha, então, tinha mais show de música. Ali que começou assim, Adriana Calcanhoto, esse pessoal todo. E a gente frequentava lá assistir show, ia lá festejar. E fizemos alguma, né? A gente era mais frequentadora e fizemos só esse... Depois eles fizeram esse negócio de esquetes que uma vez por mês, uma vez a cada 15 dias, não sei, tinha, eles abriam pra apresentação de esquetes teatrais. E aí todo mundo começou a fazer esquete e apresentar no Porto de Elis. Depois isso foi indo pra outros bares e pra teatros. Alguns esquetes cresceram, como esse nosso aí, né? Que a gente improvisava loucamente em cena. Só via a diretora lá "O que vocês tão fazendo? Voltem, voltem". E nós louqueando. Era muito bom de fazer por isso, porque a gente enlouquecia, começava a improvisar e ia. Mas não, a Sonia nunca foi dona de bar. E aí teve uma época que então ela tava... Ela tava, não sei se na Usina. Eu acho que na Usina ainda. Mas talvez não fosse mais diretora. Eu acho que ela passou uma época diretora da Usina, isso tem que se confirmar. Ou então assim, ela tomou conta, entende? Tinha outro diretor,

mas era ela que fazia tudo. Mas eu acho que ela foi diretora. E aí teve uma época que ela foi trabalhar com a Esther Grossi. Assim, uma assessora meio informal da Esther, não chegou a ser assessora lá em Brasília, nomeada e papapapa. E aí, então, deu uma certa confusão aí na transferência dela do Estado para a Esther... Que ela acabou voltando pra Secretaria de Cultura, Secretaria de Educação... Foi fazer um serviço burocrático lá... E aí a Rosa Campos Velho que tava na... A Rosa também poderia ser uma que talvez te desse uma entrevista. Foi diretora do Arena durante 10 anos... Ela conviveu bastante com a Sonia. E A Rosa então um dia entrou lá na Secretaria de Educação, porque a Rosa também era da Educação... Foi da Educação. E pra Sonia, ela "O que tá fazendo aqui? Não, vambora, vou te tirar daqui". E aí então ela voltou pra Cultura. E aí então eu acho que já era certo o governo Olívio. E ela foi pro, então, foi pro... Ficou na direção do IEACEN e aí depois eu acho que ela entrou numa licença de saúde, né? Com a doença. Porque ela não chegou, não sei, acho que não chegou a se aposentar. Não me lembro. Mas tava em licença. Enfim, e aí com a doença... Mas ela ainda fazia muita coisa, né? Uma vez ela saiu do hospital, lá... Teve alta de manhã, de tarde foi numa reunião aí num fórum qualquer de cultura, dar discurso, né? E deixa eu pensar se a gente produziu mais alguma coisa. Acho que não. Porque aí ficou difícil conciliar. Mas foi, era uma pessoa muito respeitada, né? E era uma pessoa assim que tinha que ter um serviço complicado... O serviço complicado sempre caía na mão dela. E ela não negava o fogo. E o que ela queria na real era que todo mundo passasse bem. Sabe? Quando ela assumia esses cargos de diretora do IEACEN, as pessoas iam lá "Ai Sonia, me dê uma verba aí pra tal coisa". Não vou dar uma verba grande pra um e deixar os outros sem. Sabe? Vamos fazer uma coisa mais justa, vamos deixar todo mundo bem. Os técnicos de som, de luz, os iluminadores amavam a Sonia.

J - Sim, eu entrevistei o Bathista Freire!

R - É, Bathista, o Chico já fale... O Chico faleceu antes dela, inclusive. O Chico ela... Chico trabalhou bastante com ela. Nesse Homem da Flor na Boca... O Bathista também. Mas o Botou os filhos do Chico no caminho, sabe? Os guris estavam lá... Uma coisa de periferia. E aí o Chico, "ai não, porque meus guris", "não, mas traz eles pra te ajudar. Vão trabalhar." Os guris gostavam dela também. As bailarinas, o pessoal da dança, respeitava demais a Sonia. Eu não sei se a Carlota Albuquerque participou desse Centro de Formatividade em Dança, mas o Dilmar sabe bem. Ou pode te indicar quem sabe. Quem participou disso. Que aí foi criado um Centro de Formação em Dança mas... Mais ou menos como tem aquele aqui na Secretaria de Cultura, né? O Centro de... Como é que é o nome daquele? O grupo de dança ali que tem, ou tinha... Vinculado a área da dança do município. Com o Airton... Coordenado pelo Airton Tomazzoni, ali [GED - Grupo Experimental de Dança]. Que tem

aulas, que tem, não sei, o que o Centro de Formatividade em Dança era mais ou menos isso aí.

J - Eu tive uma amiga que fez ano passado, mas não lembro o nome.

R - É, eu acho que a Carlota deu aula nesse Centro. A Andreia Druck, que participou da elaboração toda, tá em... Mora em Florianópolis, mas talvez também possam falar disso. Andreia tem, pode achar ela no Facebook. Ela não aparece muito no Facebook. Eu como não tenho Instagram não sei quem tem, quem não tem. Mas assim, no Facebook a Andreia não aparece muito. De repente tu acha ela no Instagram da vida. Eu acho que ela não se recusaria de repente a te responder por escrito, enfim. O negócio era esse, entende? A Sonia era pau-pra-toda-obra. Sonia fazia as coisas acontecerem. Essas produções assim de Dança Porto Alegre... A gente fez horrores, sabe? Correndo de um lado para o outro porque apesar da produção ser nossa, né? Elis Produções. Outras pessoas dos grupos de teatro, de dança da época, o Gatto Larsen, Rubens Barbot... O Rubens faleceu ano passado. Eles foram para o Rio, o Gatto tá no Rio, também te responderia sobre a Sonia. Muito amigo dela. Aí tinha umas outras meninas A Heloísa Pérez, não sei se tu já ouviu falar.

J - Não...

R - A Heloísa Pérez também era da dança. Também tem Facebook. A Heloísa é minha amiga no Facebook. Também dá para procurar. A Heloísa Pérez também fazia parte dessa época aí, do Dança Porto Alegre, e talvez até saiba coisas do Centro. E, então, esse pessoal todo pegava junto, né? Mas a cabeça da coisa era a Sonia. Quer dizer, "Sonia, o que tu acha? Não sei o que", "Hoje vocês vão a tal lugar, hoje tu faz, não sei". Quem destrinchava a coisa... Eu sempre disse, eu nunca fui produtora. Eu era auxiliar da Sonia. Era sócia da Sonia, mas eu era auxiliar da Sonia. Poucas vezes na minha vida eu abria a boca numa reunião. Sabe, assim com um possível patrocinador. Porque era uma época que a gente saía a bater nas portas das lojas, das empresas. Se apresentava, sentava e pedia patrocínio. Não tinha departamento de marketing. Era uma maravilha, porque tu sentava com o diretor da empresa e tá, tá, tá. Se ele gostava, ele te dava o dinheiro. Não tinha que passar pelo marketing. Ele não te perguntava quantos mil espectadores, quantas apresentações, quantos não sei o quê. Quando inventaram o departamento de marketing a gente se ralou. Porque era, é sério! Era mais fácil mesmo. Tinha assim, tinha lojas em Porto Alegre que davam as coisas. Então a gente tinha a Casa das Sedas, que era uma loja chiquérrima de tecidos, tecidos carésimos, importados e não sei. A Casa das Sedas era tu chegar lá e pedir os tecidos pros teus figurinos. A Casa das Sedas se não te dava tudo, te

dava o principal, entende? Tu queria, ah, sei lá, um veludo. Um troço que era mais caro. A Casa das Sedas te dava. O algodão lá tu tinha que pedir em outro. Mas se não era muita coisa, eles davam tudo mesmo. Tinha uma outra loja que era de artigos de ballet, A Petit Poá, né, meias, sapatilhas, enfim. Depois começou também a roupa de ginástica. Esse cara, todo santo espetáculo tava o nome da Petit Poá nos programas. Porque mesmo que tu não precisasse, “ah, vamos lá pedir umas meias. Vamos pedir umas malhas pra gente ensaiar”. Não vai aparecer no espetáculo, mas a gente dizia que era pra ensaio e coisa. Então a gente saía com calça de malha, malha, sapatilha, tarará. E ele dava, sabe, era diferente, né. E não tinha Rouanet. Não tinha abatimento, não tinha nada. Então tinha simpatizantes, assim. Mas eu nunca abria a boca nas reuniões. Quem fazia era a Sonia. Eu era auxiliar da Sonia. E é isso, ela era a pessoa do trabalho duro. E ela era a pessoa que numa reunião com um governador, com um secretário, com um deputado, ela dizia o que tinha que dizer. Com elegância, nem sempre com elegância. Mas a Sonia comprava brigas homéricas. Todo mundo “ah não, mas eu não vou brigar com fulano. Porque um dia, porque um dia, pode ser que ele esteja num cargo, não vou brigar”. Não, se a Sônia tinha que dizer, ela dizia. Então assim, essas coisas, Dilmar Messias era muito amigo, ama a Sonia, né, amava a Sonia. Mas o que teve de treta nas reuniões da APETERGS. Com o Dilmar, com o Radde. Ela e o Radde se autodenominavam inimigos cordiais. Ela trabalhou com o cara anos, entende? Ele adorava ela. Mas eles não fechavam politicamente. E a forma de ver a produção, a forma de ver o fazer teatral. A gente tinha uma visão bem mais... Menos comercial do que o Radde. A gente, claro que queria ganhar dinheiro, mas a gente não queria abrir mão da qualidade, ou de uma pesquisa de linguagem. Uma pesquisa estética. Porque isso não vai dar dinheiro. A gente metia os peitos. Ah, vamos fazer? Vamos. Essa primeira produção que a gente fez, *Lembras de la Estrada*. Que foi nessa junção... Esse roteiro, esse La Estrada é um filme do Fellini de 1950 e qualquer coisa. Acho que ganhou Oscar de melhor filme estrangeiro. E a Sonia achou o roteiro num sebo, comprou, chegou em casa e “olha aqui o que eu comprei”... E eu abri, assim, e vi a foto da personagem feminina, que é a Julieta Mazina, mulher do Fellini, que fazia. E eu disse “quero fazer esse personagem”. Isso lá em 1984. Aí quando a gente começou, criou a nossa produtora, “quem sabe a gente faz o La Estrada?”. Eu metida de pato a ganso, eu tinha três espetáculos nas costas, lá, dois, três anos de DAD. E vou fazer. Imagina! E aí quem é que podia dirigir? Não sei o que, não sei o que, “vamos convidar o Valério César”, que era o coreógrafo mais louco, argentino, mais inspirado de Porto Alegre. Que tinha sido coreógrafo do Grupo Terra, que foi o maior acontecimento em dança em Porto Alegre no século XX, sabe? Vamos convidar o Valério. Convidamos o Valério, aí o Camilo De Lélis se escalou pra fazer o personagem do filme. Disse “eu vi esse filme”, viu o Valério com o livro na mão. Disse “eu vi esse filme, tu vai montar?”. O Valério disse: “vou, vou montar com a Sonia e com a Raquel”, “então o personagem tal é meu”. Aí o Valério

olhou pra ele e disse “tá ótimo, tá fechado, é teu”. Aí o Valério, o Camilo trouxe o grupo dele, que era o Face Carretos, que era a Adriane Azevedo, a Ligia Rego, o Marco, trouxe todo mundo, todo mundo. Nos juntamos e fizemos esse espetáculo. O espetáculo era louquíssimo. Nós montamos um circo dentro do... No palco do Renascença, sabe? Todo mundo ficou... O Valério pirou, botou lá no programa que era Meyerhold com não sei o quê, e umas notas de Grotowski. E era mesmo, né? E a gente mal sabia na época quem era quem... Eu ainda não tinha feito as teorias no DAD, e nas práticas não se falava muito em Grotowski nem em Meyerhold. E a gente sabia que não ia dar dinheiro, a gente sabia que não ia recuperar. Mas também era tudo muito artesanal, a gente ia lá e fazia. Tem que pintar uma cadeira? Então vamos pintar. Aí um sábado de tarde ninguém ensaia, todo mundo pinta as cadeiras. E assim a gente ia fazendo, sabe? E essa paixão assim pelo ver o espetáculo... Essa era a paixão da Sonia, sabe? Ver o espetáculo sendo armado, e procurar as coisas, e achar. Às vezes ela pegava as... *Poderia ser Cálido*, a gente tinha, era um elenco grande. Tinha 500 mil personagens. Eu fazia dez. E às vezes eu saía, eu estava terminando minhas falas e saía de cena. Eu cruzava a perna do teatro, abria a roupa assim, trocava de roupa, fazia a volta e entrava de novo. Então precisava de muita roupa. Muita roupa que já era pronta. A Sonia botava os colegas da escola dela, “quem é que tem roupa assim, assado?”. As mulheres recolhiam as coisas que tinham em casa sobrando, sapato, “alguém tem um sapato de época? Anos 70? De plataforma?” E assim ela ia fazendo as coisas. Ela agitava, agitava muito. E era, sabe, o barato dela era ver a coisa se montando e as coisas acontecendo. Ela é a única produtora que eu tive que assistia todos os ensaios. Ela saía do trabalho, ela trabalhava lá na Félix da Cunha, lá embaixo, perto do São Pedro, que nem é mais Félix da Cunha, eu acho que já trocou o nome ali... Porque a rua troca de nome no meio do caminho. Mas trabalhava lá na Zona Norte. A gente ensaiava ali perto da rodoviária, e ela saía do trabalho lá pelas oito, oito e meia, pegava ônibus e ia assistir o ensaio. O *La Estrada* a gente ensaiava em Petrópolis, lá em cima. Ela saía lá do trabalho e ia assistir o ensaio toda santa noite. Ela só não ia nos dias que tinha reunião da PT, que era às terças-feiras. Então era isso, sabe? Aí quando ela, eu briguei com ela uma vez porque ela ia há pouco nos ensaios da Valsa nº 6, que eram de manhã aqui no Câmara. E aí ela estava trabalhando lá. Ela já estava... Não, ainda não estava na secretaria, ainda era escola. Não, mas depois em 89 ela já estava na secretaria. E eu brigava com ela “Porque tu não vai assistir o ensaio? Tu não vai mais no ensaio?”, “Porque eu tô trabalhando! Tu não precisa que eu vá todos os dias assistir o ensaio. Tu é a produtora! Tu sabe o que precisa”. E aí se era preciso assim, ah, pra economizar, não tem dinheiro pra pagar bilheteria. A Sonia ia pra bilheteria. Não tem dinheiro pra pagar o operador de luz, que isso era uma coisa que ela curtia fazer. Curtia fazer luz, e montar a luz. Depois ela desistiu, porque ela sempre torcia o pé na escada, sei lá. Então ela já não queria mais montar a luz, mas tinha uma época que

