



## BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE

### PROJETO MEMÓRIA ORAL

#### MANOEL CARLOS

Hoje, 20 de novembro de 2008, a Biblioteca Mário de Andrade registra o depoimento do dramaturgo Manoel Carlos, dando continuidade ao Projeto Memória Oral da instituição, iniciativa esta que vem sendo desenvolvida com o objetivo de resgatar a história da Biblioteca Mário de Andrade de uma forma matizada, através de narrativas orais dos seus mais diferentes protagonistas: antigos funcionários, diretores, colaboradores, pesquisadores, artistas e intelectuais. Na direção da captação de imagem deste registro, Sérgio Teichner e na condução do depoimento, Daisy Perelmutter.

**Manoel Carlos:** Quando eu escolhi a Cristiane para fazer *Mulheres Apaixonadas*, a Helena, do *Mulheres Apaixonadas*, nós estávamos morando em Nova Iorque, nos EUA, e eu falei para o Mário Lúcio Vaz, que era o diretor artístico, por e-mail, já, falei: “Olha, quero que Cristiane Torloni faça a Helena”. Ele falou: “Ah, tá! Quer que eu fale com ela?”. Eu digo: “Fala com ela e manda ela me mandar um e-mail ou me telefonar para Nova Iorque”. Aí ela me ligou toda feliz. Eu a conheço, como eu disse, desde de criança. Ela pegou um avião e foi para Nova Iorque. Desceu três dias depois lá.

**Daisy Perelmutter:** Que delícia!

**MC:** “Vim aqui conversar sobre o papel”.

**DP:** Que bacana!

**MC:** Essa disposição, não é? E aí aconteceu uma coisa engraçada, porque eu fui conversar com ela no Central Park. Sentamos num banco e aí o Woody Allen estava aqui ao lado, fazendo um filme lá. Ele gravava muito no Central Park. Aí nós ficamos olhando o Woody Allen filmar. Aí ele pegou o *script*, sentou ao lado e ficou lá. E a gente conversando.

**Edécio Lavandoski:** Você foi ver o último filme dele?

**MC:** Fui, duas vezes, até.

**EL:** Gostou?

**MC:** Gostei muito!

**EL:** Mas o trabalho da Torloni no teatro também é uma coisa impressionante.

**MC:** No teatro ela é muito boa.

**EL:** *Salomé* foi uma das melhores coisas com ela que eu vi, mas depois foi *Joana D'Arc*, depois *Mulheres por um fio*, que coisa brilhante, não?

**AC:** Brilhante atriz! E a família inteira, nasceu no teatro, ela.

**DP:** Nasceu no teatro. É forte isso, não é?

Vamos gravar? Na verdade a gente já começou. Vamos retomar algumas coisas que você já falou.

**AC:** Não, tudo bem.

**DP:** Eu não vou fazer agora os créditos, não, Sérgio. A gente vai direto. Tem uns créditos, mas eu prefiro já começar direto.



Manoel, nós já conversamos um pouco e você é um excelente contador de histórias. É difícil não ficar seduzida aqui com o teu universo. Eu vou te pedir para você ir um pouco para trás para você contar um pouquinho. Você falou da sua família agora, das tuas irmãs, da tua trajetória. Eu gostaria que você falasse um pouquinho dos teus pais, do bairro em que você nasceu, dessa tua relação originária com a cidade de São Paulo, com o teu núcleo familiar.

**MC:** Perfeito. Nasci aqui. Tenho um grande amor pela cidade. A minha família toda é de São Paulo. Meus pais nasceram aqui. Meu pai, inclusive, veio... Meu pai é o primeiro filho da minha avó nascido no Brasil. Ela veio grávida de Portugal. Minha mãe é do interior de São Paulo, de Araraquara. Então toda a minha família se formou aqui, o núcleo familiar mais primitivo. Cresci, nasci no bairro do Pari, numa vilazinha chamada Vila Maria, numa travessinha da Rua Rodrigues dos Santos. Depois, de lá, com dois anos, mudei para a Rua Thiers, que é duas travessas para baixo e, depois, com nove, voltei a morar na Rodrigues dos Santos. De lá eu saí para ir para o colégio interno, para o internato, em 1944. E voltei para lá em 1948, quando eu saí desse internato e já saí de lá casado, então, já em 1953.

Então toda a minha vida se resume, essa primeira etapa da minha vida, do nascimento até casar, que eu casei muito cedo, com dezenove anos. Toda a minha vida se resume ao bairro do Pari e aquela vizinhança ali: Brás, Canindé, Luz, Alto do Pari, muito a Igreja Santo Antônio do Pari, a pracinha. Eu fui ali congregado mariano, fui coroinha, tudo neste bairro. E ali também eu tive a formação das minhas primeiras amizades, que duraram muito tempo, como o Rude, por exemplo, o Rodolfo Margherito, que também morava muito perto de nós e que morreu muito novo, muito cedo.

Então toda a minha vida se resume a poucos lugares. Depois de casado é que eu mudei à beça, morei em muitos bairros de São Paulo. Meu pai era classe média, chegou até a classe média alta, porque ele tinha indústria, tinha comércio, tinha uma indústria de ladrilhos, tinha uma fábrica de móveis também, diversificava muito. Então a gente gozou, assim, de um certo conforto durante muito tempo. Depois ele perdeu tudo em 1946. Mais ou menos em 1947, ele começou a perder as coisas.



Todos nos formamos lá. Sou um autodidata, porque eu não fiz curso nenhum. Eu saí de um grupo escolar ali no Pari no terceiro ano primário e, portanto, não terminei o grupo escolar. Por amizade do meu pai com os padres espanhóis do Colégio de Bragança – e numa época em que tudo era muito mais fácil, essas amizades também tinham uma grande importância – eu já entrei para a admissão ao ginásio no colégio interno, porque o Colégio de Bragança só tinha o curso ginásial, parava ali, tudo. Entrei na admissão ao ginásio, fiz seis meses, fui reprovado, o que era previsível, porque eu não tinha nem o quarto ano primário. Na segunda vez, passei para o primeiro ano ginásial, passei para o segundo ginásial, peguei uma segunda época em matemática, que eu nunca voltei a fazer. E aí termina a minha vida escolar. A minha vida escolar, assim, formal, termina aí. Depois disso eu nunca mais frequentei escola e toda a minha formação foi de ler, mesmo, de ir muito a palestras e fazer aqueles cursos, que eu até falei para você. Eu fiz na Biblioteca Pública de São Paulo o curso, dois cursos de literatura com a Dulce Sales Cunha, que era uma professora de literatura, depois deputada e que morreu há pouquíssimo tempo, que eu li no jornal. E fiz cursos assim... Havia o hábito na época de você se ilustrar, digamos assim, muito, através de conferências. Então havia ciclos de conferências, talvez por ignorância, eu não saiba, e ainda existam hoje, eu não sei. Mas a gente ia a muitas conferências, íamos a palestras sobre literatura. Fiz também um curso sobre literatura portuguesa, que está com certificado, mesmo. Resumiam o quê, esses cursos? Resumiam-se em vinte conferências, doze, dezesseis. Conferências assim: três por semana, segunda, quarta e sexta – quase todas na Biblioteca Pública.

**DP:** E teus pais?

(interrupção da gravação)

**MC:** ... fazer um lanche para vocês aí. Vinha com guaraná, café com leite, sempre tinha bolo e todo mundo sentava e comia. Eu me lembro que a gente ia de madrugada até a casa do Cyro, às vezes, de madrugada, e não tinha nada para comer a não ser pão. Então a gente pegava pão – o Cyro era campeão nisso – punha azeite e fritava na frigideira, comia aquele pão com azeite, tomando leite. Que



refrigerante, imagine! Refrigerante? Domingo e olha lá! Eu ia comprar lá no armazém e trazia o refrigerante.

**DP:** Então você estava falando que os seus pais... Eu te pergunto porque agora que está gravando... Então quer dizer que os seus pais autorizaram a tua...

**MC:** Está gravando?

**DP:** ...a tua escapada?

**Sérgio Teichner:** Vamos começar?

**DP:** Eu acho que não. Vamos embora, estamos indo...

**ST:** Tinha muita luz.

**DP:** Não tem problema, Sérgio.

**MC:** Podemos recomeçar, não tem problema nenhum.

**DP:** Não, a gente vai e continua.

**MC:** Aí também a gente repete essas coisas, não tem problema nenhum, não. Está bom.

**DP:** A gente vai retomando.

**MC:** Está bom.

**DP:** Eles te autorizaram a não continuar a acompanhar, a não finalizar o teu estudo regular?



**MC:** Olha, o meu pai insistia. A minha mãe insistia, porque a minha mãe, inclusive, foi professora. Então insistiam, mas era um pouco incontrolável e depois, eu, de uma certa maneira, eu fiz o internato, não é? De onze a quinze anos de idade.

**DP:** E como foi essa experiência de internato? Você tinha uma relação tão boa com a tua família, com os teus irmãos. Não foi muito sofrido?

**MC:** Pois é, mas você vê, eu fui preso ao colégio porque eu era absolutamente descontrolado e não controlável. Então meu pai se sentiu forçado a me colocar no colégio interno porque eu era, como se dizia antigamente, “muito levado”. Eu aprontava muita coisa no bairro em que eu morava, com uns amigos, que não eram esses amigos, ainda. Era um outro tipo de amigo, amigo do bairro, ali, vizinhos, não é? Eu fugia, ia de manhã para a rua, voltava à noite. Minha mãe ficava maluca atrás de mim, ia me buscar, às vezes, às margens do Rio Tamanduateí ou Tietê. Então era uma vida muito coisa e meu pai não conseguia controlar também. Então me prenderam no colégio. Eu me lembro que eu fui com o meu pai no Colégio Arquidiocesano, aqui de São Paulo, aqui na Vila Mariana. Queria me colocar lá. Visitamos o colégio e ele falou: “Não. Aqui é muito perto de casa. Ele vai fugir”. Nunca me esqueço disso, me botou em Bragança Paulista e eu fugi três vezes de lá. Vinha clandestinamente de trem, dentro do banheiro do trem.

**DP:** Você tinha quanto? 12, 13 anos, assim?

**MC:** 12, 13 anos, e, por mais de uma vez, eu dormi em casa de prostituta, com essa idade, porque não tinha onde dormir. E eu e mais... Não era eu sozinho, tinha mais dois ou três amigos de São Paulo. Parávamos lá na zona do meretrício e dormíamos lá. Então eu fui muito incontrolável. Depois, com 15 anos eu já estava fora do colégio e já frequentava a Biblioteca Municipal.

**DP:** E como é que foi a tua chegada lá? Quem que te sugeriu? Você passou por lá e viu e achou aquilo interessante?



**MC:** O quê? A Biblioteca? Ah, eu devo isso a dois irmãos que eu não canso de homenagear. No colégio interno, eu conheci dois irmãos fantásticos: José Oswaldo e Geraldo Araújo Lima. O pai deles era um dentista, dono do Hotel Avenida na Avenida Brigadeiro Luiz Antônio – tinham uma irmã e a mãe. Nas férias... Sendo que eu era mais atrasado do que eles. Eu tinha 11, quando eu entrei no colégio, o Geraldo já tinha 13, e o José Oswaldo, 14. Tanto que em 1944, quando eu entrei para o colégio, logo já no fim do ano, em 1945, já se formou no ginásio o José Oswaldo, em 1946, o Geraldo, e eu ainda fiquei 1947 lá, e já bem atrasado, perto deles. Durante as férias, nós nos encontrávamos em São Paulo. Eu ia ao Hotel Avenida – essa relação que o Edécio falou, essa relação com a família – eu ia à casa deles, eles moravam num hotel. Aquilo já era uma extravagância para mim: o sujeito morava num hotel com a mãe e o pai. Tinha lá o quarto, a gente ia almoçar, tinha o refeitório do hotel com os hóspedes, a gente comia no meio de um monte de gente, era muito engraçado. E eles já frequentavam a Biblioteca Pública. Eles eram extremamente inteligentes, o Geraldo apaixonado por música, José Oswaldo, por literatura. Nas férias – veja só que loucura – o Geraldo me dava – eu tenho até hoje uma dessas listas guardadas – o Geraldo me dava uma relação de músicas que eu devia ouvir.

**DP:** Lindo, não?

**MC:** ... e o José Oswaldo, uma relação de livros que eu devia ler, porque eles eram muito bem informados e eu não era, mas eu tinha vontade, pelo menos, não é? Até que numa dessas férias, em 1947 – deve ter sido, foi o último ano de colégio – nós marcamos um encontro na Biblioteca. Eu fui ter com eles e passamos a nos encontrar na Biblioteca. Dali eu não saí mais. Então eles são os responsáveis, não só pela minha ida, mas pela ida de muita gente, para a Biblioteca, e muita gente para ler. Nós frequentávamos a Biblioteca de manhã até a noite. A gente chegava de manhã e saía à noite, realmente, muitas vezes, na hora que a Biblioteca fechava. E frequentávamos a Discoteca Pública, na Rua Florêncio de Abreu. Íamos para lá, entrávamos numa cabine – cabiam duas ou três pessoas – trazíamos os discos e ficávamos em silêncio, ouvindo música: era Mozart, Bach, Beethoven. Nós não tínhamos nem dinheiro para comprar esses discos. Ficávamos ouvindo aquilo ali.



Tinha uma moça lá que nos atendia. A tal ponto a nossa frequência foi assídua na Biblioteca, que o Sérgio Milliet nos deu uma cabine, nos franqueou uma cabine. Essa cabine era uma cabine bastante grande, que eu me lembre. Na minha memória ela era grande. Entrávamos lá e ficávamos lá lendo. E lá podíamos deixar os livros da Biblioteca, objetos pessoais: o casaco, caneta e tal. E lá tínhamos um livro que o Cyro deve ter comentado com você. O Cyro e eu demos o nome de “Borreador” – borre-a-dor, em vez de borrador. Cada um que chegava escrevia alguma coisa no livro. Esse livro desapareceu. Depois nós desconfiamos que o Cyro estava com ele. Ele negou, mas há pouco tempo eu vi uma entrevista do Cyro em algum lugar em que ele cita trechos do *Borreador*, então eu tenho a impressão que está com ele. E nós nos reuníamos lá todos os dias. Dali íamos para o cinema, íamos para o teatro, íamos para as conferências. Íamos ao Clube de Poesia na Rua Barão de Itapetininga, onde Oswald de Andrade pontificava, aonde conhecemos e nos apaixonamos todos pela Hilda Hilst, que é uma mulher que até morrer foi o grande amor da vida de nós todos – linda, linda, linda – Reynaldo Bairão, Darcy Penteado, Tavares de Miranda, essa gente toda nós conhecemos no Clube de Poesia – na Biblioteca e, por extensão, no Clube de Poesia. Mário de Andrade tinha morrido em 1946 e isso tudo começou a existir a partir de 1947. Quer dizer, quando nós começamos a frequentar a Biblioteca, o Mário de Andrade tinha morrido há um ano e pouco. O que marca muito o ano de 1948 foi a morte do Monteiro Lobato, que ficou exposto no saguão da Biblioteca, de onde saiu o enterro no cemitério da Consolação, em que nós, a pé, subindo a Consolação, em que eu fui um que – e essa turma toda – nós todos seguramos um pouco aquela alça de caixão, porque revezavam. Eu tinha 15 anos nessa época – e revezávamos até o túmulo dele lá na Consolação. Então tudo isso foi marcando. O José Oswald e o Geraldo ainda frequentaram a Biblioteca durante um certo período, depois se desligaram.

**DP:** O que eles se tornaram depois?

**MC:** O Geraldo formou-se engenheiro no ITA<sup>1</sup>, engenheiro da Aeronáutica. Eu nunca posso esquecer que ele trabalhou muito no projeto do avião *Caravelle*, na Suíça. Ele

---

<sup>1</sup> Instituto Tecnológico de Aeronáutica



foi para lá e morou lá por um tempo. Eu tinha notícias dele. O José Oswaldo Araújo Lima formou-se na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, mudou-se para São José do Rio Preto aonde, até a última vez que eu tive notícias, ainda morava lá. Casou-se com uma médica pediátrica, teve vários filhos e a última vez que eu o vi foi eu já casado com a minha atual mulher, a Beth. Ele foi na minha casa com a mulher, num aniversário, no Rio de Janeiro – acho que da minha filha Júlia... Acho que a Beth estava grávida da Júlia, portanto, há uns 25 anos atrás, ele foi lá. E o Geraldo, no show do Canecão que eu fiz com o Chico Buarque, em 1971, ele apareceu lá. Ele e uma turma de amigos engenheiros e aí nos revimos. Foi a última vez que eu vi os dois.

**DP:** E, Manoel, nesse momento vocês eram muito jovens e havia uma receptividade muito grande por parte dessas outras gerações já com uma formação mais sólida, quer dizer, vocês entravam e circulavam por esses ambientes todos de poesia e literatura com muito acolhimento.

**MC:** Eles viam a gente com muita simpatia porque, no fundo, o que nós éramos era grandes admiradores deles. A gente babava com a presença do Oswald de Andrade, do Sérgio Milliet, da Dulce, da Lygia Fagundes Telles, desse pessoal todo do Clube de Poesia. Então a gente acompanhava. Eles davam – como eu disse a você – era uma época, não sei quanto tempo durou isto – de muitas conferências, de muitas palestras. Elas ficavam lotadas, eram grandes celebridades.

**DP:** Mas acessíveis, as celebridades, com muito estofamento intelectual, número um, e, depois, número dois, muito acessíveis, não é?

**MC:** Muito acessíveis.

**DP:** Isso é um privilégio, não é?

**MC:** E a Biblioteca – eu não sei como é hoje, Daisy, a Biblioteca hoje como ambiente e lugar que recebe estes jovens, estas pessoas, não sei – mas a Biblioteca era um lugar para onde toda pessoa interessada em literatura, em cultura, se dirigia,



ia lá, aparecia lá, cruzava por lá. Como o Sérgio Milliet era diretor – durante muitos anos foi ele... Ele foi um dos diretores, acho, que dos mais assíduos. Talvez ele tenha sido o substituto até do Mário de Andrade ali, eu não sei.

**DP:** O Mário, eu acho, não chegou a ser diretor lá. Ele foi o Secretário de Cultura.

**MC:** Secretário de Cultura, o Mário, exatamente. Então eu não sei. Ele deve ter sido nomeado pelo próprio Sérgio. Como o Sérgio tinha um grande prestígio na cidade, todo mundo aparecia lá. Todo escritor aparecia lá. Então ia lá, tanto a Lygia, como o Monteiro Lobato, Oswald de Andrade. O Mário deve ter ido, mas aí eu não vi, eu não frequentava na época. Todos apareciam lá. Aquilo ficou como um centro cultural por natureza e nós, o dia inteiro, aos pés daquela estátua – o Cyro falou do apelido que tínhamos – nós éramos os “adoradores da estátua” ou “os adoradores de Minerva”. Enfim, ficávamos lá da manhã até a noite. Um dos amigos nossos, até, um dia – o Cyro que lembra bem esta história – ele ficou preso na Biblioteca. Ele contou esta história? Ele ficou preso e dormiu lá. Quando acordou assustado, aquele prédio imenso, fantasmagórico e ele preso lá. Eu me lembro de um dado, de uma coisa que ele contou, inesquecível. É que ele teve a curiosidade – veja que loucura – de entrar no banheiro das mulheres e ficou pasmo de ver que no banheiro das mulheres havia muitas inscrições pornográficas também. No dia seguinte, ou dois dias depois, ele nos contou: “Gente, o banheiro das mulheres é igualzinho ao nosso, uma sujeirada enorme, escrevem coisas horríveis, que nem a gente escreve”. Quer dizer, nós, na verdade, não escrevíamos, mas as coisas que nós encontrávamos no banheiro masculino. Então a Biblioteca foi aquele lugar assim. Dali a gente partia para o Teatro Municipal e dali também derivamos para uma outra coisa que eu também não sei se o Cyro comentou, porque o Cyro participou: nós fomos figurantes de ópera do Teatro Municipal e *claque*. Nós entrávamos de graça no Teatro Municipal para aplaudir. Então, em troca do aplauso, nos deixavam entrar de graça. Fomos comparsas de ópera e de teatro. Eu fui comparsa, por exemplo, fui figurante do *Oreste*, do Alfieri, interpretado pelo Vittorio Gassman, no Teatro Municipal. Ali trabalhamos e vimos Jean-Louis Barrault interpretando Hamlet, com a Madeleine Renaud, e ali fomos figurantes, comparsas do Mario Del Monaco, cantando *Otelo*. Ali vimos coisas incríveis: *Carosello Napoletano*, todas as companhias de balé, a



temporada lírica era fantástica. Isso através dos jornais, de reportagens, de revistas, isso eu soube que houve um grande empobrecimento. Não sei se isso se deve à moeda, ao dinheiro, mas era incrível, aquele Teatro Municipal de São Paulo não parava, era o ano todo que aquele Teatro estava aberto.

**DP:** E essa tua vida muito... Cada dia, pelo visto, vocês tinham uma espécie de uma agenda que ia se constituindo ao longo do dia, que vocês não tinham uma previsão do que ia acontecendo e as coisas iam se derivando de outras...

**MC:** O nosso interesse era muito grande e aquele pedaço todo – do Teatro Municipal, Barão de Itapetininga, onde era o Clube de Poesia, e ali a Livraria Brasiliense, que era um centro cultural também, praticamente. Evidentemente que isso, Daisy, não são coisas absolutamente relacionadas umas com as outras no tempo, quer dizer, a Brasiliense pode ter vindo alguns anos depois. Na verdade, uma livraria que tinha grande importância para nós era a Jaraguá, na Rua Marconi, porque era do Alfredo Mesquita, da família dos Mesquitas, então já tinha um braço cultural muito grande do *Estadão*. O Teatro Municipal, por extensão, quase em frente à Biblioteca Pública, no comecinho da descida da Major Quedinho, ali, tinha o Centro de Estudos Cinematográficos, que nós frequentávamos e que ensaiávamos lá peças de teatro. O Antunes dirigiu muita coisa nossa lá. Usávamos também depois o Museu de Arte Moderna lá na Sete de Abril, para trabalhar, para ensaiar. Ali ensaiamos, por exemplo, Sartre – *Les Mains Sales* – fizemos o ensaio d'*As Mãos Sujas*, do Sartre, e de *Mortos Sem Sepultura*, também do Sartre. Ali também ensaiamos uma peça do Camus.

**DP:** Isso quem? Você e quem é esse grupo?

**MC:** O Antunes Filho, quase todos eles. O Cyro estava sempre envolvido, mas o Cyro, a relação de Cyro... O Cyro foi um ator absolutamente bissexto. Ele fez uma peça de teatro amador comigo chamada *Compra-se um Marido*, em que ele fazia um personagem, nós... Eu e ele trabalhamos juntos. Mas esse grupo de teatro amador não tinha uma ligação tão extensa com a Biblioteca Pública. Da Biblioteca para o teatro saímos eu e Cyro, um pouco, até porque o Cyro já fazia cenário. Foi



cenógrafo do TBC<sup>2</sup>. Ganhou uma bienal do teatro, o Cyro. Ela ficou também mais ligada ao teatro, essa turma, porque em 1954, com a inauguração do Teatro Maria Della Costa, onde eu era ator, já profissional, eu levei para a Biblioteca a Fernanda Montenegro, Fernando Torres e Flávio Rangel.

**DP:** Eram todos frequentadores das cabines, ou não?

**MC:** Todos.

**DP:** A gente poderia dar seus nomes às cabines, já imaginou? Cabine Manoel Carlos, Cabine Fernanda Montenegro, Cabine...

**MC:** Todos frequentavam aquela cabine. Aquela cabine que nós tínhamos era frequentada por todo esse grupo. Passavam lá, até o Milton Morais chegou a ir, o Fábio Sabag, que mora no Rio há muitos anos já, que fazia teatro infantil, Antunes, Flávio Rangel. Enfim, era um grupo grande. É como eu disse para você, na época que nós começamos a frequentar, logo no comecinho, passavam por lá o Giannotti, o Fernando Henrique Cardoso, que a gente conheceu lá – eram todos estudantes. Fernando Henrique eu não sei que idade tem, mas deve ser pouca coisa mais velho do que nós.

**DP:** Uns dois anos mais velho que você, talvez.

**MC:** Porque ele não tem oitenta, deve ter 78, por aí. Então era um grupo que depois foi se diversificando, foi se espalhando. Eu, por exemplo, fiquei muito mais ligado ao teatro.

**DP:** E a sua bibliografia lá já era nessa época mais voltada ao teatro, quer dizer, você lembra nesse período o que você estava lendo lá? O que você ia buscar na Biblioteca?

---

<sup>2</sup> Teatro Brasileiro de Comédia



**MC:** É, eu lia muito teatro, efetivamente, lia. Mas literatura foi sempre o que eu li mais. E, literatura brasileira, posso dizer a você que eu li muito, as coisas mais importantes eu li. E também foi uma época de formação que infelizmente os jovens não fazem, não têm mais. Eu não consegui passar isso para os meus filhos mais novos, para os mais velhos eu consegui. Por exemplo, era fundamental e natural que você lesse toda a literatura brasileira, que você lesse todos os poetas brasileiros, então essa passagem nossa por Gregório de Matos, daí você vem e pega Gonçalves Dias, Castro Alves, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e daí você chega até os modernos. Hoje em dia como é que você vai fazer um garoto ler Castro Alves? Deveria ler, mas é tão difícil, porque eles têm acesso imediatamente ao Drummond. Nós também tínhamos acesso ao Drummond, mas o Drummond era quase nosso colega, era muito mais velho, mas não era tão surpreendentemente mais velho, estava vivo, atuante. O Drummond fez uma tarde de autógrafos com o Manuel Bandeira aqui na livraria Brasiliense, em que todos nós fomos de livrinho na mão para eles autografarem. A Cecília Meireles veio e nós fomos lá atrás dela. E muitos, Jorge Amado, Guimarães Rosa, toda essa gente passou por lá. Mas como você vai fazer para que esses jovens leiam Casimiro de Abreu? A minha mulher que é meio louca para essas coisas e obsessiva, ela fez a nossa filha Júlia, que tem 25 anos, ler *Meus Oito Anos*, do Casimiro de Abreu, e decorar até, quando a Júlia tinha oito, nove anos, para: “Veja a visão da idade em que você está no *Meus oito anos*”. Mas nós líamos naturalmente, nós passamos por esses poetas naturalmente. Por exemplo, as antologias escolares vinham cheias de textos e poemas desses poetas todos, chegavam aos parnasianos, então pegava o Olavo Bilac, o Raimundo Correia, o Alberto de Oliveira, o Vicente de Carvalho e vinha vindo, e aí já tinha Manuel Bandeira, já tinha Drummond com o *Poema das Sete Faces*, os poemas de *A Rosa do Povo*, que foi o primeiro livro dele. Manuel Bandeira já tinha também alguns poemas. Mas eu me lembro das pessoas rirem muito de “a pedra no caminho” de Drummond, elas riam. E o José Oswaldo Araújo Lima – veja que revelação – uma vez eu falei para ele: “Oh, Zé Oswaldo, mas tinha uma pedra, tinha uma pedra no meio do caminho, no meio do caminho tinha uma pedra’, mas é poesia isso?”. Ele falou: “É poesia e você ainda vai gostar um dia disso”. Veja só que loucura esse rapaz que tinha dois, três anos no máximo a mais que eu, portanto, deve estar com 78 anos hoje, não é? Olha a visão que ele tinha,



nessa época eu tinha 15, 16 anos e ele tinha 18, então foi muito importante. E o Geraldo, como eu disse a você, que nos dava relações de música: “Nas férias agora vai para a Discoteca e ouve... É melhor você ler esse primeiro, depois cronologicamente chegar...”; não chegava aos moderníssimos, mas chegava mais próximo.

**DP:** E você levava isso para a sua casa?

**MC:** Levava, minhas irmãs tiveram uma formação cultural muito boa. O meu pai era uma pessoa muito... A minha mãe sempre foi muito interessada em cultura. A minha mãe, além de ser professora, numa época em que professora tinha realmente essa grande importância de formadora de crianças, ela, por exemplo, tinha grande vaidade de saber francês, o que já era um acontecimento. Inglês ninguém sabia, francês que era importante e era língua diplomática, inclusive. Eu não acho que o meu pai lesse muito, mas tinha muito livro na nossa casa, tinha muito livro. Nós éramos sócios do Clube do Livro e da Coleção Saraiva, que eram muito importantes e por elas nos chegavam os melhores livros de literatura. Eu posso dizer a você que eu li, que eu me lembre, muita literatura brasileira através da Coleção Saraiva que publicava principalmente literatura brasileira. E lia, através do Clube do Livro, eu li e não vou esquecer nunca *A Mulher de Trinta Anos*, do Balzac; li do Victor Hugo *Os Miseráveis*, através do Clube do Livro. Porque o livro – ao contrário de hoje que a gente enche em casa as estantes de livros até com livros que a gente nem terá tempo de vida para ler – o livro chegava em casa do Clube do Livro e um de nós pegava para ler, lia até o fim, passava para o outro que lia até o fim e passava para o outro. Não existiam muitas opções, não era assim: “Hoje vou ler esse, hoje não, vou ler aquele”. Aquele livro que chegava tinha que ser consumido e aí chegava o outro e chegava o outro. Nessa época também, Daisy, existia uma coisa que não sei se existe também até hoje. A revista *Seleções* estava no auge no mundo inteiro e tinha uma seção chamada “Livros Condensados”, eu me lembro que a primeira coisa que eu li do Hemingway foi lá, Steinbeck foi lá, Faulkner foi lá. Primeiro, a gente não lia inglês. Esses livros, se existiam algumas traduções fora essas encomendadas pela Saraiva e pelo Clube do Livro, não eram muito acessíveis à gente, eram livros caros ou qualquer coisa assim, não existiam muitas traduções. Então, essa seção de



livros da *Seleções* mensalmente despejava diante da gente literatura moderna americana. Eu me lembro que tomei conhecimento... Além disso, além do “Livro Condensado”, muito bem condensado, porque você pegava um livro do Hemingway, por exemplo, uma pequena novela do Hemingway e condensava muito bem em trinta páginas, era um pequeno livro. Existia a seção de livros que indicava e falava do movimento editorial no mundo, principalmente nos Estados Unidos. Eu me lembro que tomei conhecimento do Dreiser, por exemplo, que é um autor que eu admiro muito até hoje e de livros dele como *Sister Carrie* e outros livros dele, *Uma tragédia americana*, livro maravilhoso do Dreiser, eu tomei conhecimento pela seção de livros da revista *Seleções*, que mais tarde ficou um pouco pejorativo: “Esse sujeito tem cultura de *Seleções*”, quer dizer, ele lê *Seleções*, não lê o livro e lê a condensação do livro, mas na época é o que nós tínhamos acesso. A tal ponto era precário o movimento de tradução no Brasil que todos nós lemos Kafka, que foi paixão da nossa juventude, através das edições em espanhol. A primeira língua estrangeira que eu aprendi foi espanhol pela necessidade de ler Kafka, Hermann Hesse, Thomas Mann, tudo em espanhol.