ela montava a luz. Ela subia na escada e ela montava, porque aí economizava o montador. Não tinha que pagar o técnico. Então ela fazia as montagens, ela operava a luz ou o som. Ela estava sempre na cabine. Ela assistia todos os espetáculos. Não era uma produtora que... Esses dias eu trabalhei com uma que, meu Deus, ia uma vez por semana no ensaio, quando ia. E aí comprou tudo, eu disse, mas escuta, não tem como conseguir alguma coisa de graça? Não. Então tá. Eu sinto muita falta. E eu acho que a cidade sente muita falta. Entende? Porque a gente ficou muito passivo. As coisas boas vieram, como uma certa valorização, a Casa de Cultura, a Usina, outros espaços, Funproarte, leis de incentivo, a gente se acomodou. Hoje ninguém monta nada se não tiver uma lei de incentivo, um Funproarte. Ah não, não vai ter, então vamos abortar. A gente fazia, e o estado, o jeito que a gente está hoje, Funproarte minguou. Não existe mais nada, o Câmara ficou 10 anos fechado, agora o Renascença está alagado, provavelmente vai ficar 10 anos fechado. Porque tu acha que eles vão reformar o Renascença? Não vão. Não sei nem se já tiraram toda a água lá daquele porão.

J - Também não sei...

R - Meu Deus, tá faltando uma Sonia! Pra botar a boca, entende? Essa desvalorização do Funproarte, essas coisas que... Não vai adiante, entende? A gente nunca consegue achar uma voz, uma liderança que... Porque todo mundo fica ah, eu não vou me indispor, ah, eu não vou. E aí daqui a pouco tu vê que aquela liderança assumiu o cargo. Mesmo assumindo cargos, a Sonia não parou de brigar. A Sonia não se acomodava na cadeira. E ela transitava, isso é uma coisa assim, ela passou por muitos governos. Ou fazendo teatro ou ocupando cargos. E ela conseguia conversar com as mais diferentes correntes políticas numa boa. Tá, ela sempre foi de esquerda, né? Talvez ela não conseguisse conversar com os bolsominions, né? Acho que ela teria... Acho que ela teria surtado completamente.

J - É... Eu queria saber se tu sabe alguma coisa de... Da vida dela antes do teatro. Antes dos 20 anos. Se ela vem de uma família de classe média, se ela se dava bem com a família?

R - A Sonia vem de uma família de classe média baixa, né? O pai dela era operário, a mãe dela era dona de casa. Ela tinha mais dois... Ela tinha um irmão e uma irmã. Ela é a caçula. Ela nasceu e se criou em Porto Alegre, sempre estudou em escola pública. Com a ditadura, a Sonia ali era... Deixa eu ver, em 64, a Sonia tinha 15 anos, Sonia tava já no ensino médio, né? Eu não sei. É, tava aí pelo... E aí a Sonia, ela já era do... Ela era do Grêmio Estudantil da escola.

J - Óbvio.

R - Óbvio. E aí o Grêmio Estudantil escreveu aí uma nota, uma coisa assim. Não sei se escandalosamente contra o golpe, entende? Mas a Sonia assinou, a boba assinou, Secretária do Grêmio Estudantil. E publicaram, sei lá onde. E aí nisso, aí ela teve que sair de Porto Alegre. Aí ela passou um tempo no Rio até a coisa esfriar. Aí ela voltou, aí ela meio que interrompeu... Interrompeu a escola, né? Por causa disso. Então aí talvez tenha uma diferença aí, né? Dela ter feito vestibular, essas coisas. Porque ela me conta que terminou, assim, no... Na época era o... Ah, sei lá. Pra mim é segundo grau, né? Na época nem segundo grau era, era outra coisa. Mas terminou isso depois, né. Meio tipo supletivo, também. Porque ela não conseguiu terminar porque foi pro Rio de Janeiro. Aí ela era meio hippie, né? Andava por aí, assim, fazendo... Frequentava o Arena, começou a frequentar a noite, o Arena, as coisas de teatro da cidade. E aí ela foi se enturmando. E a família dela... A família dela era uma família muito legal, assim, muito... As gurias conheceram, né, os pais da Sonia, a irmã da Sonia. Hoje só tem mais a sobrinha, a Juliana.

J - Sim, peguei o contato dela, até.

R - É. Aí, ela perdeu um irmão. O irmão morreu cedo, né. Também de câncer. Toda a família da mãe da Sonia morreu de câncer. A irmã dela também morreu não faz muito. Um pouco antes da pandemia. É isso... Mas ela era uma guria de, assim, como ela diz, ela era uma guria de rua, assim, era moleque, sabe? Uma guria de andar de bicicleta, de jogar bolita na rua. Nunca foi modelo princesa, né? Menina princesinha. Sempre foi uma menina de andar na rua.

J - E de trejeitos, assim. Da época que vocês conviviam... Queria saber mais algumas coisas de Sonia.

R - Ela era muito engraçada. Sonia era muito engraçada. Mesmo quando ela era séria, ela era muito engraçada. Ela tinha um humor bem, bem próprio dela, assim. A gente se entendia muito bem. Tá, claro que eu fui namorada da Sonia, né? É evidente, a gente ficou juntas quatro anos e meio. Mas a gente se dava muito bem. Às vezes a gente só se olhava assim... E já sacava, sabe, as coisas. Não precisava dizer muito. E ela era muito, muito, muito engraçada. Era muito divertida.

J - Consegue lembrar de alguma piada em específico?

R - Ah, a gente tinha umas piadas, assim. Era uma bobagem tão boba. A gente se deu nomes de personagens de filmes de banguê-banguê, de faroeste. Era o Bob, o Joe, o Sam. Porque a gente debochava dos filmes. A gente assistia os filmes... Não tinha nem controle remoto na TV. Via o que passava na TV, aí passava um filme de banguê-banguê, a gente ia assistir lá os banguê-banguê. E a gente começou a reparar que os nomes são sempre os mesmos! E aí a gente tinha, assim, esses nomes. E aí o Isaías, que trabalhava com a gente no primeiro grupo, o Isaías era vizinho ali na Demétrio, de frente da Sonia. Então o Isaías vivia lá na casa da Sonia, ia jantar com a gente.

J - A Sonia morava na Demétrio?

R - Sim, morou muitos anos na Demétrio. Na Ana, inclusive. E ali que eu conheci a tua mãe e a Gina, elas tinham uma casa alugada ali. Primeiro a Sonia morava num apartamento, na esquina com a Espírito Santo. Depois elas foram mais pro lado do rio alugar uma casa com um pátio bem bacana. E o Isaías morava ali na frente desse apartamento. Então o Isaías vivia ali, e o Isaías era a Penny. Era bobagem. Ou era a Pamela. Agora eu não me lembro. Era a Pamela, o Isaías era a Pamela. Então era o Bob Joe, o Sam e a Pamela. Tinha esse tipo de bobagem, assim, que a gente fazia. Depois nasceu a minha sobrinha, as minhas sobrinhas... Aí aquelas palavras que as crianças dizem errado, a Sonia, eu contava para a Sonia e a Sonia adotava. Então eu tinha uma sobrinha que dizia, é... Faforinho, em vez de cachorrinho. Era louca por cachorro. De vez em quando eu levava ela lá na casa. Aí a Ana já estava. Eu levava ela lá na casa para ver o Patrola [cachorro de Ana e Sonia] e a Isabel... Agora eu tenho uma sobrinha-neta Isabel, ela ia adorar isso. Ela ia morrer de rir. A Sonia tem o mesmo nome da cachorrinha dela. Então a guriuzinha chegou lá e falou do faforinho, nunca mais a Sonia chamou cachorro de cachorro. Era faforo ou faforinho. Então ela pegava essas coisas. Ela era muito engraçada, muito divertida. Até hoje tem coisas que acontecem, assim, e me acontece eu digo, eu tenho que contar para a Sonia. Ela faz... Faz muita falta, ela me faz muita falta. Já faz 20 anos e é muita falta. Porque era uma pessoa maravilhosa. Foi minha amiga até o fim. A gente terminou e a gente combinou "nós vamos continuar amigas. Vamos continuar sócias, vamos continuar amigas". Porque a gente era amiga mesmo. Eu sabia que eu podia contar com ela para qualquer coisa e vice-versa. E eu não achei que ela fosse morrer. Eu achei que, tá, "ah me deram 10 anos de vida". Ah ela vai passar esses 10 anos. E aí tá, a coisa vai ir. Mas ela aprontou essa! Fazer o que? [...]

J - Ah, muita coisa... Acho que temos por hoje.

R - Temos, né. Mas eu vou ver mais algumas coisas em casa. Se eu vejo algumas coisas, assim, que deem mais dados, assim, concretos, para ti, assim, de datas e coisas. Material do que... Do que a gente produziu eu tenho. Menos do Dança Porto Alegre, que isso ela levou. E do Homem da Flor na Boca talvez eu tenha uma ou outra coisa, porque ela levou tudo lá para o Arena. E... Mas assim, dos outros espetáculos, agora das... Dessa coisa, assim, dessas datas, assim, dos cargos e do estado aí já é mais difícil. Tem alguma coisinha ali, na minha monografia. Mas também não é muito né, porque vai até... É um período curto ali na época dela. Na primeira vez que ela assumiu um cargo Estadual ou Municipal.

13.1.2 Hamilton Braga. Sexta feira, 19 de julho de 2024.

H - Hamilton Braga

J - Júlia Visentini

Início da entrevista

H - E daí, Júlia?

J - Bom, então, eu sou sobrinha da Ana, não sei se você chegou a conhecer pessoalmente a Ana.

J - Muito, muito, muito. Uma das coisas que eu gostava de fazer era tomar vinho com elas lá no apartamento delas, lá em cima, na Protásio, acho que era numa travessa da Protássio, lá perto onde era a FAPA.

J - Pior que eu nem sei onde é.

H - Vindo pela Protássio Alves, lá pelo número 8500, mais ou menos, 9000, dobra à esquerda, tinha um conjunto de prédios ali. Não me lembro, mas bem na Protássio, lá em cima. E eu e a Sonia, a gente gostava bastante de tomar vinho, né? Então, a gente tomava basicamente em dois lugares. Na Caverna do Ratão, onde ela gostava muito. Aliás, eu fui na Caverna do Ratão, por sugestão dela, ou na casa delas, né? No apartamento delas, lá. Nem me lembro o nome da rua também.

J - Agora que eu me dei conta que eu não fazia ideia de onde elas moravam antes de eu nascer.

H - Eu fui também no apartamento dela várias vezes. Acho que era ali pela Travessa da Cristóvão, mais ou menos por perto ali do Shopping Total. Eu não me lembro também o nome da rua, mas era uma travessa ali. Ela tinha uma outra companheira na época, que é minha amiga também.

J - A Raquel?

H - A Raquel.

J - Eu vou entrevistar ela também.

H - A Raquel eu encontro com bastante frequência, porque eu fui muitos anos presidente da Associação dos Amigos do Arena. E a Raquel era da diretoria também, participando. A Raquel escreveu um, acho que o TCC da Licenciatura, talvez, sobre o Teatro Arena.

J - É?

H - Sobre o Arena. Raquel Pilger. E está publicado, inclusive. Ela doou uns dois ou três exemplares lá para o Arena.

J - Que legal!

H - [...] Houve um atentado na memória, na história ali, que teve alguém da direção, algum tempo atrás, que mandou botar no lixo uma boa parte do Acervo.

J - Meu Deus.

H - É. Eu nunca imaginei que fosse acontecer algo parecido. Mas aconteceu. E daí, Júlia? Que que eu posso te contar?

J - Eu pensei assim. Tu me contar a história da tua vida, carreira principalmente, né? E aí, conforme vai contando, vai eventualmente chegar em como a Sonia se envolve nisso.

H - Tranquilo. Eu comecei a fazer teatro muito cedo lá em Bagé. [...] Eu me mudei para Porto Alegre e comecei a ensaiar uma peça no Clube de Cultura que era o Diário de Anne Frank, que nunca saiu, mas eu... E aí, logo depois eu conheci o Jairo de Andrade, o primeiro emprego que eu tinha aqui em Porto Alegre, eu trabalhava com o irmão do Jairo. E aí, através do irmão dele eu conheci o Jairo, e a gente conversou e ele me convidou para integrar o elenco do... Da primeira peça que o GTI, Grupo Teatro Independente, fundado pelo Jairo. Montou aqui em Porto Alegre ainda no velho Theatro São Pedro, antes da

reforma, caindo aos pedaços, no início de 66 que era *Ratos e Homens* do John Steinbeck. E aí eu me integrei ao GTI, Grupo de Teatro Independente. Me integrei ao GTI e montamos várias peças, três ou quatro peças em 66, e... Que foi a partir daí que se deu a fundação do Teatro de Arena. Nós estávamos ensaiando ali perto, e o Jairo passou ali na Duque, na escadaria onde está o teatro, e foi atraído por um cheiro ruim assim e tal, estranho, diferente.