**DP:** Foi Carpeaux que trouxe... Nessa revista que nós estamos dando para você da Biblioteca tem um artigo sobre o Otto Maria Carpeaux e foi justamente ele que trouxe Kafka.

**MC:** Ele conheceu o Kafka. O Carpeaux contava um episódio engraçado: ele estava em Praga e editou não sei o que em Praga e o sujeito não tinha com o que pagar os direitos autorais e falou: “Olha, se você quiser, leva esses livros todos que estão aí encalhados”, tinha uma pilha de *O Processo*, do Kafka, primeira edição. E ele conheceu o Kafka pessoalmente, não sei se ele conta isso, e ele entendeu “Kalka” quando o Kafka se apresentou a ele, e ele durante muito tempo pensava: “O que estará fazendo esse ‘Kalka’ que disseram ser escritor?”, até associar que ele tinha conhecido mesmo era o Kafka. É uma história fantástica, não é? Ele contou isso em uma conferência também, porque eu vi muitas palestras do Carpeaux.

**DP:** Onde você viu essas palestras? Aqui em São Paulo?



**MC:** Aqui em São Paulo, tudo foi aqui. Foi uma época...

**DP:** Onde você viu? Foi lá na Biblioteca ou em outros lugares? Quais eram os outros lugares que tinham a mesma função que a Biblioteca?

**MC:** A Biblioteca era fundamental. Os outros lugares: Clube de Poesia fazia palestras de poesia, o Centro de Estudos Cinematográficos fazia palestras inclusive de diretores de cinema que vinham, eu me lembro dos diretores brasileiros ou italianos que estavam no Brasil. Eu fiz um curso de cinema lá, o Antunes fez também, com o Ruggero Jacobi, com o Bollini, diretores que estavam aqui no TBC. O TBC foi inaugurado em 1948, nós começamos a frequentar o TBC em 1950, então você vê que todos nós éramos garotos e o auge do TBC, que foi em 1951, 1952 e 1953, nós íamos todos os dias praticamente.

**DP:** O que você viu de antológico no TBC de espetáculo?

**MC:** Eu vi as melhores coisas que a Cacilda Becker fez. Sem dúvida nenhuma eu sou um privilegiado porque tem toda uma geração que não viu a Cacilda, duas gerações que não viram a Cacilda. A Cacilda foi realmente a grande atriz deste país. E vi tudo que o Sérgio Cardoso fez admiravelmente bem, que o Paulo Autran fez admiravelmente bem, ele fez teatro amador no TBC. O Paulo Autran estreou no TBC, se não me engano, em uma peça chamada *A Esquina Perigosa*, do Priestley, ainda como teatro amador, depois estreou como profissional na peça *Seis Personagens à Procura de um Ator*, do Pirandello, onde o Sérgio e a Cacilda eram divinos, celestiais, você não pode imaginar. A gente chegava a ir toda noite para ver. Nós não tínhamos dinheiro para pagar isso, já nos deixavam entrar e, como não tinha lugar, a gente ficava de pé lá atrás, assistindo ao espetáculo inteiro de pé.

**DP:** Isso é você, o Cyro, quem mais? A turma do teatro...

**MC:** Cyro, Antunes, depois disso, Flávio – o Flávio a partir de 1954 e depois, mais tarde, já frequentávamos o TBC em uma outra posição, até porque muitos de nós trabalharam lá. Por exemplo, o Cyro Del Nero fez muito cenário para o TBC, fez



inclusive um cenário que ganhou todos os prêmios, que foi o cenário da peça que o Flávio dirigiu, estreando no TBC, do Dias Gomes, *O pagador de promessas*. Fez lá os cenários das duas peças que o Guarnieri escreveu para lá e que o Flávio, quando foi diretor artístico do TBC, montou. Mas isso é anterior, isso é ainda época do Adolfo Celi, do Luciano Salce. Eu vi um espetáculo inesquecível que era *O Anjo de Pedra*, do Tennessee Williams, com a Cacilda Becker. Vi com a Cacilda, Sérgio, Paulo, eu vi as duas *Antígonas*, a do Sófocles e a do Anouilh, com direção do Celi. Vi *Ralé*, do Máximo Gorki, estreia no Brasil do diretor Flaminio Bollini Cerri, em que tinha no mesmo momento no palco: Paulo Autran, Sérgio Cardoso, Luiz Linhares, Cleyde Yáconis, Tônia Carrero, Maria Della Costa, não tinha a Cacilda. Quem mais? Jaime Barcelos, Eugênio Kusnet, Elisabeth Henreid, Ruy Affonso Machado. Era uma peça de trinta personagens e tinha trinta primeiros atores, excelentes atores. Eu vi peças de Oscar Wilde inesquecíveis como *Um Marido Ideal*, *O Leque*, com Sérgio, Cacilda, Célia Biar, extraordinários, extraordinários! Era um teatro incrível!

**DP:** E foi aí que você fez a tua escolha? Quer dizer, como se deu a tua escolha?

**MC:** Eu fiz desde o início, desde muito cedo, teatro amador, que era uma coisa habitual. Os atores todos profissionais de uma maneira ou de outra tinham passado pelo teatro amador. Você vê que o próprio Paulo Autran passou, o Sérgio Cardoso veio do teatro universitário, a Cacilda veio do teatro universitário. Quando o Sérgio, em 1948, 1949 veio com *Hamlet* para o Teatro Municipal, o *Hamlet* que o revelou, a atriz que fazia a Rainha Gertrudes, a mãe do Hamlet, no Rio, se não me engano chamada Sônia Oiticica, não pôde vir e quem resolveu, quebrou o galho e foi lá resolver, foi a Cacilda Becker. A Cacilda Becker era uma rádio-atriz, não sei o que ela fazia na cidade de Santos ou Pindamonhangaba, que um dia o Miroel Silveira viu ela representar em um clube, em um teatro amador, ficou tão impressionado com ela que a trouxe para São Paulo. Você vê que tipo de formação! Você pega uma Cleyde Yáconis, que é uma primeira atriz, uma mulher maravilhosa, ela cuidava do guarda-roupa do TBC e de tanto conviver ali com os atores, com os diretores, sem dúvida nenhuma com a Cacilda, que era a primeira atriz do TBC, um dia entrou para fazer um papel e nunca mais saiu. A Célia Biar era figurinista também do TBC. O Leonardo Villar era alfaiate do TBC, cortava as roupas dos atores, mas aí, com a



proximidade e como a Escola de Arte Dramática que foi fundada pelo Alfredo de Mesquita ocupava um andar a cima do TBC, a proximidade o levou a fazer Escola de Arte Dramática, era só subir um lance de escada e ele era da primeira turma. José Renato era da primeira turma. A Monah Delacy e o Geraldo Matheus, pais da Christiane Torloni, são da primeira turma da Escola de Arte Dramática. Essa formação, Daisy, era muito facilitada de uma certa forma pela proximidade e pelo tamanho da cidade mesmo, não é? O convívio cultural todo ele era muito facilitado.

**DP:** Vocês pegaram esse momento que era um momento de muito otimismo no país. Então, a sua juventude misturada com essa proximidade física entre as pessoas, uma valorização do conhecimento e das trocas e ainda um país acreditando na prosperidade, no futuro.

**MC:** Exatamente. E isso de ser, por exemplo, no caso da Biblioteca Mário de Andrade, um lugar para onde todos convergiam era fundamental, porque o mundo cultural de São Paulo resumia-se fundamentalmente em termos de cenário à Biblioteca Municipal. Todos iam lá, todos apareciam lá e, à noite, tinha recitais no Clube de Poesia, onde o Reynaldo Bairão ia e dizia poemas, a Hilda Hilst dizia poemas, o Oswald de Andrade interrompia e vinha lá de trás já irreverente à beça, a Hilda Hilst estava lá declamando e ele: “Vai para casa, você é uma menina bonita, não vai fazer poesia coisa nenhuma, vai ser manequim, vai ser artista!”. E o Reynaldo Bairão e Darcy Penteado, que tinham uma relação pública, homossexual, e o Reynaldo Bairão – ele deve estar vivo, deve estar, o Darcy eu me lembro quando morreu, o Reynaldo Bairão também não é tão mais velho assim, deve ter oitenta anos, 82. O Reynaldo Bairão era muito bonito, um jovem muito bonito, e eu me lembro que uma vez o Reynaldo Bairão disse um poema qualquer e o Oswald de Andrade interrompeu e falou: “Está tudo errado, você não sabe nada, você não é um rapaz que lê!”. E o Darcy Penteado levantou na plateia: “Lê sim, porque eu vejo que ele lê, ele lê muito!”. Foi uma gozação enorme porque eles formavam um casal em que nenhum de nós tinha qualquer preconceito em relação a isso, mas o resto do país tinha, então havia muita piada a respeito disso.

Mas convergiam todos para o mesmo lugar e você facilmente encontraria todos na Biblioteca, no Teatro Municipal, porque era uma convergência cultural. O



Bar Harmonia ao lado do Mappin, aonde a gente se reunia sempre, aonde se reuniam permanentemente os alunos da Escola de Arte Dramática, quase sempre acompanhados de quem? Do Décio de Almeida Prado, que era um intelectual extraordinário, também grande formador.

**DP:** Todos generosíssimos, não é, Manoel? Décio de Almeida Prado, Sérgio Milliet...

**MC:** Generosos! Saíam com a gente. O Décio ia para o Bar Harmonia cercado...

**DP:** Anatol, que você falou...

**MC:** Sim, Anatol Rosenfeld. O Décio ia para o Bar Harmonia cercado de alunos da Escola de Arte Dramática, eu tinha 16 anos, 17, 18. Ele já era o Décio de Almeida Prado, já era o maior crítico de cinema de São Paulo, que eu sempre costumava dizer que era do Brasil. Ele ia lá e ficava tomando um chope com os alunos. O Anatol com os alunos, com o pessoal da Filosofia... Todos muito generosos e animados com aquela juventude tão bonita, tão rica. Era um grande mundo!

**DP:** Manoel, então quando você faz a escolha, você diz que começou a fazer teatro amador...

**MC:** Daí eu não saí mais...

**DP:** Foi inevitável seu envolvimento com o mundo das artes...

**MC:** É, foi.

**DP:** Você pensou em algum momento uma outra alternativa?

**MC:** Não, não, não.

**DP:** Não tinha isso...



**MC:** Em termos de arte, por exemplo, eu gosto muito de música, muito, muito, muito. E eu aprendi piano porque na minha época todos aprendiam piano. Cyro Del Nero aprendeu, a mãe dele era professora de piano. E minha irmã Leonor tinha muitos alunos, era professora de piano, formou-se. A Elza, minha irmã, formou-se em piano. Eu não me formei em piano. Eu digo que a única escola que eu fiz até o fim foi a autoescola para tirar carteira de motorista, assim mesmo tomei bomba na primeira vez. E meu irmão que mora em Brasília formou-se professor de piano, fez um curso extensivo e formou-se concertista de piano. Agora, essa formação, que pode parecer tão surpreendente, era natural. Toda casa de classe média tinha piano, gente pobre tinha piano. É estranho, porque os pianos eram todos importados, não existia fábrica de piano no Brasil. Hoje em dia é muito mais fácil. Não havia a facilidade de compra do crediário, mas as pessoas tinham piano, eu nunca entendi bem por que, mas tinham piano, herdados de avós talvez, não sei. O nosso era da nossa avó que também lecionava piano. Então, tem uma trajetória. O teatro amador era fundamental, eu fiz... Uma outra coisa importante, Daisy, toda paróquia tinha teatro amador. A igreja era muito importante na formação das pessoas, não importa que fosse uma formação mais dirigida para a Igreja Católica, que tivesse esse tipo de limitação, digamos assim, que abrangia apenas a Igreja Católica, mas toda congregação mariana tinha um grupo de teatro. Eu fiz teatro amador em congregação mariana. Fiz teatro amador no Círculo Operário Santo Antônio do Pari, ligado à Igreja Santo Antônio do Pari, com supervisão dos padres, que eram franciscanos, são ainda, está lá a igreja. Fazíamos teatro ali, em que ano? 1949.

**DP:** O que você interpretou? Você lembra?

**MC:** Eram peças só de homens, porque não podia ter de mulheres. Fiz uma peça chamada *Matei meu Filho* ou *O Grito da Consciência*, tinha sempre dois nomes. Fiz lá também *A Ré Misteriosa* e peças assim do repertório religioso. Eram peças escritas quase todas no século XIX para elenco masculino e existiam para elenco feminino, para que os homens não trabalhassem juntos com as mulheres. Então, as congregações marianas pelo mundo todo, no Brasil todo, tinham essas coisas. Importante também é que esses padres tinham uma formação boa. Padre sempre



teve boa formação. Engraçado, a minha mulher, a Beth, é de família protestante, mas o pai dela botou os filhos em uma igreja católica de freiras, porque falou: “Para ensinar não tem melhor que eles, porque eles são mais bem informados”. Então você vê, ele era protestante, não tinha nada a ver com a Igreja Católica, mas ele teve a visão, porque padre tem uma formação boa. Porque o colégio interno também – eu passei por esse assunto e não mencionei porque eu fiquei preso aos meus queridíssimos Zé Oswaldo e Geraldo. Porque os padres do nosso colégio eram espanhóis, nós tivemos acesso ao *Dom Quixote*, por exemplo, que eu não vou esquecer. O livro vivia lá, naquela época já – eu saí de lá com 11 anos – eu já ouvia muito a língua espanhola porque eles falavam espanhol, falavam mal o português. E vinham do Velho Mundo, meu Deus do céu! Encontravam a gente aqui quase que índios para eles. Eles falavam da Espanha, de Portugal, da França, da Itália, eram mais esses países que eles tinham um grande acesso. Todo ano, nas férias, eles voltavam para a Espanha para visitar as suas famílias e faziam um *tour* pela Europa. Um deles, eu me lembro, o padre Altino, um padre gordo, bonito, alto, ele era de família muito rica, Altino Del Pozo, em espanhol. Eu me lembro que quando ele voltava das férias, ele contava que tinha ido à Itália, à França, à Alemanha, contava para crianças, para jovens que nunca tinham saído nem do bairro em que moravam, você vê que influência que isso tinha. Os padres da Igreja Católica são imbatíveis nisso. Os padres franciscanos do Pari no mínimo conheciam Roma, no mínimo. E essa visão que eles tinham do mundo, trazida da Europa, era importante para nós, passava de alguma maneira. Eles conheciam o teatro, eles tinham ido ao teatro na Europa. No teatro lá de Bragança Paulista também tinha teatro amador. Eu só vejo comparável nos tempos atuais, aliás, “atuais” de cem anos para cá, oitenta anos para cá, com os Estados Unidos. Não existe uma escola nos Estados Unidos que não tenha um grupo de teatro, eles dão uma grande importância a isso. A formação do artista de palco, que acaba sendo de cinema também, é fundamental nos Estados Unidos. Atores como Paul Newman, Marlon Brando, James Dean, Jack Nicholson, todos vieram do teatro universitário, todos, todos, todos. Gostando do teatro na escola é que eles se revelaram bons atores e revelaram o seu talento. Os nossos filhos no Rio estudam em uma escola americana, quer dizer, a Júlia já se formou e saiu, o Pedro ainda está lá na escola americana. A primeira língua deles foi inglês, nós nunca tivemos um arrependimento disso porque alguns amigos ficavam



muito assustados que a gente ia colocá-los aos três anos de idade na escola americana: “Puxa, eles vão ficar americanos, isso é uma loucura! Só a cultura americana!”. Realmente eles sofreram essa influência, não nego. Mas desde o início nós colocamos professores particulares de português e de História do Brasil, em casa, para eles não perderem. Mas, claro, eles aprenderam primeiro o hino nacional americano do que o brasileiro. Eles sabem melhor quem foi Lincoln do que quem foi Getúlio Vargas, é um pouco inevitável. Mas sabem quem foi o Getúlio, o Juscelino, o Jânio, etc. Os Estados Unidos massacraram mesmo, você viu o que fazem com a bandeira, você anda pelo Estados Unidos, em qualquer lugar que você vá, as pessoas têm a bandeira americana na janela da casa e não é nenhum ufanismo proclamado. É como no Brasil que colocam de repente a imagem da Nossa Senhora Aparecida, lá colocam a bandeira americana. Em qualquer botequim, em qualquer lugar que você vá tem a bandeira dos Estados Unidos. Tanto é que é uma bandeira conhecida e não completamente não confundida com nenhuma. Aqui no Brasil a gente goza da bandeira brasileira, aprende desde pequeno que a bandeira brasileira é feia, de que o hino nacional é feio.

**DP:** Você teve isso quando era pequeno?

[corte na gravação]

**MC:** É como ter um significado da pátria, da cidadania, não é? Como o hino. É claro que tem coisas no hino que são um pouco ridículas, talvez, mas eu acho que mais se deve à ingenuidade mesmo da época em que foram feitos...

Que cheiro bom de café! Ah, você está gravando! Esse cheiro bom de café deve ficar, hein! Puxa, e café é tão paulista!

**DP:** E esse cheiro maravilhoso...

**MC:** Então vamos dar uma paradinha e todo mundo toma café!

**Edécio Lavandoski:** Você quer?



**DP:** Eu quero, por favor! Somos todos paulistas.

**EL:** Você falou da Cleyde, ela fez 84 na terça-feira...

**MC:** Ah! Eu não sabia.

**EL:** E ela está com uma peça em cartaz.

**MC:** Eu sei...

**DP:** Ele [Edécio] vê tudo...

**EL:** Não dá para você ir ver a Cleyde e dar um abraço nela?

**MC:** Talvez, vamos ver.

**EL:** Ela está estupenda!

**MC:** Eu sei, li críticas, eu li tudo.

**EL:** Ela começou a se apresentar no COSIPA<sup>3</sup>, um desses teatros que ficam mais distantes, lá para o lado do Jabaquara. Agora está próximo à Biblioteca.

**MC:** Eu li muita coisa sobre esse espetáculo que ela está fazendo, vamos ver se dá.

**EL:** É um espetáculo maravilhoso.

**MC:** E ela vai pouco ao Rio. Quase todos os atores daqui vão ao Rio, não sei por que a Cleyde não vai.

**DP:** Pode ser que não goste de pegar avião.

---

<sup>3</sup> Teatro da Companhia Siderúrgica Paulista



**MC:** O Paulo ia sempre, a não ser nos últimos espetáculos, já não deu para ele ir, mas ele ia sempre. O Paulo eu conheço... Eu fui ator amador do grupo do teatro dirigido pelo Evaristo Ribeiro. Evaristo Ribeiro teve o grupo teatral amador mais importante de São Paulo, o único que tinha críticas nos jornais. O Décio ia ver. Evaristo era casado com a Eny Autran, irmã do Paulo. Nós ensaiávamos na casa do Evaristo. O Paulo, solteiro, começando no teatro, chegava, dava um “alô” para nós e subia para o quarto dele para dormir. Às vezes ficava conversando com a gente. O Paulo morreu com que idade?

**DP:** 81 ou 82...

**MC:** É 82. Portanto, ele é sete anos mais velho do que eu, seria. Então, nessa época, que ano foi isso? 1951, 1952. Em 1952 eu tinha 18 anos. Não, foi antes, eu tinha 17 anos. Eu tinha 17, ele tinha 22, não é?

**DP:** 24.

**MC:** 24 anos. Então ele chegava à noite, a gente já olhava para ele e ele já um pouquinho deslumbrado, embora...

**DP:** Já era ícone?

**MC:** Ele já estava ali no TBC, amador, trabalhando ali. Era uma coisa extraordinária!

**DP:** Manoel, você me falou sobre militância desse grupo, você e parte do grupo tiveram uma militância política, tiveram engajamento...?

**MC:** Teve, muito grande. Engajamento teve o que todo mundo sabe, o pessoal ligado à Faculdade de Filosofia, à Universidade de São Paulo, os intelectuais. Do meu grupo, por exemplo, do grupo de teatro teve Flávio Rangel, Guarnieri, Vianinha, do Teatro de Arena de uma maneira geral. Nossa turma da Biblioteca não teve esse engajamento, não teve. Eu não tive, Cyro teve um episódio: levou o Guarnieri e o Juca de Oliveira em um Volkswagen até a fronteira para eles fugirem.



**DP:** Essa história é genial, muito boa.

**MC:** Disso eu me lembro. E nós tivemos uma participação assim, por exemplo, nessa época, na época em que o Bento teve que fugir, eu colaborei com dinheiro, isso já foi...

**DP:** 1965, 1966, ou depois?

**MC:** 1965, 1966. Eu associo muito as coisas com as casas onde eu morava. Eu morava no Alto do Sumaré e o Bento foi lá à noite – foi no ano em que o Gagarin foi para a lua, em que ano foi?

**DP:** 1967, não é, Sérgio? 1969<sup>4</sup>.

**MC:** E Sputnik, um pouco antes, não é? Então vai ver foi Sputnik, que foi o primeiro feito pela Rússia a mandar um objeto ao espaço, não é? Foi Sputnik que antecedeu ao Gagarin, acho que um ano ou dois.

**Sérgio Teichner:** Gagarin não fez o pouso na lua.

**MC:** O Gagarin foi o que deu a primeira volta ao mundo, não pousou na lua.

**ST:** Acho que o Gagarin foi em 1967.

**MC:** Então o Bento foi por aí, exato. Em 1967 eu já trabalhava na televisão há muitos anos.

**DP:** Como foi essa passagem? Você estava falando do teatro amador, aí você falou que de repente você já estava envolvidíssimo com o mundo da dramaturgia...

---

<sup>4</sup> Yuri Gagarin, jovem astronauta russo, realiza pela primeira vez na história um voo pelo espaço a bordo da nave Vostok-1, em 1961.



**MC:** No caso do teatro amador... Por exemplo, quando inaugurou a televisão – para ver a minha porta de entrada para a televisão – quando inaugurou a televisão, foi em setembro de 1950, a televisão não tinha quadros formados, pegava gente do rádio, pegava gente de onde? Do teatro. O Cassiano, que já era diretor artístico da Tupi, o primeiro diretor artístico que era um garoto, tinha 23 anos, pegou grupos de teatro amador para fazer um teatrinho, um pequeno teatro, às segundas-feiras, na TV Tupi. Em uma segunda-feira ficou responsável o Antunes Filho e o nosso grupo; na outra segunda-feira, revezando, ficou responsável o Osmar Rodrigues Cruz, que dirigia o teatro amador ligado ao SESI<sup>5</sup> ou ao SESC<sup>6</sup>, uma coisa assim, ou ao SENAI<sup>7</sup>, uma dessas entidades públicas. Então, a gente ia segunda-feira lá. Eu até mostrei ontem no *Programa do Jô Soares*, uma foto de eu sendo maquiado, vocês devem ter visto. É de 1951, eu estava sendo maquiado para fazer *O Urso*, do Tchecov, primeira coisa que eu fiz na televisão, direção do Antunes Filho. A gente ia para a TV Tupi, ensaiávamos em um lugar qualquer. Íamos para a TV Tupi à tarde, o cenário estava pronto, ensaiávamos ali dentro do cenário, era tudo ao vivo, claro, e, quando chegava às oito horas da noite, ia ao ar direto. A nossa atividade nessa época restringia-se a isso. Imediatamente eu comecei a adaptar textos literários ou peças de teatro para a televisão para esse mesmo grupo. Então, fizemos lá, que eu me lembro, *O Urso*, do Tchecov, *O Azarento*, do Pirandello, fizemos mais coisas do Pirandello e mais coisas do Tchecov; fizemos também *O Pedido de Casamento*, do Tchecov.

**DP:** Esse é o grande teatro, não é?

**MC:** Não, esse é o teatro amador, ainda em São Paulo. Isso é em 1951. Em 1952 inaugurou a TV Paulista, que depois virou TV Globo, aí eu já tinha um certo *know-how* de televisão como ator e como adaptador. Quando foi inaugurada a TV Paulista, o diretor artístico da TV Paulista foi o Francisco Sales, não sei por onde anda, que também se viu forçado a utilizar atores de teatro amador. A permanência de atores profissionais na televisão era muito curiosa. Tanto a Tupi como depois a Record,

---

<sup>5</sup> Serviço Social da Indústria

<sup>6</sup> Serviço Social do Comércio

<sup>7</sup> Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial



quando inaugurou, levavam câmeras para o TBC e transmitiam a peça de teatro de lá, uma coisa absolutamente primitiva. Quando inaugurou a TV Paulista eu fui para lá chamado por um diretor italiano chamado Caetano Gerardi, que tinha me visto fazendo *O Urso*, do Tchecov, no Teatro Municipal de São Paulo. Tenho até uma curiosidade sobre isso que me liga à Cleyde Yáconis: nesse ano eu ganhei o prêmio de revelação de ator do teatro amador fazendo *O Urso*, e a Cleyde ganhou o prêmio de revelação de atriz no TBC, não dá para esquecer. Então o que aconteceu? Eu fui para a TV Paulista e logo em seguida... Os contratos eram assim, para você ter uma idéia, o meu contrato com a TV Paulista em 1952, em 1952 eu tinha 19 anos, era contrato de autor, ator, produtor e diretor, um absurdo aquilo! A gente fazia de tudo, tudo, tudo. E não havia escola, o aprendizado era ali na prática mesmo, fazendo. Quando foi para lá, o Graça Mello, que já era um ator consagrado do Rio de Janeiro. Graça Melo, Octávio Alves da Graça Mello – lembrei do Octávio porque o Sérgio me falou que tem um filho chamado Octávio. Então, o Graça Mello, que ficou gostando muito de mim, achava que eu escrevia bem, essas coisas assim, me contratou como assistente dele, então fiquei assistente do diretor artístico com 19 anos.

**DP:** Você já teve seu primeiro filho aos 19?

**MC:** Ali eu conheci minha mulher com 18 anos, minha primeira mulher. Conheci minha primeira mulher aos 18 anos, me casei com ela com 19 e meu filho nasceu quando eu tinha 19, meu filho mais velho. Quando inaugurou a TV Record, o Graça Mello foi ser diretor artístico da TV Record e me levou para a TV Record. Lá também eu fui ator, diretor, autor e fiquei um tempo na TV Record. Quer dizer, a minha vida profissional na televisão estava mais do que começada, mais do que iniciada. Em três anos eu trabalhei nos três canais. O Grande Teatro Tupi é a partir de 1954, quando inaugurou o Teatro Maria Della Costa, porque foi formado pelo Sérgio Britto, que era ator do teatro, com o elenco – o núcleo inicial éramos nós colegas dele da Companhia Maria Della Costa: eu, Fernanda, Fernando, Fabio Sabbag, Milton Morais, Elisa de Albuquerque, Eugênio Kusnet, Amândio, Fernanda Vale, Débora Reis, enfim, Serafim González. Esse foi o grupo que deu início ao Grande Teatro Tupi do Rio, porque o de São Paulo já existia. A TV de São Paulo é a mais nova, é a primeira televisão do Brasil. Então não parou mais, foi o tempo todo.



**DP:** E nesse período em que você já estava bastante profissionalizado, que já tinha uma rotina, uma vida, uma série de responsabilidades precoces, você continua ainda tendo uma relação, por exemplo, com a Biblioteca, tendo essa vida boêmia?

**MC:** Tive. Minha primeira mulher frequentou muito a Biblioteca. A minha primeira mulher trabalhou como gravurista com a Maria Bonomi, ela foi muito amiga da Maria, e a Maria, por sua vez, casou com o Antunes, foi a primeira mulher do Antunes.

**DP:** Eram todos de uma turma só.

**MC:** Então ficou um grupo praticamente só. Eu tenho até uma foto muito bonita da minha primeira mulher com a Maria Bonomi em uma exposição da Maria Bonomi. A minha primeira mulher foi aluna do Lívio Abramo, que foi professor da Maria Bonomi também. Então esse grupo nunca mais parou, sempre continuou. A gente frequentava a Biblioteca menos, claro. Em 1954 já nasceu o meu segundo filho. Então em 1954 eu tinha morando comigo, desde 1953, minha mulher, os dois filhos e minha sogra, que era viúva. E eu vivia de quê? Trabalhar na televisão.