J - Já tinha um teatro meio abandonado ali?

H - Não tinha nada, era um porão que estava alagado pelo esgoto do prédio de cima. Esse porão nunca tinha sido utilizado para nada desde a construção do prédio, ficou muitos e muitos anos abandonado... E nós fomos os primeiros fomos os primeiros a ocupar o porão. E a fundação do Arena se deu em 17 de outubro de 67. Eu não me lembro onde é... Nessa época, onde é que a Sonia estava... Acho que ela estava na Associação de Produtores e produzindo dança, principalmente. Ela produziu um grande espetáculo com o Valério Césio, com o Rubens Bardot... Barbot. Rubens Barbot, um bailarino carioca que teve aqui um período e voltou para o Rio. Produziu algumas peças, a Valsa nº 6 do Nelson Rodrigues, que a Raquel era atriz. claro que eu não me lembro direito as datas, assim, mas os acontecimentos acho que eu me lembro da maior parte. E aí com o Arena, Júlia, a gente trabalhou muito, fizemos muitas montagens. Eu acho que a Sonia não se envolveu com o Arena porque ela estava trabalhando muito como produtora. É o período em que ela produziu várias peças de teatro e de música e abriu o Porto de Elis. Abriu o Porto de Elis lá na Protásio, aliás a Caverna do Ratão, que eu falei, onde a gente tomava vinho, era do outro lado da rua. E... Teve alguns anos que eu não me encontrava muito com a Sonia mas a gente se via bastante... Nesse período talvez com menor frequência. Inclusive eu me lembro que, imagina, pouco tempo depois eu me separei da mãe dos meus filhos mais velhos, que era atriz também, que trabalhava no Arena. E eu tinha comprado para ela, nunca me esqueci disso. Aí um fato curioso rápido: eu tinha comprado para ela uma coleção da Editora Abril que se chamava Bom Apetite, são vários volumes, todos de culinária, receitas culinárias. Eram volumes grandes, acho que teria uns três, uns três ou quatro palmos de largura, assim, os livros vermelhos altos. E quando eu me separei dela ela não quis mais aquela coleção e eu dei para a Sonia, que deu para a mãe dela a coleção Bom Apetite. E, bom, é... O Arena estava fechado naquele período? Não o Arena fechou em 78. Mas nesse interregno eu fiquei... Acho que eu não fiz nenhuma atividade junto com a Sonia porque eu tinha terminado o curso de teatro na UFRGS, já em 69, eu dirigi uma peça no Clube de Cultura antes de entrar para o curso, eu entrei, me formei no curso de direção teatral em 72, na licenciatura em 73. [...]Mas eu fiz todo o meu curso ali eu fiquei 4 anos ali porque na

época o bacharelado era pré-requisito para licenciatura. Eu ingressei... Eu fiz o vestibular marcando licenciatura em artes cênicas, mas o bacharelado era pré-requisito. Então eu tive que cursar o bacharelado primeiro. Eu me lembro que eu disse para o professor Gerd Bornheim, uma das maiores figuras, filósofo, que era o diretor do curso, ele me disse, logo depois da fundação do curso, que eu tinha que ir para o CAD. O Gerd era uma figura imponente, enorme, tinha um vozeirão, assim. A gente conversou sobre a peça que eu tinha dirigido no Clube de Cultura, um texto do Fernando Arrabal, e nós encerramos a conversa ele dizendo assim, “você precisa ir para o CAD”. Porque era CAD e logo depois DAD, departamento. Aí eu disse, mas Gerd, eu não tenho nenhuma intenção de ser ator, nem diretor de teatro, não é isso que eu quero. Eu quero ser professor e tal. Argumentei algumas coisas, ele encerrou a conversa, me olhou firme nos olhos e repetiu, “você precisa ir para o CAD”. E eu fui. E aí quando eu fui, ele foi cassado e eu não consegui ser aluno dele nem uma vez. Só restaram as nossas conversas antes dele ser cassado. E depois ele foi... Ele foi embora do Brasil e tal, enfim. E então, eu fiz os cursos ali no Casarão, depois eu fui trabalhar na Amazônia uma época, né. Num projeto da PUC lá no campus Avançal do Alto Solimões, lá na fronteira com a Colômbia e Peru. E aí na volta que eu passei a encontrar mais a Sonia. Que tinha um movimento muito forte de teatro naquela época, tinha a campanha das Kombis, né, que era recursos da Departamento, Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação [provavelmente se referia ao INACEN]. E que era organizado aqui, tocado pela Associação dos Produtores de Teatro, que a Sônia tinha uma atuação muito forte ali. Então ela é uma das que ajudava a organizar a campanha das Kombis. Que era a venda, eram ingressos subsidiados, a gente vendia, era todos os estados. Era feito uma Kombi, era a marca registrada do projeto, né. Então a gente estacionava a Kombi lá da Praça da Alfândega e vendia ingressos mais baratos pra todos os espetáculos que tivessem em cartaz na cidade. E o Serviço Nacional de Teatro pagava um subsídio pra... Pagava um subsídio pros grupos. Nesse período eu encontrei bastante a Sonia, porque ela era muito ativa na organização dos produtores. Eu não me lembro agora, era meu conterrâneo presidente da associação por bastante tempo, Sapira Brito. E a Sônia foi muitos anos a vice-presidente da associação. E então a gente se encontrava muito nessas atividades de produção. A campanha das Kombis é uma muito marcante pra mim, inclusive com a atuação da Sonia direto ali. Mas teve alguns outros projetos, né. [...] Bom, enfim. Mas a gente se envolveu em vários outros, vários outros projetos. Porque tinha o Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação do Estado, que promovia a circulação de espetáculos de música, de dança... De teatro e de dança. Teatro e de dança, né. Música não. Teatro e dança. E a Sonia também estava ativa nesse período. Eu não me lembro se ela chegou a atuar na Secretaria de Cultura do Estado, porque teve uma época que não existia... Não existia a Secretaria de Cultura. Era a Secretaria de Turismo, Folclore e Cultura, uma coisa

assim. E era um negócio tanto caótico e tal. Mas tinha os Festivais de Teatro de Canela, né, que ela participava às vezes. Também não me lembro se ela tinha, porque era de Canela, era a Fundação Cultural de Canela que organizava o Festival de Teatro de Canela. E ainda antes eu andava ainda com uma camiseta histórica com os Festivais de Teatro de Canela. E aí, Júlia, bom, com o governo do Estado... Em 90... Em 90, teve uma campanha muito forte pela criação da Secretaria de Cultura do Estado, que era liderada por algumas pessoas conhecidas daqui. Muitos atores da época, atores um pouco mais velhos, produtores um pouco mais velhos. A Sonia a mil dentro desse movimento. E em 88 foi criada a Secretaria de Cultura do Estado. Acho que eu não estou enganado. Acho que foi em 88, foi criada a Secretaria de Cultura e a gente passou a se encontrar bem mais. Porque foi com a criação da Secretaria de Cultura, o professor Appel era o secretário e o Dilmar Messias era o coordenador, o diretor do IEACEN. Instituto de Artes Cênicas do Estado. E aí, por sugestão do Dilmar, o professor Appel convidou, nomeou a Sonia para dirigir o Teatro de Arena. Que não existia, era só de nome. E ela fez um trabalho magnífico. Tem fitas gravadas ainda desse trabalho. Ela coordenou todo o restauro do Teatro de Arena. Foi uma reforma total e absoluta. Levou alguns anos. Ele foi reaberto em 92.

J - Quando ela chegou, então, praticamente já não tinha mais Arena.

H - Não, não. O Arena ficou mais de 10 anos fechado. Então, o prédio era usado. Claro que aquela estrutura toda que a gente construiu, mas basicamente a estrutura de imobiliário, né? Os bancos, eu acho que a estrutura dos bancos são as mesmas até hoje. Que eram bancos de madeira depois que a gente mandou estofar. Mas eu acho que a estrutura das madeiras, a não ser que tenha havido algum problema, eu acho que são as mesmas até hoje. O sobrepalco que a gente construiu, do lado do camarim dos fundos, isso tudo, algumas dessas coisas existiam desde o início. O resto tudo foi construído, feito pela reforma que foi coordenada pela Sonia. E eu ia lá naquele período, de vez em quando, só para olhar o que estava acontecendo. Porque eu estava dando aula naquele período, eu tinha muitos alunos, né? Eu trabalhava em vários níveis de ensino, eu tinha em média de 700 alunos por semana.

J - Nossa...

H - Era uma coisa enlouquecedora, né? Eu dava aula numa escola do estado, lá na Vila Elizabeth, lá no Sarandi, e depois comecei a dar aula na...

J - Eram escolas públicas que tinham teatro?

H - Não tinham teatro. Eu fiz concurso, era um programa especial financiado com recurso da USAID, da Aliança para o Progresso. Era uma coisa muito dirigida pelos tecnocratas americanos, mas tinha, o governo brasileiro recebeu bastante, o governo da ditadura militar, é claro. O governo brasileiro recebeu bastante grana para investir em vários setores, inclusive na educação. Aí se construíram as tais de escolas polivalentes. Então, a disciplina criada para as escolas polivalentes, que era em nível de ginásio, era a educação artística. E tinha as partes técnicas que eram muito bem desenvolvidas, com equipamentos de primeira linha, técnicas industriais, técnicas domésticas, técnicas comerciais, técnicas agrícolas... Essa escola que eu fui trabalhar, lá na Vila Elizabeth, eu inaugurei, fui um dos professores que inaugurou a escola... Nós tínhamos até um mini trator para fazer a parte de técnicas agrícolas, que era um quarteirão inteiro, com muita área livre. E a sala de Educação Artística, Júlia, era o dobro do tamanho das salas de aula comuns. Então, em metade da sala ficavam as classes, as carteiras, ali para os alunos, e era só para a Educação Artística. E a outra metade era livre, era vazia. Então, ali a gente fazia trabalhos de expressão corporal, de jogo dramático, de água a quatro, e algumas pequenas encenações até a gente fazia ali. Eu nunca me esqueço que, em uma ocasião, eu entrei na loucura de um grupo de alunos muito jovens, na faixa dos 11 anos, 12 anos, e como a gente tinha bastante espaço, em sábados de tarde, às vezes, a gente fazia reunião dançante dentro da escola.

J - Ah, que legal!

H - Na sala, ali, né, porque tinha, tinha... Tinha espaço e tinha eletrolas, a pilha, ou ligadas na luz, umas caixinhas, assim, pequenininhas, que usava como toca-disco, né? Era bem legal, e a gente fazia. Isso eu estou falando de 75, 76, 77. O Arena fechou em 78, né? Eu acho que na montagem do Mockinpott, acho que a Sonia não estava envolvida. Não, acho que não... Que foi o espetáculo de maior sucesso do Arena, né? Que era um diretor espanhol, o espetáculo foi para São Paulo depois, com o elenco do Arena, ficou mais um ano.

J - Como é que era o nome?

H - Mockinpott. Peter Weiss. M-O-C-K-I-N-P-O-T. Terminava com T, com um T ou dois T's, eu não me lembro bem. Mas isso é fácil de ver. Peter Weiss, né, inclusive, o diretor do espetáculo, a gente conseguiu através do Instituto Goethe, era José Luis Gómez, um ator espanhol, que até hoje trabalha nos, nos filmes do Almodóvar. E voltou, ele ficou um período em Porto Alegre, só no Arena, depois terminou o contrato dele, né, que era patrocinado pelo Goethe. Ele voltou para a Espanha e eu tive muita surpresa, agradável surpresa de encontrá-lo como ator nos filmes do Almodóvar depois. No mês de 78, eu só era espectador

no Arena, eu estava dando aula, enlouquecido, né? E nesse período eu não me encontrava muito com a Sonia. A gente se encontrava sempre na plateia de teatro, nas produções que ela fazia. Teve um espetáculo de dança com o Rubens Barbot, bellissimo, talvez tenha sido nessa época, que ela montou no Teatro Renascença. O Teatro Renascença foi inaugurado em 78. Então, acho que foi logo depois disso. Bom, em 88, então, voltando, o teatro foi assumido, o prédio foi desapropriado e foi assumido pelo Governo do Estado e a Sonia nomeada como diretora com a função específica de coordenar a reforma do teatro.

J - Ele foi desapropriado de quem? A quem ele pertencia?