**DP:** E se ganhava?

**MC:** Com muita dificuldade, a gente fazia muita coisa por fora. Eu fui vendedor de assinatura da revista *Visão*, por exemplo, durante um tempo. A gente fazia mil coisas. Eu contei no Jô que eu fui vendedor de sementes de jardim, de casa em casa, vendia aquelas plaquinhas “Hei de vencer” de casa em casa, quer dizer, todo mundo fazia alguma coisa, Cyro fazia, todos nós fazíamos alguma coisa. O contrato na televisão não era ruim, mas, para quem tinha família, era apertado. E a gente ficava muito tempo desempregado. Às vezes você saía de um contrato e demorava para fazer outro. O teatro era precário. Eu fiz o TBC e depois eu fiz teatro na Companhia Danilo Bastos que era, na época, marido da Dercy Gonçalves. Em 1957, 1958, eu fui diretor artístico da Companhia e tinha no elenco: Milton Moraes, Monah Delacy, Felipe Wagner, eu, Isabel Tereza, uma atriz do Rio. Fizemos lá uma peça que foi um sucesso enorme, ficou mais de um ano – eu contei um episódio também no Jô – que foi *Society em Baby Doll*, uma peça do Pongetti e direção do Augusto



Boal. Fizemos em seguida a peça *Valsa dos Treadores*, do Anouilh, direção do Boal. E na terceira e última peça do grupo eu levei o Flávio Rangel e endossei o Flávio Rangel junto ao Danilo para dirigir a primeira peça no teatro do Flávio Rangel que foi *Juventude Sem Dono*, uma peça de um escritor americano jovem na época, Michael Vincent Gazzo, em que eu trabalhei com Milton Morais e Felipe Wagner também. Essa foi a última peça dessa companhia. O Flávio era um estudante da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, apaixonado por teatro, mais novo um pouco que eu, um ano mais novo que eu, que apareceu – veja como essas coisas aconteciam em São Paulo naquela época. Em 1954 foi inaugurado o Teatro Maria Della Costa com *O Canto da Cotovia*. Para esse espetáculo, Sandro e a Marieta trouxeram da Itália o Gianni Rato, que na Itália não era diretor, era cenógrafo, e que fez a sua primeira direção no Teatro Maria Della Costa com *O Canto da Cotovia*, do Anouilh, nessa que trabalhamos todos nós e que nos conhecemos todos. Eu conheci a Fernanda e Fernando nessa época também. Daí saiu o grupo e uma semana, duas semanas depois que estreou a peça *O Canto da Cotovia*, que foi um acontecimento em São Paulo, um acontecimento social, artístico, e era o diretor Gianni Rato que vinha, a primeira direção dele, aquela coisa! O Teatro promoveu uma noite de debates depois da peça e ficou muita gente, havia uma ebulição, uma efervescência cultural muito grande. Desse debate se destacou o Flávio Rangel, que nós não conhecíamos, e se levantava da plateia sempre: “Eu acho isso, isso e isso” e ele já era petulante, era muito petulante o Flávio. E tinha uma voz fina, um pouco irritante a voz dele. Foi tão brilhante o Flávio, tão maravilhoso que, quando acabou o debate, nós o chamamos e saímos todos para comer alguma coisa no bar Jeca, Simpatia, um daqueles botequins da Avenida Ipiranga. O Flávio foi junto e nasceu aí uma amizade que durou até ele morrer dia 25 de outubro de 1988. Foi um dos mais queridos amigos que eu tive na vida, Flávio Rangel. Essa aproximação de nós todos levou o Flávio a se interessar, a querer ser diretor de teatro, ator ele não queria. O que é que ele fez? Foi dirigir um grupo de teatro amador de alunos do Colégio Bandeirantes. Eu fui para maquiar os atores, só para ajudar. Fizeram uma peça americana, *Do Mundo Nada Se Leva*, e teve uma apresentação ou duas. Fomos todos prestigiar o Flávio em um grupo de teatro amador e nós todos éramos profissionais. Começou o Grande Teatro Tupi e Sérgio Britto então chamou o Flávio



para ser um dos diretores. Eu adaptava e escrevia, eu escrevi mais de cem textos para o Grande Teatro Tupi.

**DP:** Quais foram os grandes? Eu imagino que todos os trabalhos...

**MC:** Eu escrevi tudo: eu fiz cinco Balzac, cinco Dostoievski, fiz dois, três livros do Flaubert, fiz o Maupassant, fiz Machado de Assis, fiz José de Alencar três ou quatro.

**DP:** Não tem videotape de nada, não existia.

**MC:** Não, eu tenho muitos textos que eu guardei e já digitalizei, inclusive. Eu já fiz Hemingway, fiz *Os Assassinos*, um conto do Hemingway. Fiz muita literatura americana. Fiz Theodore Dreiser, que eu gostava desde a época das *Seleções*. Eu fiz *Sister Carrie* com o nome de *Carolina*, que quem fazia era a Fernanda Montenegro e fiz *Uma Tragédia Americana*, que quem fazia era a Maria Helena Dias, eu acho que era a Maria Helena Dias e o Aldo de Maio, um ator que já morreu. Do Dostoievski eu fiz muita coisa, fiz *Noites Brancas*, com uma atriz divina daqui de São Paulo que tem uma escola, que é a Berta Zemel, uma querida amiga que nunca mais vi. Eu a chamei para fazer uma novela há pouco tempo, mas ela não foi. É casada com o Silnei Siqueira, se não me engano, que é diretor de teatro. Berta era uma atriz extraordinária.

**DP:** Ela ganhou um prêmio não há muito tempo atrás na área de teatro.

**MC:** Ela era extraordinária, mas você vê que engraçado, a Berta nunca saiu de São Paulo, nunca. Ela ficou aqui e... Eu sempre lembro daquele fato da família porque realmente ele falou uma coisa tão reveladora que é sobre a relação que nós temos com família. Eu conheci muito o pai e a mãe da Berta Zemel, eu ia lá e tomava uma sopa que eles davam. Eram judeus que lutavam, também meio fugidos, todos esses na época. Eu me lembro que o pai dela, a cada aniversário dela – a minha mulher está aqui ouvindo e deve estar doida porque já ouviu isso cem vezes – o pai dela no aniversário dava vinte dólares e a gente gozava: “Berta, dependendo da idade com que você está, deve estar com um bom dinheiro!”. A Berta aqui mesmo casou-se,



não sei se Berta teve filhos, não fiquei sabendo, aqui fundou uma escola de teatro com o Silnei Siqueira, marido dela; representou há pouco tempo e fez um filme há pouco tempo. Eu já cheguei a chamá-la eu acho que duas vezes para fazer novela na Globo e ela encontra uma maneira de não ir: “E a escola... não sei o quê”. Já falamos por telefone, mas eu não a vejo há uns 35 anos. Que atriz extraordinária! Esteja em que idade ela estiver, será uma atriz extraordinária, e faltam essas atrizes no teatro sempre. Ela deve ter o quê? Eu tenho 75, ela deve ter 71, 72, 73. Somos todos contemporâneos, o mais velho de nós é o Sérgio Britto, que tem 85; Fernando, que morreu este ano com oitenta e Fernanda, que fez 79. agora em outubro, então ela deve ter setenta e poucos. Ela deveria estar no palco representando, mas... Enfim. Fale-me.

**DP:** Manoel, você estava falando sobre o teatro, existia ibope para isso, quer dizer, público?

**MC:** No teatro?

**DP:** Na televisão.

**MC:** O teatro era uma coisa extraordinária.

**DP:** Mas esse teatro na televisão?

**MC:** Eu tenho que abrir um parênteses para dizer isso, que eu não pude dizer no Jô, lembrar no Jô. Na época a que me refiro, anos 1950, o teatro tinha uma sessão na terça, uma na quarta, duas na quinta, uma na sexta, três no sábado e duas no domingo. E tinha público para toda essa gente. Evidentemente existiam fracassos, existiam insucessos, coisas que não iam bem. Mas, por exemplo, *O Canto da Cotovia*, que eu fiz, *Com a Pulga Atrás da Orelha*, do Feydeau, que eu fiz na segunda direção do Gianni Rato aqui, o sucesso era tão grande que no sábado tinha uma sessão às quatro da tarde, às oito da noite e às dez da noite, emendadas, era o tempo de tomar um café. Muita gente ficava rouca, eu fiquei rouco uma vez. Uma vez eu fiquei tão rouco, eu e o Carlos Zara, que fomos lá para a madame Pincherle,



mãe da Nydia Lícia, que era professora de voz, para nos salvar do espetáculo. Tanto espetáculo e hoje em dia quinta, sexta, sábado e domingo e olhe lá. Aonde foi esse público? Pergunto: o que aconteceu com o teatro?

**DP:** Você deve saber responder, não sabe responder? O que é que aconteceu?

**MC:** Não sei. Eu acho que se tinha que fazer um estudo, uma pesquisa: o que é que aconteceu? À primeira vista, claro...

**DP:** A televisão se sobrepôs.

**MC:** Não... Eu acho que à primeira vista essa geração toda que frequentava teatro teve filhos e esses filhos não seguiram, não foram, não acompanharam. Eu já falei com você sobre essa história da literatura, eu li todos os romances e os meus filhos não. Claro que a televisão tem uma parcela de importância nisso. E atualmente, então, a Internet. As novas mídias todas têm uma importância. Mas não sobrou para fazer de terça a domingo, pelo menos? Não sei, não entendi até hoje. Mas aí, o que era que você falava?

**DP:** Era um pouco sobre essa mudança. Eu acho em uma entrevista antiga sua em que você fala sobre esse processo de deterioração das linguagens. Enfim, a literatura mais frágil, o teatro também mais frágil, você fala de uma geração onde era um valor ter uma relação visceral com a literatura e com a dramaturgia. Você, inclusive, em uma entrevista da década de 1980, você diz que a sociedade agora, isso na década de 1980, é a sociedade da informação e que, portanto, não é a sociedade da formação. Eu queria que você falasse um pouquinho, como você diagnostica, porque você é testemunha de uma mudança muito radical.

**MC:** Sou e até não só por mim, não, mas pelos filhos em idades tão diferentes. Meu filho mais velho tem 55 anos, já nem nos tratamos como pai e filho, somos colegas, amigos, porque somos contemporâneos, e o meu filho mais novo tem 16 para 17. Então eu peguei essas mudanças: eu tenho um filho de 55, o meu filho que morreu em 1988 teria 54, morreu com 33, eu tenho uma filha de quarenta, e tenho meus



dois últimos filhos com a Beth, que são a Júlia, com 25 para 26, e o Pedro com 16 para 17. Então, evidentemente, eu peguei infâncias muito diferentes. O meu filho mais velho, como eu, jogou bola na Rua Antônia de Queirós, uma travessa da Rua Augusta, e foi, portanto, há cinquenta anos atrás, 48 anos atrás. Antônia de Queirós, morei ali, morei na Frei Caneca também, eles jogavam bola e, quando vinha um carro: “Vem aqui, vem pra cá!”, aí eles ficavam na calçada, os carros passavam e eles voltavam a jogar bola na rua, coisa que eu fazia em 1940, 1941, 1942. Nas ruas do Pari passava um carro a cada 15 minutos, para você ver que da minha infância para a infância dos meus filhos o tempo foi muito curto, muito pequeno, não teve mudanças radicais. Claro, não existia televisão, a televisão é realmente muito importante nisso. Quando eu disse para você que ela não é culpada em relação ao teatro é porque a televisão, quando chegou, já foi nos Estados Unidos, já se profetizou na época que ela mataria o teatro e mataria o cinema, e absolutamente não matou. Pelo contrário, porque ela informou tanto sobre o teatro e sobre o cinema e formou tanta gente, que o teatro se enriqueceu com isso, não é? Você vê hoje, salvo crise econômica do último mês, você vê hoje os teatros da Broadway com muito mais sucessos do que quando eles começaram no fim do século XIX e na primeira metade do século XX. Daquilo sai gente por todo lado, tem duas sessões por dia. O teatro americano não morreu, o teatro americano é muito ativo em todos os estados, em todos, nas universidades ele existe e é importante. O cinema americano, nem é preciso dizer, é de uma importância extraordinária. Na Itália, o Fellini se manifestou muito sobre isso. Na Itália, a televisão também disseram que mataria o cinema, imagina! Primeiro, a televisão italiana é péssima e o cinema italiano foi sempre maravilhoso. E o Fellini dizia uma coisa, além dele ter cunhado aquela frase de que o aparelho de televisão é um eletrodoméstico que deve ser guardado junto com a enceradeira e o aspirador de pó, ele ainda falou do mistério e da magia da sala escura, essa magia do cinema de você assistir, rir, chorar, se emocionar em uma sala escura entre duzentas, trezentas, seiscentas pessoas que você não conhece e todos se emocionam no mesmo momento e choram, e riem de uma comédia no mesmo momento, isto, ele diz, é absolutamente imorredouro, ninguém vai acabar com isso, e, com o teatro, a mesma coisa. Então a televisão não matou o teatro em lugar nenhum, nem o cinema. A concorrência no Brasil eu tenho



certeza que não se deu por aí. Eu acho que as pessoas não vão menos ao teatro porque ficam vendo televisão, não acredito.

**DP:** Você mesmo tinha dito, enquanto conversávamos informalmente que você, assim como outras pessoas da sua geração, identifica 1964 como uma espécie de marco, como paradigma de uma dispersão, que houve uma mudança profunda nessa sensibilidade, nesse desejo da partilha. Eu queria que você falasse um pouquinho desse período para frente, como você foi vivendo. Quando você foi para o Rio?

**MC:** 1964, com relação à revolução, não é isso? A revolução evidentemente que teve uma importância enorme para uma má influência e uma importância inevitável e nefasta sobre a cultura não só no Brasil, como sempre que teve, sempre que existiu um tipo de revolução assim em que se instalava um governo totalitário, um estado opressor, evidentemente que as artes sofreram. E da mesma maneira que é indiscutível que após o momento repressor as coisas retomaram um grande brilho. São como as guerras, não é? As guerras são algumas vezes inevitáveis e algumas vezes dolorosamente necessárias, mas que produzem o pós-guerra que é sempre um período muito rico em qualquer lugar do mundo. Você vê que o cinema italiano se deve ao pós-guerra, todo ele, o importante do cinema italiano. Eu acho que no Brasil, a repressão foi muito forte, muito dolorosa e muito demorada. É uma revolução... Eu não era criança em 1964, em 1964 eu tinha 21 anos, eu era um jovem em 1964. Não, 31 anos, eu já me rejuvenesci dez anos aí. Eu tinha 31 anos, todos nós tínhamos 31. O Bento era o mais jovem de nós todos, sempre foi. A revolução, quando se instalou aquele regime odioso, eu tenho certeza que, como eu, todos nós acreditávamos que era absolutamente provisório e efêmero. A gente achava que aquilo era mesmo o que o Castelo Branco dizia: que ia preparar durante um ano as eleições livres. E o que eles queriam na verdade era se desfazer do Jango, do João Goulart, daquela herança getulista e, enfim, de tudo que eles chamavam daquela camarilha toda que se apossou do governo e se aproveitou muito de uma certa ingenuidade do Jango. E, feito isso, a gente achou que eles limpavam a área para eles, porque eu, por exemplo, sinto uma grande simpatia pelo Getúlio, apesar de ser um ditador. E sempre tive uma grande simpatia pelo Jango. E



eles limpavam a área, segundo eles. Muito bem, e o Juscelino foi em que ano? O Juscelino foi de...