H - Não tem uma pergunta mais fácil? Em 66... Final de 66, quando o Jairo descobriu esse espaço, eu e ele fomos conversar com o... Aquele porão era propriedade da família Culau, cujo procurador, eram três irmãos, duas mulheres um pouco mais velhas, o mais moço era o doutor Culau, um advogado que morava no próprio edifício do Duque de Caxias. Que o teatro é o porão do edifício do Duque de Caxias. Ele é o terceiro porão, porque tem duas garagens, por causa do desnível grande ali, tem dois prédios de garagem... Os dois... Pelo menos um abaixo do nível da Duque e depois o porão que se transformou no teatro. Então, nós conversamos com o doutor Culau, ele era o mais jovem dos herdeiros, devia ter 70 anos e pouco, e ele gostou do entusiasmo daqueles piás ali. O Jairo era um pouco mais velho que eu, eu tinha 23, 24 anos. Nós dissemos que a gente queria comprar o teatro, comprar aquele porão, que a gente queria instalar um teatro no porão. E aí acho que ele falou alguma coisa assim, “mas eu não quero alugar, eu quero vender”. E ele disse, “a gente compra, se o senhor facilitar. Se o senhor facilitar, a gente compra”. Então, ele nos vendeu, com o compromisso de a gente pagar um percentual, um valor por mês, como aluguel, que ia sendo amortizado do valor. Não tenho a menor ideia hoje, como o Jairo já morreu e ficou muitos anos [incompreensível], ainda vou ver se Aracy Esteves, se lembra disso, porque volta e meia me assalta essa curiosidade. Por que valor aproximado, simbólico, a gente teria negociado o Arena. Nós começamos a pagar o aluguel, eu não sei quanto tempo se pagou o aluguel, mas não foi muito tempo. Talvez, no máximo, um ano, ou um pouco menos. Então, o prédio oficialmente continuava pertencendo à família Culau, até 88, quando ele foi desapropriado pelo governo do estado. Até 88. Eu não me lembro nem se a gente tinha, devia ter um contrato com o Dr. Culau, até porque ele era advogado, mas eu não me lembro direito dos termos do contrato e tal. Mas como a gente era absolutamente inadimplente, então o prédio continuava na propriedade da família. E em 88 ele é desapropriado, logo depois a Sonia assume e começa a reforma. Tem alguns vídeos lá, eu falei, que eu acho que contam. Ainda, uns 10, 12 anos atrás, eu vi uns dois desses vídeos ainda. E eu... Esqueci uma coisa, que eu ia falar em relação à reforma. Ah, sim, uma coisa interessante na

época, porque era o professor Appel, Carlos Appel, que era um cara muito inteligente, muito culto, e foi um excelente secretário, que implantou a Secretaria de Cultura. Que na época existia um Conselho de Cultura, que não é esse conselho que existe atualmente, era a CODEC, Conselho de Desenvolvimento Cultural, eu acho, e tinha o... Décio, bom, não sei. E o professor Appel era, bom, o professor Appel tinha sido presidente do Conselho, e aí ele foi o primeiro secretário, foi um excelente secretário. E quando o Dilmir Messias indica a Sonia, porque ele não conhecia a Sonia, ele assumiu pelo compromisso, pela indicação do Dilmir, e o Dilmir é um cara que pode falar bastante da Sonia, óbvio. E eu não sei se ele referiu esse tipo de coisa, o que é que eu estava me lembrando, que a Sonia era filiada e militante do PT, e o governo era o governo do PMDB, e o professor Appel foi criticado por isso e manteve. Ela só, ele foi criticado por ter a Sonia, que era filiada ao PT? Por ser do PT. Criticado por ela ser integrante do PT. Mas ela era militante, né? Militante de base, digamos, e mais filiada. E também dos CPERS, né? Ela era, eu não me lembro qual era a escola que ela era professora, e ela só foi diretora do Arena até a inauguração. Logo depois da reinauguração, em 92, se eu não estou enganado, acho que a reinauguração foi em 92, já era o governo do Alceu Collares, aí foi nomeado, aí foi nomeada outra diretora, porque os diretores eram cargos de confiança da Secretaria de Cultura. Mas enfim. Aí teve outros diretores, teve a Sra. Olga Reverbel, foi diretora, se eu pensar um pouquinho eu me lembro.

J - Do Arena?

H - Do Arena.

J - Que legal, não sabia.

H - Até algum tempo atrás tinha na sala da direção, lá do teatro, uma foto da Olga recebendo a Fernanda Montenegro, numa visita que a Fernanda fez ao teatro.

J - Que legal.

H - É. A Olga foi diretora, tinha um rapaz que era produtor, eu encontro com ele às vezes, meu amigo até, mas eu não me lembro o nome dele agora, que também foi diretor. Mas foi a Olga, e depois quem foi diretora mais tempo foi a Rosa Campos Velho. A Rosa Campos Velho foi diretora muitos anos. E depois que, nesse período que a Rosa era diretora, que eu entrei na Associação dos Amigos do Arena, fui muitos anos presidente da Associação dos Amigos do Arena. E com a posse do governo do Olívio Dutra no Estado, eu fui para um cargo de direção da secretaria, e eu cuidava da relação, principalmente da relação institucional do governo, da secretaria com as prefeituras do Estado. Então, eu vivia viajando pelo estado afora. E aí, a pessoa convidada para a direção do IEACEN, foi a atriz, até hoje

maravilhosa, Sandra Dani. A Sandra Dani era a diretora do IEACEN. E ela teve um, não sei bem os motivos e tal, mas a Sandra saiu do IEACEN, e aí eu convidei a Sonia para assumir a direção do IEACEN. E ela era a diretora do IEACEN quando morreu. E aí a gente trabalhava direto, trabalhava junto direto. Ela teve um período relativamente longo de hospitalização, de afastamento, mas eu fiz questão que ela fosse mantida como diretora. Mas eu passei, na prática, a dirigir o IEACEN, sem nunca ter sido nomeado.

J - Enquanto ela estava hospitalizada?

H - Enquanto ela estava hospitalizada. No período que ela estava fragilizada, também. Mas a diretora do IEACEN, até o final, foi ela. Ela morreu, ela era a diretora do IEACEN. E tanto que depois da morte dela, eu continuei como diretor do IEACEN, sempre extraoficialmente. Como eu era da equipe diretiva da Secretaria, ninguém contestou a minha decisão de assumir o IEACEN. E aí a Sonia criou um projeto. A Sonia criou alguns projetos belíssimos no IEACEN. Um era um projeto de formação que a gente mandava. Ela atuou também bastante na Federação de Teatro Amador do Estado, na FETARGS. Federação de Teatro Amador do Rio Grande do Sul, FETARGS. A FETARGS realizava um festival de teatro no interior. Um festival muito interessante, bastante potente, nas mais longínquas cidades, assim. Tipo assim, Santiago. Lá, uma cidade que era uma cidade da CEEE, onde foi construída uma barragem da CEEE. Acho que é Salto do Jacuí. Foram aproveitadas as pequenas quedas lá, as corredeiras do Jacuí, para fazer uma usina. Foi uma usina hidrelétrica lá no Salto do Jacuí. Lá a gente fez, né? Era uma cidade com muros, né. Que era da CEEE, exclusiva da CEEE. Depois começou a morar a população de fora, que eram habitações muito precárias. Mas fora do espaço da CEEE. Bom, naquele período, sabe até dizer que a gente fez festivais de teatro amador nos mais longínquos lugares do Rio Grande do Sul. E a Sonia coordenou um projeto que consistia em fazer formação para os teatros amadores. Então, ela coordenou isso com o apoio da Secretaria, pelo meu intermédio, né? Até porque, quando ela assumiu o IEACEN, o secretário da época não conhecia a Sonia, né? E a gente mandava profissionais para os diferentes festivais. Por exemplo, acontecia o festival de teatro lá em Santiago. Então, a gente escolhia o que os grupos queriam em termos de formação. Então, o que eles queriam, a gente mandava. Curso de maquiagem, curso, oficinas de maquiagem, oficinas de direção teatral, oficinas de interpretação, oficinas de iluminação. E a Sonia é que coordenou esse projeto. A gente tinha bons profissionais para enviar. O João Assir, que era o decano dos iluminadores, de Porto Alegre, foi a várias cidades. A minha querida colega, que mora aqui perto, que era professora, como é que é o nome dela? Santos? Vera Bertoni. A senhora Vera Bertoni, que fazia a produção executiva desse festival. A gente fez a abertura, com a Fanny Abramovich, uma das mais importantes

professoras da Escola de Comunicação e Artes da USP. Que legal. A Sonia veio, a Fanny, a Fanny veio, Fanny, F-A-N-N-Y, Fanny Abramovitch, ela veio para a abertura desse circuito de teatro, e que a gente fez em vários lugares. A Vera Bertoni assumia a produção executiva, selecionava as pessoas que iam para as cidades. Depois a Sonia coordenou um projeto específico da área de dança, que começou em Pelotas. Sempre com vistas, com foco na formação, na formação dos profissionais de teatro e dança. Não se falava muito em circo na época.

J - Esse de Pelotas era de formação, era um projeto..?

H - De formação, mas de dança. Eu não me lembro de que para outras cidades ele foi, mas ele começou em Pelotas. Não sei se chegou a prosseguir, mas foi algo bem marcante, esses trabalhos de formação. Provavelmente se aproveitou... A Sonia aproveitou algum festival, algum evento de dança lá em Pelotas, para mandar, pelo IEACEN os profissionais que foram para lá.

J - Ela podia fazer isso através da FETARGS, com o IEACEN?

H - Com o IEACEN. Os recursos eram do IEACEN, os recursos eram do Governo do Estado. A gente não tinha muitos recursos, mas sempre era o suficiente para fazer o que se pretendia, até porque a gente fazia muita parceria com as prefeituras. A hospedagem... A gente pagava a passagem e o cachê dos professores que iam. E as prefeituras se responsabilizavam, através da FETARGS, pela hospedagem, pela estadia dos professores lá.

J - Nossa, parece um trabalho dos sonhos, ficar viajando pelo Rio Grande do Sul dando aulas de teatro.

H - Foi muito legal, foi muito legal. A gente ia profissionais, eram professores do DAD que iam. Eu me lembro que uma querida amiga minha, que tinha sido minha colega no DAD, a Maria Lúcia Raimundo, que morreu muito, muito precocemente. Acho que as últimas vezes, talvez, que eu conversei bastante com ela, foi... Acho que pouco depois da morte da Sonia, quando ela estava realizando um trabalho de formação num festival em Caxias do Sul. Então acontecia nas mais variadas cidades, tanto cidades de porte médio como pequenas cidades do interior do estado.

J - E esse projeto acabou por quê?

H - Porque o governo, porque o Olívio não foi reeleito.

J - Eu imaginei que fosse essa resposta.

H - Porque o projeto não foi reeleito. Porque equivocadamente houve um movimento equivocado, muito equivocado dentro do PT, e o candidato à reeleição não foi eleito. Optaram por um outro candidato que perdeu.

J - Não foi o Olívio, foi outra pessoa, é isso?

H - Outra pessoa. Se fosse o Olívio, não tenho dúvida que ele teria sido reeleito. [...] E aí o projeto terminou. O projeto terminou. Um projeto muito marcante, eu não posso esquecer disso. Retomando a Palavra. Esse projeto era maravilhoso. Foi ideia exclusivamente da Sonia. Exclusivamente. Minha única intervenção foi conseguir a grana para sustentar o projeto, que não era... Era razoável. O que era o projeto, Retomando a Palavra? O Teatro de Arena teve uma diretora de teatro que ficou muitos anos aqui, que era muito amiga da Sônia, que é a ... Uma diretora do Rio, excelente. Ela montou grandes espetáculos aqui. Ela teve um espetáculo maravilhoso que ela montou no antigo Teatro de Câmara, ali na Rua da República. E ela dirigiu, dirigia os shows de música, me lembro de um show de ... Ana Maria Taborda. Voltou.

J - Ana Maria..?

H - Ana Maria Taborda. Carioca. Ana Maria Taborda.

J - Se não me engano, o Bathista já me falou dela. Conhece o Bathista Freire?

H - Óbvio. Deve ter falado. E a Ana se tornou muito amiga da Sonia. Ela ficou algum tempo morando em Porto Alegre, não me lembro quantos anos. Ela montou vários espetáculos aqui no Câmara. Isso que eu estava me lembrando era *A Morta*. Era o título. E ela dirigiu espetáculos de Teatro Jornal lá no Arena, que era uma técnica desenvolvida pelo Augusto Boal. Teatro Jornal. E a... Era o período da ditadura. E a Ana Maria dirigiu um espetáculo chamado Retomando a Palavra. Que foi a expressão que a Sonia usou para esse projeto que ela criou, Retomando a Palavra. Que basicamente era o seguinte. Se abria um edital para profissionais de teatro que fizessem a proposta da dramatização de um texto não teatral.

J - Ah, que legal.

H - Podia ser conto, crônica, poesia, notícia de jornal. Que eram transformados num roteiro teatral e apresentado no Theatro São Pedro. No foyer nobre do Theatro São Pedro, lá em cima. Esse projeto foi estupendo, foi maravilhoso. Tinha um ator amigo nosso, Mauro Soares, que morreu há pouco tempo atrás, que ele dizia, a única pessoa que eu conheço que quando começa a assistir um projeto assiste todos os espetáculos. Porque eu assistia. A Sônia também, mas ela coordenava o projeto. E eu assistia.

J - [...] E eu estava falando do Retomando a Palavra. Então era isso. O conceito era isso. Podia ser individual, desde que fosse um profissional de teatro reconhecido. Tinha uma comissão julgadora que escolhia. A Sonia e eu participávamos, obviamente, da comissão julgadora e escolhíamos os projetos apresentados. E os que fossem selecionados, acho que era um ou dois por mês, apresentavam no Foyer Nobre do Theatro São Pedro. O sucesso foi assim muito grande. Também nunca mais foi feito depois que terminou o governo do Olívio. E era esse. O que eu me lembro, sem pensar muito, Júlia, eu me lembro de um livro de Saramago, um conto de Saramago. Que foi teatralizado. Excelente. Eu me lembro de poesias que foram teatralizadas de quem, de quem... Teve um roteiro de dança que foi colocado com um texto, que não tinha texto e foi criado um texto para ele. O diretor era um rapaz uruguaio. Que morava aqui e... Teve até crônicas do Paulo Santana, que era um cronista, gremista, fanático, que era cronista da Zero Hora. Alguém montou, montou um espetáculo a partir das crônicas dele e ele foi, ele foi na apresentação, adorou. Falou textos baseados nas crônicas dele mesmo, mas a partir do roteiro elaborado pelo pessoal, pelo grupo. E aí eu me lembro de profissionais, assim, importantíssimos que foram participar. O Álvaro Rosacosta, a Simone Rasllan, Nestor Monasterio. Bem, sim, o pessoal profissional de Porto Alegre. Esse projeto foi estupendo, maravilhoso. E a Sonia trouxe a Ana Maria Taborda para a abertura do projeto. Eu não me lembro quando é que a Ana morreu. A Ana Taborda morreu também, não me lembro bem quando, né? Mas eu, pessoalmente, acho que foi a última vez que eu falei com a Ana Taborda foi quando ela veio para a abertura desse projeto.

J - Como é que foi a abertura? Foi no teatro?

H - Tudo no Foyer Nobre no Theatro São Pedro. Foi no Theatro São Pedro. Sabe o Foyer lá em cima do Café do São Pedro, lá? É chamado Foyer Nobre. Mas foi, pois é, a gente depois dos 80, às vezes, tem umas confusões na memória, né? Mas eu acho que eu me lembro de bastante coisa.

J - Mas esse projeto então era mais... Dar oportunidade para esses artistas estarem no Foyer Nobre.

H - E se procurou muito valorizar artistas novos que estavam começando a trabalhar, mas artistas que tivessem já algo que... A gente pudesse apostar no trabalho deles, né? E era para a utilização do Foyer Nobre, que é um espaço muito bonito ali, até hoje tem projetos de música que o Theatro São Pedro, a Fundação Theatro São Pedro desenvolve no Foyer Nobre. Tem um bom piano ali. Aham. Em alguns deles, eu me lembro que no espetáculo do Álvaro Rosacosta, por exemplo, ele usou o piano. Mas o objetivo era esse, era dar voz para a retomada da palavra, tinha alguma significação em função que ainda estávamos na ditadura militar, e para dar uma voz teatral para textos que não fossem teatrais e que as pessoas bolassem uma encenação que parecesse razoável. Praticamente todos eles, né? Eu pessoalmente que assisti todos, só teve um que não me entusiasmou, né. Mas funcionou. Porque às vezes quando tu lê o projeto, tu não pode garantir que a execução desse projeto seja realmente a pretensão do projeto. Mas não me arrependi de ter apoiado, a Sonia adorou ter feito, e foi um sucesso. Foi um espetáculo, um projeto de bastante sucesso. E era esse o objetivo, só das pessoas... De palavras não teatrais estarem sendo teatralizadas naquele espaço lindo do Theatro São Pedro, reformado, foi maravilhoso. Realmente foi bem empolgante. Quando eu, no final do Fórum Social Mundial, de 2001 ou 2002, acho que foi 2002, que a Sonia morreu?

J - Acho que sim.

H - Foi. Em fevereiro de 2002. Eu me lembro que eu estive com ela no hospital, eu e o Dilmar Messias, conversamos com o médico, acho que tu viu quando eu comentei com o Mário, conversamos com o médico, ela tinha feito um transplante de medula e ele estava certo que ela ia se recuperar. E aí eu fui de férias para o Espírito Santo e fazia uns dois ou três dias que eu estava lá quando eu recebi a notícia da morte da Sonia. E eu continuei com a direção do IEACEN da mesma maneira, né, sem nunca ter sido formalmente designado. Como a gente precisava de cartão de visita, principalmente quando eu ia ao interior, eu acho que até imprimi cartão escrito diretor do IEACEN, mas se fosse procurar nas nomeações do Estado nunca ia aparecer a minha nomeação.

J - Uma pergunta. Tu sabe se a Sonia tinha alguma formação em teatro?

H - Ela era professora de história. Ela era formada em história, então... Acho que sim. Mas isso eu descubro, posso descobrir pra ti. Eu vou anotar aqui no celular, na minha agenda aqui pra ver Eu não sei se ela tinha formação em teatro. Se foi só formação prática, essas coisas que acontecem assim. Eu, por exemplo, me formei em direção teatral. A última peça que eu dirigi foi a necessária pra eu poder me formar. A partir daí, eu só dirigi leitura

dramática, que eu adoro. Mas peça eu nunca mais dirigi. Então eu não sei qual era... Eu não me lembro. Eu vou descobrir isso.

J - Tu tinha falado de uns vídeos sobre o Arena, alguma coisa assim, que tu viu há uns 10 anos atrás. Mas que vídeos são esses?

H - Da reforma.

J - Não sabia que existia isso. Ainda existem os vídeos?

H - Acredito que sim, eu vi. Eu fui muitos anos diretor da, presidente da Associação dos Amigos do Arena, e quando eu fiz um projeto para a comemoração dos 50 anos, e aí como eu ia fazer a coordenação externa, executiva do projeto, eu saí da associação, porque eu ia ser remunerado pela coordenação e tal. Mas eu continuo atuando regularmente, trabalho voluntário lá no Arena. Eu vi pelo menos dois vídeos desses. Estavam em fita VHS. Estariam, em tese, no acervo que estava no Arena. Tem que estar no acervo. Porque alguns desses vídeos, dessas fitas, foram em tese no acervo. Tem que estar no acervo. Porque alguns desses vídeos, dessas fitas, foram passadas para a mídia digital. Quem tem a guarda desse acervo hoje é o Alexandre Veiga, no quarto andar da Casa de Cultura. Tu pode passar lá ou telefonar para ele, eu não sei como é que está o funcionamento da Casa de Cultura agora.

J - Pois é, eu ia... Lá quando eu chamei tu, chamei a Raquel, eu tinha agendado uma visita para a Casa de Cultura também. Mas aí alagou tudo. Aí agora que eu vou voltar.

H - O Alexandre, ele é um, todo o acervo histórico do Arena foi para a Casa de Cultura e foi digitalizado por ele. Mas, principalmente, o acervo da ditadura. Tu sabe disso, né? A Sonia participou diretamente da negociação para levar o acervo da Polícia Federal para o Arena. A iniciativa foi do Dimar Messias, mas a Sonia se envolveu bastante com isso. Todo espetáculo teatral que fosse montado no Brasil, em qualquer lugar do Brasil, ele só podia ser montado se tivesse um parecer favorável do serviço de censura, que era um órgão da Polícia Federal. Então todos os textos que eram submetidos à censura, em alguns estados parece que foram queimados, se perdeu e tal. Aqui no Rio Grande do Sul a gente conseguiu, a iniciativa começou com o Dilmar, com a ajuda da Sonia e tal, e todo o acervo da Polícia Federal aqui do Rio Grande do Sul, que era lá na Avenida Paraná na época, todo ele foi transferido para o Teatro de Arena, formalmente. E isso foi para a Casa de Cultura e está digitalizado, o que é um negócio muito interessante, porque tu pega um texto teatral, que eram mimeografados, alguns mimeografados a álcool, que é quase ilegível hoje, então isso foi tudo digitalizado e já está na rede, no site da Secretaria de Cultura. Agora eu não sei

se o material visual que tinha lá, tinham várias fitas VHS, algumas foram digitalizadas, quando a Viviane Jogueiro era a diretora do Arena, algumas foram digitalizadas, mas eu não sei quantas, não me lembro mais. Eu acho que nunca soube quantas exatamente foram digitalizadas, eu sei que ficaram algumas que ainda estavam em VHS, então, pelo menos uma ou duas da reforma do teatro, que eu acho que foram feitas pela Sonia, eu vi. Quantos anos atrás, mais ou menos, não me lembro, no mínimo 10. O período da pandemia faz a gente se perder, às vezes, em termos de tempo, mas estavam lá.

J - Sim, sim, eu entendo. Em questão de espetáculos, o Bathista me falou muito que ela era produtora, nos anos 90, enquanto eles se conheceram. Antes disso, ela era produtora também? Nos anos 80, 70, porque eles não se conheciam daí.

H - Sim, sim, a *Valsa nº 6* foi antes de 90, ou eu estou enganado, acho que não estou. Tem um espetáculo que, se eu pensar um pouquinho, eu tinha. Eu tinha. Eu tinha programas dessas peças, a Sônia doou toda a coleção de programas que ela tinha para o Teatro de Arena, programa de espetáculo de teatro. Lamentavelmente, eu também levei alguns, depois eu tive alguns que estavam no meu carro, bastante, que foram, o carro foi arrombado e alguém levou os programas, deve ter jogado no lixo. Mas, infelizmente, eu não sei mais o que sobrou do Acervo do Arena, porque teve um determinado período que alguém da secretaria, ou sei lá, mandou jogar fora uma boa quantidade de material. Que eu acho uma coisa, além de um equívoco, uma atividade, na minha opinião, criminosa. Né? Porque ela foi destruída, e eu fiquei sabendo disso pelos funcionários do teatro. Não sei o que foi. Não sei nem, não me lembro mais em que ano foi, quem era, mas que foram, foram destruídos, foram. Sim. Foram doados para um rapaz, uma família, eu acho, um casal, que moravam praticamente ali na Duque, um pouco para lá do Arena, que eram papeleiros, né? Viviam com coleta de material reciclável, principalmente papel. E pelo que eu sei, foi doada uma quantidade bem considerável, assim, alguns quilos de papel que estavam. É que não estavam organizados, mas estavam dentro de um armário lá do Arena. Eu tive, eu dei aula há alguns anos, num curso de produção teatral, e três alunos meus fizeram estágio de um semestre no Arena, e se envolveram em algumas coisas, um principalmente, ou dois, estavam organizando esse acervo documental que estava lá. Assim, tinha muitos cartazes de teatro, né? Que às vezes os cartazes têm o adesivo no verso, né? A pessoa não retira quando põe no acervo, então gruda um cartaz no outro. Então a gente fez esse trabalho, e o que, pelo que eu entendi, do que me contaram funcionários que trabalhavam no Arena, é que, eu acho que até o pessoal que era terceirizado, lá dessas empresas de serviços gerais, que uma maior parte desses cartazes, que não se referiam ao Arena, foram descartados, como lixo seco, o que pra mim não diminuiu o absurdo.

J - O Arena ficou fechado esses dez anos. Ele fechou por quê?

H - O Arena foi asfixiado financeiramente. A gente fez algumas montagens, em algumas eu estava envolvido, mais como amigo do grupo, sempre como um espectador privilegiado, como eu costumava dizer que eu era, que assistia tudo que era montado no Arena. Então teve uma montagem. Teve duas montagens. Uma era a *Gordélia Brasil*, que o Jairo alugou um cinema em Capão da Canoa, e montou, estreou o espetáculo em Capão da Canoa. Foi um sucesso lá em Capão, um sucesso. Então ele trouxe o espetáculo, terminada a temporada de verão, ele trouxe em março o espetáculo pro Arena. Se fez venda antecipada. Foi um sucesso. E aí o superintendente da Polícia Federal aqui resolveu, estupidamente, proibir o espetáculo sob a alegação absurda de que ele tinha escutado ameaças, tinha ficado sabendo de ameaças e como ele não podia garantir a segurança dos atores. Ele suspendeu, ele proibiu o espetáculo. Então o espetáculo estava liberado. Liberado a nível nacional, liberado a nível nacional, pela Polícia Federal, pelo subassessor que era da Polícia Federal, e o superintendente aqui no estado, era um general, e ele proibiu o espetáculo. O que que aconteceu? O Jairo tinha renovado o equipamento de som e luz do Arena e algumas coisas, e tinha pago com cheques pré-datados, né, e tinha muito ingresso vendido, né. E muitos dos ingressos vendidos com a suspensão do espetáculo tiveram que ser devolvidos. Alguns não precisaram devolver, tinha o pessoal do DCE da UFRGS, do DCE da PUC e tal, acho que eles não pediram devolução de nada, tenho a impressão, só de, eventualmente, de alguns alunos que tenham querido a devolução, que já tivessem, não me lembro se o DCE dava ou revendia os investimentos. Então, essa asfixia através da proibição das peças levou a asfixia financeira do Arena. Então ele foi, ele fechou, fundamentalmente por causa disso, né, e ainda no final do governo Oliveira a gente criou o Centro de Documentação e Pesquisa Sônia Duro, né, que é o que seria, pra onde, guardião desse acervo, mas como num órgão público, às vezes, algumas pessoas são extremamente competentes, né, e dirigem da melhor maneira, a Viviane Jogueiro, a Rosa Campos Velho e tal, e outros resolvem agir pela sua própria cabeça e fazem, no mínimo, coisas destrambelhadas, pra dizer o mínimo. [...] Meu Deus. Falei demais, né?

J - Não, mas ainda parece que tem coisa que eu preciso saber.

H - Se tu quiser fazer uma outra conversa, podemos fazer. Quer dizer.

J - Bom, eu acho que vamos parar por aqui.

13.1.3 Bathista Freire. Sábado, 11 de abril de 2024.

J - Julia Visentini de Oliveira

B - Bathista Freire

J - Como é que tu conheceu elas? Quem tu conheceu primeiro?

B - Então, na verdade eu comecei a trabalhar com luz. E aí em seguida eu criei um vínculo com o teatro de arena. Foi uma coisa que andou meio paralelo assim. E daí eu acho que foi assim. Foi lá que a gente se conheceu.

J - Tu e a Sonia, né?

B - Eu e a Sonia, é.

J - Tu sabe mais ou menos quando foi isso?

B - Ah, eu vou ter que olhar daí pra ver. Mas é 90, começo dos anos 90. 92, 93 talvez.

J - 92, 93...

B - Mas isso eu só te confirmo depois.

J - E aí, vocês chegaram a ficar amigos?

B - Daí a gente ficou muito amigos. Inclusive tu falou no Dilmar. Teve uma época que ela ficou com o material do Dilmar na casa dela. De equipamento de luz. E daí eu era meio técnico dela, assim, sabe. No começo, uma época foi bem eu, assim, sabe. Mas aí depois o Chico, que era técnico do São Pedro, ele saiu, e aí ele ficou mais com essa parte dela, assim, porque eu também já tava cheio de outros trabalhos. Mas eu sempre trabalhava com ela... Quando era possível. A gente tinha uma relação boa assim. E de amizade também. Dei umas festas na casa dela...

J - Ela dava muita festa?

B - Ela dava. O Darcílio Messias ia sempre. Adorava cantar.

J - O irmão, né? Do Dilmar.

B - É. Era muito legal, assim. Era um grupinho fechado. E era bem bom.

J - Eram umas festinhas mais da galera da cultura, assim?

B - É.