**DP:** De 1955...

**MC:** De 1955 a...

**DP:** O Getúlio fica até 1954, ele morre em 1954.

**MC:** O Getúlio morre em 1954, exatamente. O Getúlio morreu dia 24 de agosto de 1954. O meu filho mais novo nasceu dia 21 de agosto de 1954. Eu me lembro que saí da maternidade onde a minha mulher estava e a bancas de jornais todas cheias de fotos do Getúlio: “Getúlio morto”. É isso. Então a gente sentiu, é claro, a repressão em muita coisa. Eu não cheguei a fazer isso, mas muitos amigos meus rasgaram livros e esconderam livros. Eu me lembro que eu escondi alguns livros, escondi. Tinha amigos que escondiam até livros de capa vermelha. Eu me lembro de uma história muito engraçada, que o Cyro também conhece bem, do Túlio de Lemos. Túlio de Lemos foi um comunista maravilhoso que trabalhou na TV Tupi e fazia dupla com o Walter George Durst, que foi outro maravilhoso. Quando teve o auge daquela repressão da Revolução, da chamada Revolução, começaram a queimar livros e perseguir pessoas que tinham livros chamados “de esquerda”. E ele... veja... isso precisava colocar em um filme. Preciso encontrar alguém para colocar isso em um filme. De repente ele começou a esconder coisas porque tinha um livro, sei lá, *O Capital*, do Marx, claro, todos tinham. Pegou, jogou fora ou escondeu, sei lá o que ele fez. Porque ele era visado, eu, por exemplo, não era visado, mas ele era e o Durst também.

**DP:** E no seu trabalho artístico você não sofreu interferências assim mais austeras, não?

**MC:** Censuras assim muito fortes, não. Talvez eu gostaria até de dizer que sofri, mas não sofri. Sofri algumas censuras bobas, idiotas, como todas elas, mas não do ponto de vista político.



**DP:** Do ponto de vista moral, talvez? Você sempre foi bem ousado.

**MC:** Do ponto de vista moral - “Corta isso, corta aquilo”, eu passei por isso. Mas isso durou até não faz muito tempo.

**DP:** Até recentemente você ainda sofre.

**MC:** Não é verdade? Você tinha que mandar, por exemplo, os programas pré-gravados, e até jornalismo. Depois, não, quando caiu a censura, os programas jornalísticos são absolutamente sem censura. Você pode dizer o que você quiser no telejornal.

**DP:** Isso desde quando, Manoel? Você consegue identificar?

**MC:** Foi aquela reunião no Teatro Casa Grande, com o Lula, com todo mundo. Há uns dez anos, mais ou menos, deve ser isso, até talvez um pouquinho mais, não sei. Agora, a censura até hoje existe com relação à censura moral, moralista até hoje existe, não é? Certas coisas você não pode. Mas quando ela se circunscreve nas proibições por faixa etária, nós todos concordamos com ela, eu acho que deve existir. Eu acho que uma coisa que deve ser mostrada à meia-noite não pode ser mostrada às oito da noite, é evidente. Eu quando fiz *Presença de Anita*, os censores, quem viu lá ficou todo escandalizado: “Isso aí não pode passar antes de dez e meia, 11 horas da noite”, e eu concordei. Eu falei: “É, realmente, não tem muito sentido sair isso às oito horas da noite, com adolescente vendo, criança vendo”. Tinha quase sexo explícito, então não tinha condição de fazer.

Mas, o Túlio de Lemos – esse episódio tem que ficar registrado - o Túlio de Lemos já tinha ouvido falar que estavam atrás dele e que podiam a qualquer momento baixar na casa dele. Ele ficou preocupado, assustado, jogou fora algumas coisas, sei lá o que ele fez com outras, queimou. Já tinha se desfeito há alguns dias até que ele sentou e disse: “Pode vir, quem quiser vir, pode vir que eu estou limpo, não tenho nada aqui que possa me comprometer”. Até que ele se lembrou que ele tinha uma arca que fazia as vezes de mesa de centro na casa dele, ele abriu e tinha uma bandeira da União Soviética dentro, aquela bandeira com a foice e o martelo



dentro. Não havia nada que pudesse incriminar mais uma pessoa do que aquela bandeira! Muito bem, ele tirou a bandeira – não acaba aí o episódio – ele tirou a bandeira e falou: “O que é que eu vou fazer com essa bandeira?”. Deixou em cima do sofá e... cadê a bandeira? Não viu mais a bandeira. Foi para a rua, o cachorro dele (ele tinha um cachorro) estava passeando com a bandeira na boca pela praça onde ele morava, pelas ruas onde ele morava. É uma cena de filme extraordinária! Ele correndo atrás do cachorro para pegar a bandeira e dar um fim na bandeira, porque você imagina se naquele momento aparece um comando militar do exército lá atrás dele. Ia encarcerado e condenado à morte, não é? Uma bandeira com a foice e o martelo não dava, não tinha *habeas corpus* que pudesse livrar.

Então, essa perseguição nós sabíamos mais através de informações de amigos e colegas nossos. O Boal sofreu represália, o Guarnieri sofreu, o Vianinha sofreu, quase que o Teatro de Arena todo sofreu. Flávio Rangel sofreu muito.

**DP:** Nisso você já tinha ido para o Rio? Ou não, você foi para o Rio depois? Em 1970 que você foi?

**MC:** Eu morei no Rio em 1963. Eu fui para o Rio fazer o quê? Não me lembro, fiquei no Rio trabalhando na TV Tupi em 1963. Fui fazer o *Chico Anysio Show*, fui diretor do *Chico Anysio Show*, muito bem! Em 1963, TV Rio. Quando estourou a Revolução, eu me lembro, eu fui testemunha de uma história até interessante: eu estava na TV Rio, a cidade toda em polvorosa e da TV Rio, a TV Rio era onde é o Hotel Cassino Atlântico, no Posto Seis, o último posto de Copacabana é o Posto Seis, era de frente para o quartel que dá acesso ao Forte de Copacabana. Eu estava na janela da sala do Walter Clark, que era diretor comercial da TV Rio - eu, Walter Clark, Flávio Cavalcante e mais uma atriz que já eu lembro porque de vez em quando eu lembro o nome dela. Estávamos ali comentando, o rádio ligado, polícia na rua, quando parou um carro do exército em frente a esse quartel, saiu um oficial – eu vi isso, foi uma coisa impressionante – pôs a mão no fuzil do sentinela, deu uns tapas na cara do sentinela, entrou no quartel junto com outros que entraram com ele. Nós vimos isso! Foi o tal coronel Montanha, que depois virou general, quando ele tomou o Forte de Copacabana. Olha que coisa incrível! Porque corria uma notícia que o Forte se preparava a favor do Jango para atirar contra possíveis



navios, um negócio, aquelas coisas mirabolantes que nunca aconteceram, porque nessa época também o que há de boatos circulando... Eu vi essa cena, ficamos todos apavorados porque: “Então o negócio é sério mesmo!”. Descemos do elevador, que era no segundo andar, o Flávio Cavalcante estava com tanto medo que sentou no chão do elevador. Chegamos na rua e cada um correu para um lado. Eu fui a pé do Posto Seis ao Posto Três, onde eu morava em Copacabana. Eu morava em um apartamento em frente à Nair Bello, nós éramos muito amigos. Então as ruas estavam cheias de gente, a Avenida Nossa Senhora de Copacabana e a Avenida Atlântica, as pessoas correndo na rua, como se tivessem aviões em cima bombardeando. Então, esse período, o dia da Revolução, e o período que antecedeu a Revolução, até porque o comício do Jango foi lá, o que detonou tudo foi o Comício da Central do Brasil. Aí eu cheguei em casa e falei: “Bom, o negócio é voltar para São Paulo”. Eu me sentiria mais seguro em São Paulo, porque eu era daqui. Fui para o aeroporto e não podia embarcar, não tinha voo. Mas estava embarcando o Wallinho Simonsen, filho do Mário Simonsen, dono da TV Excelsior, onde eu tinha trabalhado desde a inauguração até 1963. Ele estava em um avião executivo, o pai dele era dono da Panair, então ele me deu carona no avião para vir para São Paulo. Quer dizer, que maluquice, não?

**DP:** São histórias mirabolantes.

**MC:** Exatamente. Eu voltei para São Paulo, aqui continuei até 1971, e sabendo, testemunha apenas auditiva dessas histórias todas, algumas ocular, mas não tive uma participação direta nessas coisas. É como eu disse a você, no caso do Bento, eu fui procurado pelo Bento, eu morava no Sumaré...

**DP:** Foi nessa época que você fez *O Fino da Bossa*, mais ou menos nessa época, *O Fino da Bossa* não é de 1967, por aí?

**MC:** Por aí, não é? Isso aí eu não tenho muita certeza, foi no período da Record. Foi no período da Record, é claro, eu morava no Sumaré. No período da Record eu tinha um Galaxy amarelo. A gente lembra dessas coisas assim que situam a gente. Muito bem. O Bento me procurou para ver se eu podia dar um dinheiro, eu dei. E se



eu podia mandar um dinheiro para ele, e tinha mais algumas pessoas. Eu devia dar para uma pessoa que ia me procurar, que era uma mulher que eu vou lembrar o nome, acho que era amiga dele e da Lúcia, com quem ele se casou. A Lúcia foi também colega nossa da Biblioteca. A minha participação no caso da fuga do Bento, meu querido amigo, foi que eu dei um dinheiro que eu podia dar, colaborei para que ele pudesse sair do Brasil. De resto, eu acho que uma vez abriguei o Boal. O Cyro Del Nero levou o Guarnieri e o Juca de Oliveira de Volkswagen até a fronteira do Brasil, e umas coisas assim. Eu não sofri diretamente nada. Nessa época eu estava na Record, os programas eram programas musicais, os programas não tinham nenhuma grande importância, não tinham nenhuma conotação política. Eu fiz também durante três anos a Hebe Camargo, como produtor da Hebe Camargo, também não tinha nada de importante assim. Ninguém levou o Luiz Carlos Prestes, por exemplo, para fazer uma entrevista, não é? Mas eu levei o Jorge Amado, eu me lembro que levei o Jorge Amado. Então, sofrer diretamente, não, mas, é claro, eu sou uma testemunha de como se deteriorou a cultura, a inteligência foi perseguida, como espiritualmente se empobreceu o país, a fuga de tantas pessoas. Eu me lembro de, quando o Fernando Henrique foi, porque tem uma foto até bonita do Fernando Henrique com o Bento, a Lúcia, a Ruth, mulher do Fernando Henrique; Serra, o governador atual de São Paulo, eu me lembro disso. Eu não sofri diretamente, eu não poderia dizer que sofri qualquer coisa.

**DP:** Manoel, das suas experiências, migrando da atividade política para a sua experiência na televisão, enfim, é um mundo, aí é um depoimento à parte. Mas assim o que é impressionante é que você esteve sempre envolvido com experiências que foram muito ousadas, você pegou o *Fantástico* no começo, pegou *O Fino da Bossa*, pegou *Malu Mulher*, suas novelas sempre ultrapassaram alguns cânones. Então eu queria que você falasse um pouquinho dessa sua relação com a televisão. O que hoje, agora, tendo esse currículo tão pujante, o que foi muito interessante?

**MC:** Acho que o mais interessante disso tudo é como isso tudo aconteceu. Porque há muita coisa circunstancial nisso, muito acaso, a palavra é essa: muita sorte. É aquele negócio de você estar na hora certa no lugar certo, e eu estive sempre. Quer



dizer, vamos começar lá pelo... Fiz a TV Tupi, fiz o Teatro Maria Della Costa. Por exemplo, eu estava na inauguração do Teatro Maria Della Costa, que foi um marco fundamental da cultura paulista, paulistana, em termos de teatro. Isso foi relevante muito no Grande Teatro Tupi, onde nós levamos clássicos da literatura para a televisão em espetáculos ao vivo de longa duração. Eu me lembro que *Ralé*, do Gorki, demorou quatro horas. No programa de primeiro aniversário do Grande Teatro Tupi, eu adaptei um romance americano do Henry Bellamann, *Em Cada Coração, Um Pecado*, que durou mais de quatro horas. E assim eu fiz *Madame Bovary*. Era tão fecunda essa época e até existe um fato curioso: eu adaptava tudo. O Sérgio Britto dizia: “Não tem nada que o Maneco não possa adaptar” - me deu o *Werther*, do Goethe: “Essa não dá”, mas eu fiz. Até que um dia na TV Paulista apresentaram um espetáculo, uma adaptação teatral, que aparecia ali: adaptação de Silas Roberg, o que foi marido da Liba Frydman, a jornalista; adaptação de Silas Roberg de um conto ou de uma história do Pushkin. O nome da história ficou inesquecível: *Leito de Flores em Campo de Neve*, era uma menina que morria e era enterrada na neve, e o apaixonado por ela – era uma história extremamente romântica – colocava flores naquela tumba branca de neve. Eu fiquei impressionado e falei: “Sérgio, eu vou adaptar esse negócio para a televisão, para a gente fazer no Grande Teatro”. Porque foi feito na TV Paulista muito, muito mediocrementemente, com os recursos da TV Paulista, na época. Conteí mais ou menos o que eu tinha visto e falei: “Vamos fazer, então eu vou atrás do romance, do conto”. Telefonei para o Walter George Durst para ele me pôr em contato com o Silas Roberg. Ele falou: “Maneco, eu vou te poupar trabalho, não tem esse conto, não sei, e tenho a desconfiança de que ele nunca existiu, que o Silas Roberg inventou”. A gente fazia muito isso. Tem uma outra história que você vai me lembrar depois para eu contar sobre um pseudônimo que eu escrevi para a Fernanda, “Dorothy Blair”. “Nós temos a impressão, nós amigos do Silas Roberg” – eu nunca tirei essa dúvida com o Silas Roberg, mas eu poderia tirar até com a bibliografia do Pushkin, eu ainda vou tirar – “nós temos a impressão de que o Silas Roberg inventou esse negócio”. “Mas você viu a história?”, eu falei. “Vi, não vi inteira, mas vi um pedaço”, ele falou, “É o seguinte”, e me contou a história pelo telefone e disso eu fiz a adaptação, com um sucesso enorme! Berta Zemel fez e foi um sucesso enorme. Eu nunca soube se existiu mesmo essa história. Então você vê que coisas aconteciam e que



oportunidades eu tive no caso de desenvolver esse trabalho. E no Grande Teatro Tupi... eu vou contar essa história antes que eu esqueça. Na época em que eu fazia o Grande Teatro Tupi, eu fiz análise com um analista chamado Bernardo Blay Neto, que foi há pouco tempo, há alguns anos assassinado pela cliente, vocês devem se lembrar.