J - Que legal. Que nem hoje. O povo esquisito. (*risadas*)

B - É, a gente se junta. Juntos, confirmado, e pronto, fazer alguma coisa. Daí assim, ó... A gente trabalhou muito porque ela abraçou um projeto, com o Manoel Aranha, que chamava o *Homem da Flor na Boca*. Era o nome do espetáculo. E o projeto era... Putz, agora me fugiu o nome, mas ela que fazia esse projeto. E o Manoel também era muito ligado ali ao Teatro de Arena.

J - Ele já faleceu?

B - Sim. Ele tava ensaiando *O Homem da Flor na Boca*. Que tu deve saber, é uma peça do Pirandello. Pra tratar da discriminação do câncer, que na época o câncer era. A doença, assim... a ser discriminada, naquele momento. E daí ele tinha esse câncer na boca... E daí quando ele estava quase por estrear. Ele descobriu que ele tinha sido contaminado com HIV.

J - Que loucura.

B - E daí ao invés de... Ao invés de desistir, ele resolveu fazer as duas coisas, sabe, porque tinha muito preconceito em relação ao HIV também na época. Bom, a partir de agora eu vou viver o que o personagem viveu, né.

J - Pois é.

B - E aí ele montou esse projeto, que agora eu não consigo lembrar do nome, mas eu vou te passar! E daí assim, ó, a gente apresentava o espetáculo e aí depois tinha um debate que ele falava sobre prevenção.

J - Que louco. Nossa, que bonito isso. Era no Arena?

B - Não, a gente começou ali, mas depois foi, a gente viajou bastante. A gente foi pra São Paulo. A gente fez várias cidades.

J - E tu fazia a luz nesse projeto?

B - É, a luz é tudo falecido... Desculpa mas não tem outro jeito. A luz quem criou foi o Acir, que faleceu depois também.

J - Acir.

B - É, o João Acir que é um grande iluminador. Daqui do Rio Grande do Sul. E ele operou poucas vezes, sabe. A maioria das vezes fui eu que operei. Aí era, bah... era um trabalho muito legal. Era um trabalho muito legal. E a Sonia que fez a produção desse trabalho. Inclusive teve até um curta metragem, sabe, que chamava *Presságios*, e daí era em cima dessa história do ator estar montando um personagem que é meio ele e que ele descobre. E aí foi o Renato Falcão que criou e dirigiu. Foi o primeiro filme dele, foi um curta metragem. O Renato depois foi pra Hollywood, e o cara hoje é conhecido internacionalmente. E... E ele criou a trilha, também, da peça. O Renato. E ele operava. Então era uma turminha boa assim de se trabalhar, sabe.

J - Ele fez então tipo um documentário com todo mundo da peça, ali?

B - Não era um documentário, era um curta-metragem. Eu trabalhei, eu fiz o papel de porteiro do Theatro São Pedro (risadas). Mas um monte de gente envolvida. Na verdade eram poucos atores, fora os da peça. Eu acho que era eu... Não sei se tem mais algum, sabe... Mas é, fora da peça era eu. E o Iberê Camargo, que pintou quadros inspirados nesse espetáculo.

J - Vocês conheciam o Iberê Camargo?

B - Sim. Eu infelizmente estava viajando quando foram no ateliê dele pra pintar esses quadros. E eu não sei se eu ganharia porque eu era o técnico, né...

J - Ué?

B - Mas os atores ganharam. A direção ganhou. A Sonia provavelmente ganhou um quadro, sabe. E ele pintou inspirado num personagem do espetáculo.

J - Que legal. E isso tudo a partir dessa peça?

B - A partir dessa peça. Eu tive muitas vivências em função dessa peça. Foi muito legal trabalhar com o Manoel Aranha além da Sonia, porque eles eram uma pegada... uma pegada antiga, que eu acho que era legal, de...

J - Como assim?

B - Do fio do bigode. Então eu fui meio que educado na luz com essa coisa de fazer a tua palavra valer. Isso é uma coisa séria, e eu acho muito legal. E aprendizado de vida também. Uma vez eu fiquei de motorista, porque o Renato... O Renato não podia viajar. Talvez até por conta do filme, né? E eu fui. De motorista. E fui pra fazer o som, ao invés de fazer a luz. Porque a luz era mais difícil, o Chico foi antes, e aí a gente inverteu o papel. Ele fez a luz e eu ia operar o som. Eu odeio operar som (*risadas*). E daí eu viajei, só eu e o Manoel. E o Manoel, ele era um fumante, assim, inveterado. Aliás lá no Arena todo mundo fumava, inclusive eu. Mas eu conseguia não fumar em alguns momentos. E daí durante a viagem ele falou que a médica pediu pra ele parar de fumar, porque a imunidade dele estava caindo. Pra controlar a imunidade, porque ele estava com HIV. E aí a imunidade dele foi muito lá pra baixo! E a médica achou que, por bem, que ele deveria fumar, mas tentar fumar menos. E ele conseguiu manter o equilíbrio, sabe! Então essa viagem, assim, foi muito legal. Volta e meia tinha as paradinhas de cigarro. E era isso. É muita vivência legal. Uma vez nós estávamos fazendo uma temporada no Teatro de Arena, e deu um temporal na cidade. Tipo esse que está dando agora. Um temporal bem feio. E foram apenas três pessoas assistir o espetáculo. E aí eu me lembro que todo mundo foi no camarim pra saber, achando que o Manuel ia cancelar, né. E o Manoel disse assim: "Hoje nós vamos fazer a melhor apresentação da temporada. Se as pessoas saíram de casa, no meio de um temporal, pra nos ver, é o mínimo que elas merecem." Então essa é a pegada antiga, que eu te falo, sabe. E foi isso. A Sonia assim, ela abriu a porta pra essas coisas pra mim, sabe. Daí a Baby que trabalhava com ela, que era produtora dela... não sei se alguém já te falou dela. Depois ela foi morar no Rio, casou e ficou morando lá. A Baby era produtora executiva, porque a Sonia já tava... Ela não podia ficar fazendo o executivo, sabe. E a Baby veio para suprir essa

lacuna aí, então eu viajava mais com ela. [...] Então, olha só, como eu falei, a Sonia, assim, ela tinha um time dela, sabe? Era uma maneira informal, né? Ninguém era contratado, que nem é hoje em dia também, né? E daí, sempre que ela tinha algum trabalho, ela acionava a equipe, né? E ela trabalhava com alguns globais que vinham, porque ela era uma pessoa que atendia bem, que tratava bem as pessoas, sabe?

J - Uhum. Ela tem uma foto com uma famosa que a gente não conseguiu identificar. Vou te mandar ela, porque agora eu não vou achar.

B - Tá. Aquele casal que era da Globo, ela sempre viajava com eles por aqui...

J - Qual?

B - Bah, não sei. Ah, como é que eles eram? São bem velhinhos.

J - Um casal da Globo...

B - Não sei se ela tá viva ainda, mas eu te mando esses nomes também. Mas então, uma vez quem veio foi o cantor, o, meu Deus, mas hoje eu tô horrível com nome. O Conceição. Cantor Conceição.

J - Conceição. Cantor Conceição?

B - Não, não é Conceição. É a música que ele cantava.

J - Ah, tá, cantor...

B - Putz, como é que é o nome dele? Meu Deus.

J - Pior que nomes nem de agora eu sou muito boa, nos anos 90... não vou saber.

B - Tá, mas então, o que que aconteceu: daí a Sonia precisava, é... precisava dum motorista e precisava dum iluminador. E daí a velha e boa dupla de novo, eu e o Chico. Daí o Chico não tinha carteira. Ele ficou de iluminador e eu fiquei de motorista. Que eu adorei ficar de motorista! Só uma coisa que eu tenho que lembrar o nome dele... Daí tem até uma fofoquinha. E aí a Sonia... Cauby Peixoto. Cauby Peixoto.

J - Cabi?

B - Cauby Peixoto.

J - Esse era o Chico?

B - Não, esse era o cantor.

J - Ah, tá, Cauby Peixoto. Qual era o nome desse Chico?

B - Chico, putz, é Chico, Francisco, acho que era Reis... Eu não lembro, mas todo mundo chamava ele de Chico. Ele faleceu também.

J - Francisco alguma coisa.

B - É, Francisco alguma coisa.

J - Já ajuda, porque o Chico Machado é João Carlos, né...

B - Acho que alguma coisa Reis, eu não tenho certeza.

J - Mas nessa época que ela tinha um time, foi assim que tu entrou, ou tu já era...

B - Eu já era e daí é aquilo que eu te falei. Tipo, o Dunga, por exemplo, quem criou a luz, que era do *Fim de Partida*...

J - Dunga era uma peça? Ou uma pessoa?

B - Não, a peça do Dunga quem criou a luz daí já foi o Chico, porque eu também não podia. É que eu assim, ó quando eu comecei, foi muito rápido tudo, sabe? Porque eu fiz uma temporadinha trabalhando no Theatro São Pedro e aí optei por largar, mas já larguei engatado no Festival de Canela. Em Canela tinham três festivais por ano.

J - Nossa. Hoje em dia tem?

B - Não. Tinha um que era assim, ó, que era enorme, que era uma semana só com teatro da cidade. Daí os últimos dias da semana era regional, era regional-nacional. Daí eu conhecia um monte de gente bacana. E no meio do ano tinha o de Teatro de Bonecos.

J - Ah, esse ainda existe Esse meus amigos foram com uma peça, com máscaras, assim. (*risadas*).

B - E a Sonia tem uma ligação forte com o pessoal da luz, né? Tem um guri que ele dizia que ele era filho dela, que era meio filho dela, que o cara é um baita iluminador. Ele mora no Rio. O Cezinha, daqueles “fodão na luz”, assim. E ele teve uma oportunidade porque teve uma época, assim, ó, no Rio de Janeiro, tinha uma sede lá, e rolavam umas oficinas, e eles chamavam gente de todos os estados do Brasil. Ele conseguiu ir, daí uns colegas meus foram também. Os caras voltaram, ele já nem voltou. Ele já se emendou por lá e ficou.

J - Como é que é o nome dele?

C - César Ramírez. É o nome artístico. Acho que ele é uma pessoa legal.

J - Aham. Eu queria, assim: o que eu tô tentando fazer é mapear a vida profissional e pessoal da Sonia, né? Então eu queria uma ajuda, ver o que tu lembra da parte profissional dela. Assim, se ela montou peças, que peças...

B - Eu já peguei uma época que ela não tava montando, sabe? Ela tava enquanto produtora, né?

J - Sim, mas como produtora também.

B - Não, como produtora, essa do Dunga também é uma...

J - Que era?

B - Que é esse que é... Ah, não sei se é *Fim de Partida* ou... Como é que é o nome... Mas eu vou lembrar. Mas tudo isso tu pode listar e mandar pra mim todas as coisas que eu vou ficar te devendo, tá?

J - Tá. Tem essa que talvez seja *Fim de Partida*...

B - É, mas não é a *Fim de Partida*. Mas eu vou lembrar. Mas é, tem essa.

J - Essa durou muitos anos?

B - Não durou muito, assim. As coisas não duravam um ano. Olha só o porquê que eles eram amigos. Não existiu artista no Rio Grande do Sul que tenha interpretado e cantado mais Bertolt Brecht do que Antônio Carlos Brunel. O Dunga.

J - Esse é o Dunga. Ele era ator e diretor?

B - Ele era ator, e eu acho que ele se autodirigia às vezes, sei lá.

J - Mas nessa aí...

B - Nessa aí eu não me lembro quem é o diretor. Mas ela trabalhou muito com o Brunel. Antônio Carlos Brunel.

J - Se quiser me mandar esse link.

B - Tá. Aí ele trabalhou com a Irene Brietzke, com a Mirna Spritzer, com a Denise Barella no Teatro Rio

J - Irene Brietzke.

B - Foi professora lá.

J - No DAD?

B - É.

J - Então, acha que a Mirna teria o que dizer sobre a Sonia, assim?

B - Bah, a Mirna... não sei. Mas eu acho que tu tem que pegar alguém da dança, né? Sabe o irmão dela, da Sonia? A Sonia tem um irmão, né?

J - Tipo, quando tu conheceu ela, ali nos anos 90, ela já era bem mais...?

B - Bah, ela já era fodona. Já era fodona. Já era velha, já era foda. Ah, sim, é que nem tu me conhecendo. Quase isso, sabe? Não é isso porque eu comecei velho na luz, sabe? Só não é exatamente essa a relação.

J - Ah, mas igual. Tu já tem muitos anos de trajetória. A Sonia tinha quantos anos quando ela faleceu, tu sabe?

B - Eu tenho até medo de saber. Porque eu acho que ela era bem jovem.

J - Ela era mesmo. Pelas fotos, pelo menos. Tu sabe, né, que a Ana...

B - Sabe a data de nascimento dela? Porque quando ela morreu, o Leonardo tava na... eu acho que ela morreu, o Leonardo não tinha um ano. Eu acho que ela morreu por 2002.

J - Sim, foi em 2002 mesmo, porque eu aprendi a caminhar, me segurando na cama de hospital dela.

B - Eu me lembro. Bah, disso eu me lembro. Em 2002, eu fiquei envergonhado, assim, porque porque eu não participei da história, quase, sabe? [...] Mas só que assim, ó, em 2002, o Tangos e Tragédias me chamaram pra trabalhar com eles. Eu fui pra Brasília, fiz uma apresentação em Brasília e a minha próxima viagem com eles foi 23 dias em Portugal. Então, assim, ó, aí eu voltei de Portugal, daí eu fiz uma turnê, com não me lembro que grupo, pelo Nordeste, e aí eu tive que voltar porque me chamaram pra Portugal de novo. Então, assim, ó, bah, eu não parava, eu não parava.

B - E eu fui na missa.

J - De sétimo dia, aquela?

B - É, foi ali na Cristóvão.

J - Missa foi na Cristóvão. Aqui em Porto Alegre, né? Cristóvão Colombo, suponho.

B - É. Na igreja aqui, né?

J - Tá. E aí, nessa época, tem mais alguma que tu se lembra? Porque se ela já tinha um time ela trabalhava bastante, né? Tu acha que ela...

B - Ela atendia muito esse casal da Globo que vinha.

J - Mas daí fazendo o quê?

B - Fazendo a produção local.

J - Produção de, tipo, peças deles?

B - De peças. Naquela época tinha isso de fazer produção local, sabe?

J - Tipo, eles já tinham uma peça, traziam pra cá e ela fazia.

B - Já tinha uma peça, trazia pra cá e ela fazia, que nem o Cauby Peixoto também, sabe? O produtor dele nem veio, porque sabia que podia confiar nela.

J - De peças já existentes... Tá. E essa história aí de que tu que apresentou ela e a Ana, como é que foi isso?

B - Então, nessa época, é... eu convivia bastante com uma amiga minha que, por coincidência, hoje ela me ligou pra dizer que a mãe dela... que eu tô tentando falar com ela desde que a gente descobriu isso, e não consegui. E hoje ela mandou um recado dizendo

que a mãe dela vai viajar. E que daí a gente tem que se encontrar. E daí a Su era super minha amiga.

J - A Su é essa amiga?

B - Essa amiga. E era amiga da Ana. E daí eu conheci a Ana lá no apartamento da Su.

J - Como é que é o nome dela?

B - A Suzana Soares. Porque ela é- elas são as minhas amigas de Bagé. Só que ela se formou em Santa Maria. Ela fez faculdade em Santa Maria, por isso que se conheceram lá. Inclusive, meu nome artístico era pra ser Batista Radar Freire. Ou Batista Radar, eu não tinha decidido ainda. Ou Radar Freire, sei lá o quê. Porque o Assir, que é esse coroa. Ele dizia que eu era igual. Bom, tu não vai saber, mas teus pais sabem. Tinha um seriado na TV que era Guerra, Sombra e Água Fresca. E que tinha um médico louco que o nome dele era Radar. E eles usavam óculos igual o meu. E o Assir começou a me chamar de Radar. Só que daí um dia a gente tava fazendo um trabalho. Lá na assembleia. E aí essa minha amiga Su foi falar... Foi lá atrás de mim, né? E aí chegou lá e eu não tava. E ela chega pro Assir e fala assim. O Bat tá aí? (*risadas*). Deu, né? O Assir nunca mais parou de me chamar de Bat. Daí todo mundo me chama de Bat.

J - Bat é legal. Parece de Batman.

B - E daí a Ana tava chegando em Porto Alegre. Disse que queria conhecer alguém. Alguém mais da idade dela. E daí eu disse que tinha. E aí a Su também já se atravessou e já terminou de amarrar a história. E elas se conheceram e deu super certo.

J - Que loucura.

B - Eu era padrinho. E eu e a Su.

J - Vocês dois eram padrinho e madrinha de... porque elas não chegaram a se casar, né? Não existia isso, acho.

B - Naquela época não. Acho que não, né.

J - Existia união...?

B - Eu acho que não. Eu não sei.

J - Tanto que foi toda uma função, a Ana conseguiu... Ficou uns 10 anos depois na luta pra herdar coisas da Sonia, né?

B - Bah.

J - Porque não tinha como comprovar. Porque elas não eram casadas. Mas acho que ela conseguiu.

J - Vocês se chamavam assim? Padrinho e madrinha?

B - Mais a Ana do que a Sonia. Bah, a Ana tinha um amor por mim que eu ficava até envergonhado quando encontrava ela. Eu disse: como é que eu posso conviver pouco com uma pessoa que tem um sentimento desse por mim.

J - Ah, ela era muito coração, né? Tu não chegou a ler o meu relatório de estágio, né?

B - Não.

J - Eu escrevi umas duas páginas sobre a minha vivência com elas. Acho que vai ter muito disso, assim, da nossa vivência com a Ana. Porque pra mim, pelo menos, não teve vivência com a Sonia, né? Tudo que eu sei da Sonia até agora é através da Ana e da minha mãe. Que ficou muito amiga, muito próxima ali. Pra mim foi muito estranho, né? Eu ouvia a vida inteira da Sonia... Achei que talvez fosse dinda da minha irmã. Minha irmã é oito anos mais velha. Porque eu nunca conheci, sabia que ela tinha morrido quando eu era bem criança. E aí um dia, lá com uns 14, 15 anos, que elas tavam falando da Sonia e o meu pai tava falando: "Ah, mas é meio escondido da família isso até hoje." E eu fiquei... o que que é escondido? Daí a minha mãe: "Que elas eram um casal". Eu falei, "o quê!?" (*risadas*). Porque daí era a época que eu estava me descobrindo ali, né? Minha sexualidade... E já tinha isso na família, nos tempos antigos!

B - Sim, parece que não, né? É muito engraçado, isso. Tu já abriu a enciclopédia do Itaú Cultural. Porque ela está lá, né?

J - Sim.

B - Quais eram os nomes de espetáculos?

J - Achei bem pouca coisa lá. Pouca coisa.

B - Eu não sei quem é que alimenta isso.

J - Não sei também.

B - Eu estou lá também, estou com um trabalho. E, bah, só no Itaú já fui com três trabalhos lá. É... mas não fala dela...

B - Tu acha que a Sonia vivia confortável? Tipo, se sustentava tranquilamente com o teatro?

B - Bah, eu acho que sim. Mas eu nunca vi ela se queixar assim, sabe? Mas eu não sei se ela tinha uma aposentadoria, se ela tinha alguma... Mas ela teve muito cargo, assim, né? Tinha cargo, né? Diretora do...

J - Do IEACEN, do Arena.

B - Do Arena. Ela sempre teve uma relevância política, né? Eu acho que isso é... isso ajuda, né.

J - Ah, isso é uma coisa que o Dilmar me falou. Que ela usava um bonézinho do PT. Relevância política. E aí a gestão... A Secretaria de Cultura, eu acho, pediu pra tirar ela por causa disso. E o Dilmar não deixou. E ela se recusou a parar de usar o bonézinho.

B - Bah... Vamos ver a Sonia. Ó, exposição em homenagem à Sonia Duro. Sabe que teve, né? Teatro São Pedro. Quero ver a idade dela. Ela não fala em lugar nenhum, estranho.

J - Talvez na plaquinha do Arena tenha.

B - Olha a Sonia Duro. Ah, Sonia Doro daí aparece. Não é o que me interessa.

J - Tem uma outra Sonia Duro na internet que me atrapalha muito.

B - Mas nem é...

J - Não é do teatro.

B - Tem pouca foto dela também.

J - Sim Isso eu percebi pelo Arena. Não sei se ela não gostava de aparecer nas fotos ou se ela não tirava.

B - É, pode ser também. Ela era difícil também, é que nem falam da minha família, falam de mim, né. Na hora das fotos eu não quero estar, mas depois eu quero me ver (*risadas*). Ela era meio isso. Então, tem um negócio que ela não realizou, tá? Que foi um sonho que eu tava junto até quando nasceu... que era, porque o Chico tinha um filho... desculpa, tô falando e tô olhando que eu quero descobrir algumas coisas.

B - E... daí o Chico tinha dois filhos, né? O Juca, que virou iluminador, e o Chiquinho, que no fim não virou iluminador. Mas ele era... ele era uma gracinha, assim, bonitinho, bem pretinho. E a Sonia, uma vez a gente tava, eu disse Sonia? Esse guri é a cara do neguinho do pastoreio. Aí ela disse: vamos montar o neguinho! Daí volta e meia eu começava a falar na história: vamos montar o neguinho do pastoreio! Bah, eu queria muito ter montado, eu acho que ia ser muito legal. Olha, eu queria misturar umas coisas de dança...

J - Filho desse Chico, da iluminação?

B - É. A gente fala as coisas e não faz, né. Depois fica essas lacunas quando as pessoas morrem.

J - O que mais? Mais algum trabalho que tu se lembra de produzir, alguma peça?

B - Sabe que eu acho que não? Depois a gente virou amigo, a gente se ajudava na medida do possível.

J - Quando tu conheceu a Sonia, ela já não tava mais com a Raquel.

B - Não.

J - Não? Tu sabe da Raquel? A Raquel é uma ex, teoricamente.

B - Ah é, a Raquel.

J - Ah, que loucura! Me disseram pra falar com a Raquel.

B - Sim, mas é! A Raquel... Raquel Pilger. Bah, agora tu conseguiu fazer eu me lembrar. Não, agora tu fez um lembrar do nome: Raquel Pilger.

J - Ela que o Dilmar me disse que é uma das pessoas mais...

B - Ah, eu acho que ela...- eu também acho! Porque ela, bah, ela era apaixonadíssima, né? E na verdade, assim, elas... como é que eu vou te dizer? Elas acabaram desenvolvendo um amor muito superior ao que envolve a carne, né? Então, bah, é uma coisa que eu não... nem sei que tamanho tem isso, sabe? Acho muito lindo, bah, eu acho lindo mesmo. Tanto que conviviam tri bem, assim, nunca teve... Deve ser bárbaro, tudo que ela tem pra dizer.

J - Sim, e ela tá como... pesquisei o nome dela, foi presidente da associação do Teatro de Arena.

B - Ah, que massa.

J - Que ela ainda é bem presente.

B - Ó, a Raquel é mais ou menos da minha idade. Ela é de 63, eu sou de 59. A Sonia é bem mais velha. Ah, mas como é que é o nome?

J - Assim, ahm... imagino que se a Sonia era um pouco mais velha que a Ana, que eu saiba, e a Ana é lá de fim dos 40, eu acho, porque a minha vó é de...minha vó é de 40, redondinho, então a Ana foi alguns anos depois, deve ser 45, 48.

B - É, deve ser. Quero achar o marido dela aqui.

J - Mas isso eu consigo com a minha avó, pelo menos.

J - E a Sonia era mais velha? Entre ela e a Raquel.

B - Bem mais velha. Sim, eu sou mais velho que a Raquel.

J - Tu faz ideia, mais ou menos, que ano que a Ana e a Sonia começaram a namorar? Ficar juntas? Que ano que é?

B - Olha, eu acho que é 92, talvez mesmo.

J - Dá pra condizer com a época que a Ana veio, né? Pra cá.

B - É?

J - Eu tô perguntando (*risadas*).

B - Ah, tá. É, eu acho que é.

J - Ela se mudou logo...

B - Sim, é, é, é.

J - Foi bastante tempo juntas, até. De 92 pra 2002.

B - A Su deve lembrar dessas datas. Porque era o apartamento dela, daí ela deve ter outras referências, assim.

J - Ah, como assim?

B - Não, é que a Ana...conheci a Ana no apartamento da Su.

J - Ah, sim.

B - Daí a Su lembra a época que ela morou, então, em tal lugar...

J - Ah, achei que uma das duas morava no apartamento da Su. (*risadas*).

B - Não. É que a Su também tinha ficado viúva.

J - Uhum. Bah, que foda isso. E, tá, então... Momento livre, se tu quiser falar o que tu quiser, que se lembra...

B - Tá, não, eu quero lembrar desse casal, que até não fui eu que fui pra... Eles foram pra Gramado, na verdade, fizeram uma temporada aqui, e queriam passear em Gramado e daí a Sonia precisava de alguém de confiança pra levar. Mas, na época, eu não pude fazer isso.

J - Ah, perdeu a chance de ser chofer dos globais.

B - É. Ah, não, mas eu só o Cauby pra mim valeu. Só de ser motorista do Cauby, pra mim, valeu tudo. Bah, que cara...

J - Mas ele tocava que tipo de música?

B - Música bolero, música romântica, assim. Bah, sabe uma pessoa fina? Aquilo ali é uma pessoa fina. Que finesse. Ele chamava o namorado e parecia até que era o secretário. (*risadas*). Me apresentou pro namorado. Não, e eu me lembro que era assim... Ele era amigo daquele finado lá, o Paulo Santana. Era metido a cantor, né? Bah, daí é assim, ó: a gente tentava não dizer pra ele onde é que a gente ia jantar. Mas o cara dava um jeito e descobria e quando a gente via, ele tava lá. E daí o cara era muito chato, assim. E aí o Cauby já tinha combinado comigo. Ele disse, ó: "Quando ele chegar, tu dá 20 minutos, no máximo, e fala pra mim: "Seu Cauby, o senhor lembra que eu tenho que entregar o carro, né, tarará...?". Aí ele vai me oferecer carona e eu vou dizer que não, que eu tenho que voltar contigo". (*risadas*). Era muito engraçado, o cara era muito chato.

J - (*risadas*). Mas, enfim, tu e a Sonia, tu lembra de alguma coisa da amizade de vocês? Que tu acha interessante falar, ou de piadas internas... O que que vocês faziam?

B - Bah, ela, a gente tinha conversas boas assim, sabe. Era muito legal. Ela dava uns conselhos pra mim. Eu lembro que uma vez eu levei uma namorada numa festa lá e daí quando terminou, daí no outro dia ela me chamou lá. Daí eu fui lá e ela já chegou de cara, assim, me olhou e disse: "Não é pra namorar, né?" (*risadas*). Aí eu dizia, "Não, Sonia, foi só a farrá, eu não tava afim de ir sozinho". Ela "Não, não, pode levar"...

J - Ela era bem diretona, assim?

B - Ela era direta. Não, não, não deixava. Não, e comigo também, né? Porque eu também dava esse tipo de, de liberdade. De abertura. E assim, é uma coisa que eu lembro, que eu acho legal - é que eu, é... não foram poucas vezes que eu tive que perguntar pra ela, eu quis perguntar pra ela, na verdade, "Ó, eu tenho isso e tenho isso". Sabe, "O que é que tu acha?". E ela, tipo, nunca escolheu, sabe, uma coisa que ia favorecê-la, sabe.