**DP:** Eu me lembro dessa história.

**MC:** Uma cliente que se apaixonou por ele o assassinou aqui em São Paulo. Ele fazia parte – olha como as coisas se ramificam – do grupo de teatro amador do Evaristo Ribeiro, casado com a irmã do Paulo Autran. Ele e a mulher, Rosa Blay, que deve estar viva. E o Bernardo também estaria, foi assassinado. O Bernardo Blay estava fazendo as primeiras experiências de psicoterapia de grupo, ele fazia em Franco da Rocha, com loucos. Eu gostava muito dele, ele gostava muito de mim, éramos amigos. Ele era mais velho, médico formado, psicanalista, psiquiatra, e ele me levava junto. E eu ficava ali olhando aquela psicoterapia de grupo incrível, eu vi isso aí! Eu tinha 18 anos, eu sei que eu tinha 18, porque foi durante esse grupo de teatro amador que eu conheci a minha primeira mulher, eu a conheci com 18 e me casei com 19, portanto, eu tinha 18 anos. Eu via isso tudo, aí ele tinha um consultório na Rua Xavier de Toledo e eu fui lá, eu era cliente dele. Embora muito amigo, ele me ajudou psicologicamente em algumas coisas, como depois fui, talvez, um dos primeiros clientes do Roberto Freire, que morreu há pouquíssimo tempo, o psicanalista – não confundir com o senador Roberto Freire.

**DP:** Que bárbara essa história!

**MC:** O Roberto Freire, que era médico endocrinologista, que depois fez o curso de analista, de psicanálise, eu fui um dos primeiros analisados dele também. Ele era muito amigo do Fernando Torres, porque o Fernando Torres fez medicina, então era colega de turma do Roberto Freire. Com isso, nos aproximou e nos aproximou tanto que o Roberto Freire escreveu para teatro, ele fez três ou quatro peças de teatro, além de romances ótimos. Roberto era uma figura extraordinária!



Então eu estava nessas horas, você vê que coisa, nesses lugares todos. O que é que você perguntou depois?

**DP:** Sobre as suas experiências profissionais.

**MC:** Na Excelsior, quando a Excelsior foi inaugurada, em julho de 1960, o Álvaro Moya, diretor artístico... A Excelsior não existia, era um transmissor, algumas câmeras e um estúdiozinho insignificante, se não me engano, na Rua das Palmeiras. Fomos fazer o espetáculo de inauguração da TV Excelsior naquele teatro, se não me engano, Artur de Azevedo. Abelardo Figueiredo dirigiu, produziu e eu escrevi o texto. Havia a apresentação de números de balé... Vocês conheceram o Abelardo Figueiredo fazendo shows? Acho que não, pois ele já não faz há muitos anos. Está aí vivo, escreveu um livro até. Eram sempre espetáculos de balé, Agostinho dos Santos cantava, havia uma porção de coisas assim. O espetáculo fez tanto sucesso que o Moya, nos bastidores, quando terminou, falou: “Maneco, vamos procurar uma sede para a TV Excelsior que tenha um teatro e vamos transformar esse show que nós fizemos hoje em um show semanal da TV Excelsior, poderia ser no domingo”. Eu digo: “Ótimo, achei maravilhosos!”. Eu e o Jaime Barcellos, ator, cunhado do Moya, saímos à procura de um teatro para ver se conseguíamos colocar a Excelsior lá e fomos bater no Teatro Cultura Artística. Conversamos com o diretor do Teatro, que já-já eu lembro o nome, que ouviu a nossa proposta: “Nós somos da TV Excelsior e queríamos ter uma sede, um teatro onde pudéssemos gravar e transmitir alguns programas”. Não foi pensando em transformar o Cultura Artística em um estúdio de televisão, e sim em um auditório de televisão, que era muito diferente. A Tupi tinha os estúdios e o auditório, a Record tinha os estúdios e o Teatro Record. Não era para destruir o teatro como depois foi feito. Ele ouviu, a Sociedade de Cultura Artística já devia ter os seus percalços lá porque é uma atividade difícil e cara, havia uma boa proposta de dinheiro, Simonsen por trás significava Panair, Banco Noroeste, milhões de coisas por trás, todo o café do Brasil porque ele era o maior exportador de café do Brasil. Fez-se um contrato e fomos para o Cultura Artística. Você vê, eu acabei sendo um dos agentes do teatro da Excelsior. Fomos para lá, fizemos o *Brasil 60*, que eu e Jaime Barcellos fomos ao Rio convidar Bibi Ferreira para apresentar. E a Bibi Ferreira falou: “Eu nunca tinha



feito isso exatamente, mas vou lá fazer”. Eu fiz 1960, 1961, 1962 e 1963 com a Bibi, aí eu saí da Excelsior e continuou alguém fazendo com a Bibi, se não me engano, até 1965. Então eu estava lá nessa hora. A última coisa que eu fiz na Excelsior... Tudo isso dava também um grande *Programa do Jô*.

(interrupção para a troca de fita)

Então, por exemplo, estamos falando dessas oportunidades e dessas coisas que acontecem na vida da gente. Em 1963, eu me desliguei da Excelsior e fui para o Rio para fazer alguma coisa lá. O Edson Leite, que era o diretor da Excelsior daqui, falou: “Já que você vai para o Rio e está se desligando, faça um último negócio para mim no Rio: um último espetáculo lá, você dirige um negócio para mim lá, você escreve?”. Eu falei: “Claro, sem problema nenhum”. Eu devia até estar sob contrato ainda, mas estava para terminar. “O que é?”. “É a apresentação do Ray Charles no Copacabana Palace”, olha só! O Ray Charles ia fazer uma apresentação do “Golden Room” do Copacabana e me pediram para cuidar do espetáculo, do show do Ray Charles. Eu me lembro que eu até gozei: “Só falta eu ser diretor do show do Ray Charles”. Não, não era isso, eu escrevi os textos que ligavam, em português, é claro, e quem apresentava era o Carlos Zara. Com uma plateia de arquivilhonários, todas as grandes figuras da sociedade. Ele também passou por aqui, o Ray Charles. E aqui quem fez foi o Ricardo Amaral, que cuidou disso aqui. Eu então fiquei lá, passei o dia inteiro ouvindo o Ray Charles ensaiar. Uma vez entrei no camarim dele e não dava para ver as pessoas que estavam no camarim porque era aquela fumaça e a maconha toda tomando conta daqueles bastidores todos. Foi um ano antes da Revolução, em 1963. Então você vê que no meu caminho passou até o Ray Charles.

Fiquei lá, voltei, como eu disse, nesse avião, de carona, me instalei novamente em São Paulo e aí fui para a TV Record novamente, porque eu tinha trabalhado já duas vezes na TV Record. Fui para a TV Record, mas... Durante o tempo que eu estava na Excelsior – tem mais uma história boa! – passaram a existir naquele período muitos shows nas universidades e eu fiz alguns. Quem mais fazia era o Walter Silva, o “Pica-Pau”, que trabalha ainda aqui. O *Brasil 60* foi sem patrocínio, a própria Excelsior bancou. Em 1961 foi *Brasil 61* e foi a Renner, ou foi em 1962? Foi a Nestlé em 1961 e até passou a se chamar *Nestlé em Brasil 62*. Foi a



Renner, aquela casa de roupas masculinas do Rio Grande do Sul. Eu fui então para o Rio Grande do Sul para fazer o show diretamente de lá, o primeiro patrocinado por uma empresa gaúcha e era um programa de grande prestígio o *Brasil 62* nessa época. Fomos eu, Bibi Ferreira e levei então Orlando Silva, Sílvio Caldas, Carlos Galhardo, Ângela Maria, foi todo mundo. Mas o que eles queriam lá no Sul? Que eu colocasse um cantor, algum artista gaúcho no programa. Então eu fui para a rádio gaúcha e passaram por mim vários cantores, cantoras e músicos gaúchos e entre eles a Elis Regina, que eu vi! Não foi nenhum talento especial meu, ela era visivelmente a melhor de todos. Eu falei: “Ah, vou ficar com essa aí”. Ela cantou lá uma bobagem qualquer, uma música de juventude da época ou um bolero, sei lá o que foi que ela cantou, nem me lembro. E eu queria levar também um músico. Apareceu um sujeito tocando gaita, outro tocando violão, até que apareceu um músico que eu não lembro o nome, mas que era conhecido no Sul com o nome de Neneco. Apresentei a Elis Regina no show no Rio Grande do Sul e o Neneco também. Foi nesse show que a Bibi Ferreira ia apresentar na Universidade do Rio Grande do Sul, no auditório, que ela teve uma briga com o Edson França no hotel e não foi apresentar, e o Walter Silva, “Pica-Pau” apresentou para mim. Ele estava cobrindo como jornalista o fato, e eu falei: “Walter, você tem que apresentar”. Ele era um homem de rádio, extremamente desinibido e conhecia muito a música brasileira, eram só músicas brasileiras, e ele apresentou. Aqueles cartões, aquelas fichas que eu dava para a Bibi, dei para ele e ele apresentou. Quando eu vim para São Paulo eu trouxe para se apresentar em São Paulo a Elis Regina e o Neneco, que fizeram um número na TV Excelsior, no Teatro de Cultura Artística. Daí a Elis foi para o Rio, conheceu o Bôscoli, o Miéli, tudo, para você ver. Fui reencontrar a Elis Regina nesta volta à Record, quando eu fui fazer então *O Fino da Bossa*. Por que eu fiz *O Fino da Bossa*? Você vê como as coisas acontecem. Não era eu quem devia fazer, quem devia fazer era o Walter Silva. Acontece que o Walter Silva fazia esse mesmo show, inclusive com Elis Regina e Jair Rodrigues, Jair não, Elis Regina, Pery Ribeiro, já me lembro dessa gente toda, o Trio do Pedrinho Matar, o irmão do Cauby Peixoto que morreu outro dia e que tocava piston, Araquém Peixoto. O Walter Silva fazia esses shows pelas universidades, lotava de estudante, ele fazia muito no Mackenzie. Eu ia ver, fiz alguns também, ficávamos impressionados com isso. Eu tinha uma grande ligação com os artistas brasileiros de música popular brasileira por causa do *Brasil*



60, 61. Então, o Paulinho de Carvalho, dono da TV Record, falou: “Você que vai ter que fazer este programa”. Esse programa tinha que ser feito pelo Walter Silva, porque o Walter tinha até o nome *O Fino da Bossa*, era dele o nome. Mas aí, numa boa, consideramos que o Walter Silva não tinha nenhuma experiência de televisão. Há pouco tempo, no lançamento da minissérie *Maysa*, no Rio de Janeiro, que teve o início das gravações, fizemos uma festa lá e o Walter foi, nós lembramos os dois desse episódio. O Walter fazia esses shows no palco, mas nunca tinha feito televisão, ele não sabia fazer televisão, não era do negócio dele. E eu tinha nessa altura 15 anos de televisão, então eu falei: “Na televisão então quem faz sou eu”, e fiz *O Fino da Bossa*. Na verdade, *O Fino da Bossa*, o que é que era *O Fino da Bossa*? Era esse show universitário, só que feito com o pagamento de bons cachês, transmitido pela televisão e com todo mundo que a gente podia pagar. Os shows universitários utilizavam Johnny Alf, sempre foi o primeiro grande, usavam o Pery Ribeiro, gente que se dispunha em fazer isso praticamente de graça, por amizade com o Walter Silva, que era disc-jockey, tinha muita influência sobre eles. Mas no *Brasil 60*, eu fui um grande amigo, tenho muito orgulho de dizer que fui um grande amigo pessoal do Orlando Silva, por exemplo, do Cyro Monteiro e dessa gente toda. João Gilberto, tenho até um episódio com o João Gilberto.

**DP:** Você deveria fazer um abecedário com todas essas figuras.

**MC:** Tem um episódio com o Dick Farney e João Gilberto, bom também. Então o que é que aconteceu? Eu fui fazer, como eu tinha muito prestígio mesmo com esses músicos, com esses cantores, o Paulinho confiava muito nisso e eu conseguia trazer todo mundo. *O Fino da Bossa*, o sucesso foi tão grande que o Raul Duarte falou: “Temos que fazer um com a velha guarda”. E foi ele que batizou de *Bossaudade*. Para *Bossaudade* eu chamei Elizete Cardoso e Cyro Monteiro, era óbvio também. O que era o *Bossaudade*? Nada, era *O Fino da Bossa* da velha guarda, não é verdade? Disso, agora a juventude, fez-se a *Jovem Guarda*. E o que é que era? Tudo igual, tudo igual, no mesmo palco, com as mesmas câmeras imóveis, ninguém acreditava nisso. Era no Teatro Record, uma câmera no fundo em cima, uma câmera do lado direito e uma câmera do lado esquerdo, trocava a lente, nem tinha alguns zoons, não existiam algumas lentes. Tudo quadrado, quadrado, quadrado. A



Elis Regina falava algumas coisas que eu escrevia para ela e escrevia para a Elizete, falava algumas coisinhas e: “João Gilberto” e saía o João Gilberto e cantava. Criativo mesmo foi o *Brasil 60*, que foi o início da coisa, o resto foi na onda. No *Brasil 60*, por exemplo, eu fiz coisas das quais eu me envaideço muito. Por exemplo, eu fiz a dupla Juca Chaves e Lamartine Babo cantando juntos, Orlando Silva e João Gilberto cantando juntos, reuni no palco Sílvia Caldas, Carlos Galhardo, Orlando Silva e Dorival Caymmi cantando juntos. Eu tenho foto disso. Então, o que acontece? Esse foi realmente o momento criativo da minha vida profissional como diretor e produtor de musicais, o resto foi o resto, veio na esteira disso tudo, que só foi mudado com a vinda e, enfim, com o uso cotidiano do *videotape*, quando os musicais então foram para o estúdio. Os recursos técnicos mudaram a linguagem, mas até então, todo mundo era assim, era câmara parada, trocava a lente, *closer* na Elis Regina, trocava a lente, *closer* no fulano, não tinha nada, o que valia era ele. A tal ponto que – o Cyro Del Nero fez muito cenário no *Brasil 60* - a tal ponto isso era na Record que uma vez o Paulinho de Carvalho, criticado em uma notícia de jornal porque os programas da Record eram muito pobres de cenografia, o Paulinho de Carvalho, que está aí vivo, cunhou a seguinte frase: “O meu cenário é a cara da Elis Regina, do Roberto Carlos, da Elizete Cardoso e quero ver quem é que tem cenário melhor do que esse”. Era verdade, podia não ter nada no fundo, o que as pessoas queriam era ouvir a Elis Regina, não é? O Jair Rodrigues – lembrei! – eu fazia *O Fino da Bossa* até que um dia o Rubinho do Zimbo Trio falou: “Passa na Baiúca porque tem um cantor lá, um crioulinho, que canta direitinho”. Eu fui lá e era o Jair Rodrigues cantando “Deixa que digam...”, aquilo que ele cantou e canta até hoje. Era uma simpatia, como é até hoje, uma figura maravilhosa que fez uma linda dupla com a Elis Regina sempre. Eu produzi um disco deles, um CD deles, se não me engano, *Dois na Bossa*, é até produzido por mim, tem uma contracapa escrita e produzida por mim para a Phillips. Então esse envolvimento meu com música, tudo isso, foi muito circunstancial. E nasceu dessa necessidade de fazer um show para inaugurar a TV Excelsior, em 1960. E em 1960 a televisão já tinha dez anos, não era neném não. Aí fiquei um tempo ainda na Record, fiz muita coisa na Record, muita coisa mesmo.