J - Tipo de trabalho?

B - É, exato, sabe. Tipo, tá, essa vez que eu não pude ir pra Gramado. Eu poderia não ter ido pra Canela e ter ido pra Gramado. Ela podia me dizer: "Ah, olha, pode ser legal tu viajar com global", que nem tu brincou, né? Mas ela não fez isso, entendeu? Ela disse, não, tu tem que ir pra lá, tu vai ganhar mais, tu vai conhecer mais gente. E realmente, assim, ó... acho que até, olha, pelo que eu me lembro, até, se não me falha a memória, eu fui pro São Pedro por indicação dela. Que eu trabalhei lá como técnico.

J - Ela era fodona mesmo, pelo jeito.

B - Não, ela era bem relacionada. Ela era franca. Ela queria resolver. Sabe, daí é legal, as pessoas gostam disso.

J - Bem bom pra uma produção.

B - É, no nosso meio é tri importante, né. Porque, infelizmente, a gente teve alguns diretores assim que, que não tavam muito afim de resolver, tavam afim de se encaminhar, não sei o que. E ela não. Ela era uma pessoa que era produtiva, também.

J - Nesse caso dela, o que ela fazia? No produzir?

B - No Arena? Eu acho que aquele teatro da Arena ali, eu acho ele um teatro super peculiar, assim, sabe? Ele é pequeno, cabe pouco lugar, poucas pessoas e tal. E é... eu me lembro de ter visto O Encouraçado Potemkin ali, na época da ditadura militar, e de ter que sair correndo porque a polícia tava chegando... então era um teatro de...

J - Nossa. De resistência?

B - De resistência, sabe. E eu sempre, de todas as gestões que eu vi ali, eu não vi nenhuma que me contemplasse ainda, sabe? Que eu acho que tem que ser uma coisa experimental. Tem que ser de resistência mesmo também, sabe? Não precisa ter edital, sabe, essas coisas assim, sabe? Eu acho que ali tem que ser mais informal. E ser pá, tu chega lá com um projeto legal e é de vanguarda, sabe, é... Acho que... vai, sabe? Acho que é por aí, né. Mas no fim vai mudando, as coisas vão mudando. Eu lembro que há dois, três anos atrás ali, tinha show todos os dias, tinha coisa acontecendo todos os dias. E o que que era isso? Muito mais do que pelo lugar em si, era uma carência da cidade tava tendo, tu não ter um lugar onde fazer. E acho que na época da Sonia tinha essa coisa de acolher as ideias, sabe? Tinha esse projeto do Manoel Aranha, que eu achei super legal, assim...

J - Mas como que ela era produtora das peças? O que que um produtor faz? Porque pra mim pode variar muito o papel de um produtor numa peça.

B - Então, ali na época eu não me detinha muito, sabe? Mas assim, ó, pô, teve verba pra fazer o filme, teve verba pra fazer a temporada, pra fazer com que o pintor se sentisse atraído pela ideia, sabe? Então tinha um trabalho de produção ali, né? Ou de convencimento, ou de sair atrás e conseguir as coisas. Que é dar no mesmo, né?

J - É. Que legal... Nossa.

B - Mas eu gostava dela pela postura dela. Eu também sempre fui de esquerda, né? E gosto disso e não pretendo mudar. Se eu tiver que, por força do trabalho, mudar, eu vou mudar de trabalho, mas eu não vou mudar minha profissão, sabe. E acho que ela era assim também.

J - Ah, uma coisa que... A Ana não sabia me dizer nenhum nome de peça, até porque, enfim, com ela foi uma coisa mais difícil, né? Porque eu sabia desde o início do curso que eu queria pesquisar a Sonia, só que eu não tava no estágio de TCC, tava bem longe, e aí quando eu comecei a chegar perto, ela piorou muito rápido, assim. Aí eu contei pra ela, bem pro final, só porque eu queria que ela soubesse. Tentei até entrevistar, mas ela tava bem mais perdida já, sabe? E aí tudo que ela soube me dizer era que... Brecht. Ela montava muito Brecht. Na tua época ela montou alguma coisa?

B - Não, é o que eu te falei, ela já não tava mais montando, sabe?

J - Mas nem produzindo, também?

B - ã, produzindo... também não teve muita mais montagem de Brecht desde que eu comecei a trabalhar no teatro, sabe? Umberto Vieira, que montava um monte de Brecht e que por coincidência é da minha cidade também, depois que eu comecei a trabalhar com teatro, que eu mudei de plateia pra fazer parte, né? Quase que eu não me lembro de muita coisa, assim. Eu me lembro dos Fuzis da Senhora Carrar que daí era outra viagem, a Sonia nem tava daí também. Foi ficando cada vez mais raro montar Brecht, eu acho, sabe?

J - Que doido. E aí tem nós! (*risada*)

B - E acho super, por isso que eu te falei que é tri pertinente. Acho que tem mais é que voltar mesmo, com força. Porque essa lacuna que a esquerda deixa de não conversar mais com o povo é o que... eu já tinha te falado isso, né? A gente entra por aí, com o teatro, sabe? Ah, é o Beabá que vocês perderam? Tá aqui o Beabá, então.

J - É. Ficou bem legal.

B - Pô, a Sonia ia ficar tri orgulhosa. A tua tia também.

J - Sim, a Ana também. A Ana é muito das crianças, assim, e não tinha filhos dela, mas ela dizia que Deus não dá filho e o Diabo dá sobrinho.

B - Bah, eu também sempre fui assim com meus sobrinhos

J - Ela é muito querida, brincalhona. Tu acha que ela e a Sonia eram muito brincalhonas?

B - Ah, eu acho que era difícil não ser brincalhão com a Sonia. Porque ou ela era dura ou tava brincando.

J - Tem alguma brincadeira que tu lembra que ela fazia?

B - Bah, pior que não. Mas a gente tava sempre rindo. Bom, eu também, eu sempre tô rindo nos meus trabalhos. Mas com ela era bem legal e eram umas coisas inteligentes assim, tri. O Manoel Aranha era muito sarcástico, muito. Bah, o cara era muito inteligente também.

J - O Dilmar me falou que ela fazia "Toc-toc. Quem é? Ninguém".

B - É, o Dilmar é capaz de ter mais memória pra isso. Eu não guardo muito essas coisas.

J - Tu conheceu o Dilmar nessa mesma época, aí?

B - Sim.

J - Vocês eram do mesmo grupo?

B - Tu sabe que assim, na verdade, eu conheci ele antes de conhecer eles. Porque quando eu vim pra Porto Alegre, eu tive um grupo de teatro. Que a gente acabou não montando nada. Nunca aconteceu. Mas aí uma das gurias virou atriz por um tempo, depois largou. Outra chegou até a fazer o DAD, sabe, se formou e é atriz até hoje. E o cara virou jornalista e eu virei, acabei virando técnico, mas depois, sabe? A gente tava até ensaiando uma peça que a gente pegou, não foi no Arena, tinha que pegar lá na, tinha que pegar lá em outro lugar. Mas era uma peça que nunca foi montada, que ela foi censurada durante a ditadura e acabou nunca... ela tá inédita até hoje. E a gente pegou e começou...

J - Tu não sabe qual é o nome?

B - Sei. Eu não sei se vou dizer, porque eu não sei se eu vou montar ainda. (*risadas*).

J - Tem muitos projetos ainda na frente.

B - Pior que a gurizada do DAD, essa geração que tá lá, é bom vocês também, que gostam de cantar, porque ela é cantada.

J - Ah, tu não quer me mostrar! Eu vou olhar o Arena e eu vou olhar todas as censuradas pra montar todas, Bathista! (*risadas*).

B - Só se você trabalhar comigo, senão eu não abro. Da peça censurada, antes disso. Ah, me perdi, né? Acontece. Ah, sim, que eu conhecia eles antes disso. Ah, isso. E aí a gente, tudo que a oportunidade que a gente tinha, a gente já tava se achando ator, assim, sabe? Tava ensaiando uma peça. Então a gente ia. E naquela época tinha muitas conversas, aí eu me lembrei de uma conversa lá na assembleia... daí até era a Sonia que tava organizando... daí eu me lembro que a palestrante era uma, ah, era uma escritora. Maria, ah, não lembro. Daí me lembro do Dilmar se levantando, sabe? E dando um discurso que eu acho muito engraçado. E daí me lembro dessas coisas tudo. Eu não vou chorar, tá? Eu vou me controlando, né? É muito difícil.

J - Últimas palavras, pelo menos por hoje.

B - Agora eu choro (*risadas*). Pois então. Eu sinto falta da Sonia, eu sinto falta daquele jeito que a gente tinha antigamente. Era tudo, era... é engraçado essa frase que eu acabei falando, era mais do que tinha menos, e eu tenho assim umas frases feitas agora que é “As redes sociais vieram pra acabar com a comunicação assim como o Uber veio pra acabar com o trânsito”, sabe? Então a gente tá vivendo um momento meio apoteótico, sabe? Eu tenho amigos meus que são amigos de longa data, como eles se dizem, pô, eu tenho que mandar um zap pros caras pra perguntar se eu posso ligar pra eles, entende? Tá ajudando como isso? Não tá ajudando, não tá aproximando, tá afastando. É uma facilidade que cria mais dificuldade, então não é uma facilidade. A gente está iludido nisso. Então o que eu acho é assim, ó... o que mais me pega de estar falando, fora que eu amava, amo a Sonia e a Ana também... É mais é eu me transportar pra aquela época lá, sabe. É tão diferente, sabe, e não é saudosismo, mas é... buscar, tentar buscar como que essa coisa moderna aí nos afetou no nosso fazer, sabe. Porque o nosso mercado tá muito ruim. Tá muito ruim. Tá ficando parecido com futebol. Sem o dinheiro do futebol.

J - Isso é uma coisa que... O título do meu projeto de TCC é “Quem foi Sonia Duro E como Ela Influenciou Júlia Visentini” Porque o jeito que ela fazia cultura é impossível não comparar com o jeito que a gente faz agora. E até minha proposta de estágio inicialmente era procurar como ela fazia e daí ver se é possível fazer algo por esses métodos ainda hoje. Só que aí não consegui, não tive tempo de pesquisar antes, porque eu queria pesquisar mesmo agora, no TCC. Mas é um pouco isso. Eu acho que vai ser debatido assim o que mudou, tem como reverter? É uma coisa que eu penso muito até... eu queria fazer uma pós ou mestrado em processos gerenciais, pra ajudar os artistas a gerenciarem suas carreiras.

J - Sim. Última coisa. Tu faz ideia de como é que a Sonia entrou nisso? Se ela estudou isso...

B - Isso eu não sei, provavelmente não. Eu acho que ela era bailarina também, não é?

J - Não faço a menor ideia.

B - Eu acho que sim. A Raquel podia responder um monte de coisa. Tu nem falou com ela ainda?

J - Ainda não.

B - Tu quer que eu fale com ela? Pra dizer que tu vai chegar nela.

J - Quero! Da minha parte acho que por enquanto é isso, já falamos bastante. Muito obrigada.

13.2 DÚVIDAS PONTUAIS

13.2.1 Luís Artur Nunes. Mensagem enviada em 24 jul 2024.

J - Julia Visentini de Oliveira

L - Luís Arthur Nunes

J - Boa tarde, Luís Artur! Tudo bem? Foi você que escreveu para o Matinal a matéria sobre o grupo Província? Estou pesquisando a vida da produtora cultural Sonia Duro para meu TCC em Teatro na UFRGS, e Raquel Pilger me disse que ela atuou em algumas peças do Província. Você poderia confirmar essa informação?

L - Acho que não fui eu que escrevi a matéria para o Matinal. Confirmando, sim. Soninha chegou de mansinho e passou a fazer parte do grupo. Foi uma preciosa colaboradora.

J - Ah, desculpe o equívoco. Mas que coisa boa! Raquel me passou que ela atuou em "Arranque a Máscara da Face e Improvise", "Brecht em Câmara" e "O Noviço". Está correto? Há mais alguma? Tu se lembra se ela atuou como atriz E produtora nestas peças? E tu te lembra como ela chegou no Província?

L - Sim, ela atuou também em "Fuenteovejuna" e participou da produção de "Fabulário". Ela chegou muito de mansinho, começou a assistir ensaios, a se envolver na confecção de acessórios, na produção... E nos conquistou totalmente. Foi acolhida como nossa parceira de grupo teatral.

13.2.2 Cláudio Levitan. Mensagem enviada em 24 jul 2024.

J - Julia Visentini de Oliveira

C - Cláudio Levitan

J - Boa tarde, Cláudio! Tudo bem? Eu estou elaborando uma pesquisa sobre a vida de Sonia Duro, e a Raquel Pilger me disse que ela produziu o show "Em Palpos de Aranha" e a banda "Saracura". Você poderia confirmar essa informação?

C - O Em Palpos, sim. Quanto ao Saracura não lembro, eu era compositor da banda, não tocava com eles. O Silvio Marques pode te informar melhor. Abs.

13.2.3 Elisa Couto. Contatado em 2 ago 2024.

J - Julia Visentini de Oliveira

E - Elisa Couto

J - Boa tarde, Elisa! Eu me chamo Julia, sou sobrinha da Maria Regina Denardin. Ela me conta que tu trabalhou/era amigo da Sonia Duro, sobre quem estou escrevendo meu TCC de Teatro. Tu tens algumas lembranças que gostaria de compartilhar?

E - Oi Julia. Sobre trabalhos não tenho muito pra te falar, só trabalhamos juntos uma vez. Lá por 1988, 89, montamos o espetáculo Barrela. Era encomendado por um paraninfo de uma turma de agentes penitenciários, com o Face Carretos, com o Camilo de Lélis. Mas nós nos conhecemos e acabamos ficando muito amigos. [...]