**DP:** Vocês tinham bastante, pelo que você está contando, carta branca para experimentar.

**MC:** Total, total.

**DP:** Você era jovem, ousado e, por outro lado, tinha uma estrutura favorável.

**MC:** Mas, Daisy, tudo nessa época era experimental. Quem tinha mais experiência de televisão éramos nós - eu, mais do que eu só quem? O Lima Duarte, o Cassiano, o Durst, o Túlio de Lemos, que eram pessoas que já vinham do rádio para a televisão. Eu fiz rádio uma vez também na Jovem Pan, escrevi um programa de *hit parade*. Então esse envolvimento com música nasceu – sempre gostei de música, evidentemente – dessa necessidade de fazer um show inaugural para a TV Excelsior. E depois então o Álvaro Moya, diretor artístico da TV Excelsior, maravilhoso, me contratou e eu fui até vice-diretor artístico da Excelsior. O Álvaro Moya era tão extraordinário que, quando o Sartre esteve no Brasil, ele levou o Sartre para o estúdio do Cultura Artística, abriu as câmeras e o Sartre fez uma conferência de três horas. Eu levei uma foto ontem que eu mostrei no *Programa do Jô*. Fez uma palestra de três horas, sendo arguido, perguntado pelo Bento Prado Júnior, pelo Fernando Henrique que estava junto. Estava sentado assim: Sartre, Simone de Beauvoir, e nós ali. Tem uma foto minha com o Sartre e com a Simone de Beauvoir. Um pouco depois visitou o Brasil o Ionesco. Moya encheu o palco de cadeiras porque era na época da estreia da peça do Ionesco em Paris, *As Cadeiras*. Enchemos de cadeiras o palco, o Ionesco sentado no meio do palco falando, dando uma entrevista de duas, três horas.

**DP:** Mas era muito chique essa televisão, Manoel, o que é que aconteceu?

**MC:** Quem viu isso? Não sei. Álvaro Moya, que é uma pessoa maravilhosa.

**DP:** Por que era experimental, portanto, tinha esse nível de sofisticação?



**MC:** A TV Excelsior, nessa época, a audiência dela era, em termos de percentuais, de 1%, depois é que ela cresceu. Ela cresceu quando ela deixou de ser essa TV Excelsior porque assim ela não ia crescer. Então, durante esse período em que Álvaro Moya foi diretor artístico e eu, o seu imediato; Cyro Del Nero, cenógrafo; Walter George Durst, produtor, junto com Roberto Palmari e Túlio de Lemos. Lá fizemos o chamado teleteatro Teatro Nove por causa do canal nove, produzido pelo Túlio, Durst e Roberto Palmari. Onde cada semana tinha uma peça escrita especialmente pelo Guarnieri, pelo Vianinha, pelo Roberto Freire – para você ver o nível disso qual era. Então isso aí foi tudo uma oportunidade. Em 1963, já cansado, talvez, de não ganhar dinheiro com a televisão, o Mário Simonsen, dono, confiou a TV Excelsior ao Edson Leite e ao Alberto Saad – não confundir com os donos da Bandeirantes, que são Saad também, o Johnny e o João Saad. Se bem que ambos vinham da Rádio Bandeirantes, onde o Edson Leite era locutor esportivo e o Alberto Saad era diretor comercial da Rede Bandeirantes. Os dois, assim, entusiastas do sucesso e grandes motores de trabalho, assumiram a TV Excelsior. O Mário Simonsen foi convencido a injetar uma grande fortuna na TV Excelsior, injetou. Demoliram o pequeno auditório, fizeram estúdio no auditório, compraram o Teatro Astória no Rio, Cinema Astória, fizeram a ligação TV Excelsior Rio e São Paulo, e contrataram todo mundo. Chegavam para o Chico Anyasio: “Quanto você ganha?” – a moeda era outra – “25 mil cruzeiros”. “Dou cinquenta para ir para a Excelsior”. Dobravam, triplicavam salários. Desmontaram a TV Rio, brutalmente. Walter Clark ficou lá olhando para as paredes. Desmontaram a TV Tupi, o Telecentro. E o único que foi para lá foi o Boni. Eu ainda fiquei um bom tempo lá com o Edson Leite. Foi nessa época que eu conheci bem o Jô. O Jô foi escrever o programa do *Simonetti Show*. O Simonetti, não sei se vocês lembram, ele não morreu há tanto tempo. O Simonetti era um maestro maravilhoso, um italiano que estava no Brasil, que tinha um show em que, além de reger a orquestra, ele fazia piada, contava piada, e tinha o violão, Edgar, que contava piada para ele. Ele gozava os músicos da orquestra, mais ou menos o que o Jô faz com o conjunto dele. O Jô escrevia esse show, eu escrevia o *Brasil 60*. O Jô saiu desse show e quem foi escrever esse show foi o Boni. O Boni foi para a Excelsior, aí que nos conhecemos. A essa altura o Edson Leite foi para a Argentina, onde novela fazia um grande sucesso, e trouxe de lá um cenógrafo, um diretor de imagem, um autor de novela e alguns textos de novela,



mandou traduzir e implantou a novela tal como a gente vê ainda hoje. Essa novela que as pessoas às vezes pensam que foi criada pela TV Globo, foi criada pela TV Excelsior. Muita gente pensa que a TV Globo começou tudo, não é? Até falei isso no *Programa do Jô*. Os jornais no Rio, por exemplo, pensam que tudo começou no Rio de Janeiro, mas não é verdade. Então aí que eu fui para o Rio, aí que eu fiz esse Ray Charles de araque, e muito divertido porque, na verdade, eu fui apenas um espectador privilegiado.

**DP:** Você não se assustava com essas experiências quando você era convidado para experiências muito ousadas?

**MC:** Eu acho que eu topava tudo. Eles viam isso e eu topava tudo. Aqui em São Paulo eu fiquei esses anos todos. Fui para o Rio de Janeiro fazer o show, aí o Chico Buarque tinha ficado muito ligado a mim no começo da carreira dele, e eu fiz um programa chamado *Para Ver a Banda Passar*, por causa do sucesso de *A Banda*. Era apresentado por ele e pela Nara Leão, o que significava que um era mudo e o outro era calado, ninguém falava nada. E a gente se diverte até hoje quando se lembra disso porque eu falei que eles eram os grandes desanimadores de auditório, porque eles ficavam sentados em um banco assim, eu escrevia um texto que eles não decoravam, não improvisavam e era um silêncio tão grande. O auditório cheio de jovens apaixonados pelo Chico Buarque que começava a carreira, *A Banda* tinha feito aquele sucesso e a Nara, musa da Bossa Nova, aquelas coisas. O programa tinha que continuar e não tinha condições. O que eu fiz? Peguei o Blota Júnior, que era um conhecido apresentador e animador de grandes auditórios e grandes massas populares, e o Blota então apresentava o programa, dizia os textos necessários, por exemplo: “Está aqui o Jacob do Bandolim, o Jacob fez essa música”, fazia alguma pergunta para o Jacob, fazia alguma pergunta para a Nara, para o Chico e eles cantavam rigorosamente, quase que exclusivamente.

**DP:** E não se mexiam corporalmente?

**MC:** Não. O Chico fez um programa da Hebe Camargo, em que eu era produtor, em que ele sentou e praticamente saiu sem falar nada. E era naquele auge do sucesso



e não falava nada. Ele já foi empurrado para o palco porque ele não queria ir. Ele dizia assim para mim: “Porque ela vai dizer assim: ‘Que gracinha! Que gracinha!’, eu vou ficar com ódio”. Eu: “Não, Chico, vai lá, a gente fala para ela não falar”. Mas ela falou, evidentemente. “Ela vai falar isso e eu vou ficar com ódio”. “Não, vai lá, tem que ir lá”. Todo mundo passava pelo programa da Hebe, era fundamental porque a Record tinha um *cast* fenomenal. Eu me lembro de uma vez, fazendo um *Bossaudade*, eu cheguei ao Teatro Record e falei assim: “Poxa, eu queria...”. Não, tinha o conjunto do Mauro Silva, flautista, ótimo, que tinha feito no Rio um número não sei aonde com Cauby Peixoto e Ângela Maria, e ele me contou isso. Eu falei: “Ah, vamos fazer isso no programa. Poxa, um número com o Cauby e a Ângela vai dar pé”. Falei com Marcos Lázaro, que era o empresário, e ele falou: “Cauby e Ângela não são contratados da Record, eles têm feito programas na Tupi”. Eu falei com o Paulinho de Carvalho, no próprio Teatro Record: “Paulinho, pode ter um número fantástico do Cauby e da Ângela que nós não podemos fazer”. “Por quê? Eles não estão contratados? Contrata!”. Naquele momento, o Marcos Lázaro, do escritório do Paulinho, ligou para o Rio, falou com o sócio dele no Rio de Janeiro e eles foram contratados naquele dia pela TV Record. Que loucura que era isso! Não havia limite para essas coisas todas. Havia dinheiro, sim. Mas havia uma grande disponibilidade também, as pessoas estavam a fim de trabalhar e de fazer alguma coisa. E as nossas ideias, era a equipe “A” que eu fazia, éramos eu, o Nilton Travesso, o Raul Duarte e o Tuta de Carvalho, que é irmão do Alfredinho de Carvalho, já morreu, enfim, um dos donos da Record. Fora isso, o que também é uma coisa casual, eu passei por quatro incêndios na Record, todos nós passamos. Nós brincávamos, inclusive, que éramos bombeiros honorários. Pegou fogo no Teatro Record e destruiu tudo. Por causa disso o Paulinho de Carvalho arrendou o Teatro Paramount, lá fizemos teatro, fizemos os shows. Pegou fogo no Paramount e tivemos dois incêndios nos estúdios da Record. Muitos deles, evidentemente, criminosos, depois foi dito. Foi no mesmo período em que pegou fogo também na Globo e aquelas bancas de jornais que eram incendiadas. Então participei disso tudo, mas não participei sozinho. Evidentemente, por exemplo, o Nilton Travesso tem uma história parecida porque fizemos muita coisa juntos. Mas o Nilton nunca saiu... Bom, saiu da Record e foi para a Globo, mas agora trabalha na Jovem Pan, que é uma figura fantástica para se entrevistar. Em 1971, eu estava na Tupi do Rio,



e em 1972, o Boni me convidou para fazer o *Fantástico*. Eu fui um dos primeiros diretores do *Fantástico*. Se não fui o primeiro, fui o segundo, porque naquela época... Eu fiquei um ano no *Fantástico* como diretor geral, o diretor de musicais era o Augusto César Vannucci, o diretor de teleteatro do *Fantástico* era o Maurício Sherman, o diretor de jornalismo da Globo era o Armando Nogueira e Alice Maria, que está lá até hoje; e o diretor de jornalismo do *Fantástico* era o Paulo Gil Soares, José Itamar de Freitas e Luiz Lobo.

**DP:** E como o *Fantástico* não existia até então nada semelhante, como concepção inicial?

**MC:** O *Fantástico* – palavras do Boni para mim, eu acho até que está no livro dele: “Maneco, eu quero fazer o *Brasil 60*, que você fazia na Excelsior, com uns recursos, com viagens internacionais...”. Na verdade, só o modelo, porque, por exemplo, o programa *Brasil 60*, a série, só tratava de Brasil, só. E o *Fantástico* já nasceu poliglota e universal, internacional. Eu quero fazer aquilo, aquela variedade de coisas, entra isso, entra aquilo, aí corta para uma entrevista não sei onde, mas já existia o *videotape*, então isso era possível. O *videotape* é de 1962, não havia... era o link, então, quando eu gravava o *Brasil 62*, eu gravava em vídeo, no dia seguinte, cada portador pegava a fita em um avião e levava para Porto Alegre, o outro para o Rio, o outro para Recife, e então era retransmitido lá porque não havia transmissão direta. Foi por aí, um pouco depois que houve a primeira transmissão direta que é com um jogo de futebol, feito pela Record. Então, o que possibilitou, no *Chico Anysio Show*, ele cruzar com ele mesmo, ele fazer vinte personagens, foi a existência do *videotape*. O *videotape* mudou a cara da televisão não só no Brasil, mas no mundo inteiro. Até então era tudo ao vivo.

**DP:** 1970 foi um momento pelo visto bastante pujante assim de renovação na televisão, você fez *Malu Mulher*, eu me lembro como adolescente que foi uma experiência...

**MC:** *Malu Mulher* eu escrevi oito episódios.



**DP:** Foi em 1978, não é?

**MC:** Acho que em 1978, é, em 1978. Eu escrevi oito episódios. Nesse DVD que existe do *Malu Mulher* eu acho que tem três ou quatro episódios meus, mas eu escrevi oito. *Malu Mulher* foi em 1978 e eu já tinha escrito... Que ano foi? 1980? Não, não. Quando eu fiz *Maria Maria*? Eu escrevi *Malu Mulher* entre *Maria Maria* e *A Sucessora*, isso eu tenho certeza. Foi nos anos 1970, no finzinho. Você tem aí?

**DP:** Talvez.

**MC:** Então vê aí *Malu Mulher*. Foi em 1978, 1977, 1979, por aí.

**DP:** Devo achar, daqui a pouquinho eu acho. Acho que 1978 e 1979, mas depois a gente acha.

**MC:** É, eu tenho também no... É uma coisa muito engraçada. Essa interrupção foi familiar, muito boa.

Eu sei sabe por quê? São aquelas associações que eu faço. Em 1977 eu fiz *Maria Maria*, não fiz? Em 1978 foi *Maria Maria*, então é isso.

**DP:** Em 1978, *Maria Maria*. Em 1979, *A Sucessora*. *Água Viva*, em 1980, e *Baila Comigo*, em 1981.

**MC:** Exatamente. Eu acho que é em 1979, então, pode ser isso. Eu sei que eu já fazia novela. Por que é que sei? Porque eu estava de folga de novela e o Daniel Filho falou: “Enquanto você não está fazendo outra novela, escreve alguns episódios de *Malu Mulher* para mim?”, e eu escrevi. Então, já estava envolvido com novela. Não tinha feito *Água Viva* com o Gilberto Braga. *Água Viva* é a primeira novela que eu fiz às oito da noite. Porque *Maria Maria* e *A Sucessora* eu fiz às seis. *Água Viva* eu fiz às oito e, em seguida, eu fiz *Baila Comigo* sozinho. Porque *Água Viva* não era uma novela minha, era uma novela do Gilberto Braga, que ele me convidou para escrever com ele.



**DP:** E você imaginava essa sua trajetória, que você fosse resvalar para o mundo dos dramaturgos de novela?

**MC:** Bom, eu tinha uma referência porque eu tinha escrito muito teleteatro e eu tinha escrito novela, chamávamos de novelinha, para a TV Tupi, dentro do programa *Revista Feminina*, que a Maria Thereza Gregori – que está por aí – apresentava às duas da tarde na Tupi. Eu fazia uma novelinha ao vivo de 15 minutos na segunda, quarta e sexta. Antes disso, na TV Paulista, em 1952, eu fazia um programa chamado *Quando Vovó Tinha Vinte Anos* – veja só! – à tarde, em que eu também escrevia uma novelinha pequenininha de dez minutos que passava três vezes por semana. Fiz nessas novelinhas da TV Paulista, eu fiz *Helena*, do Machado de Assis, eu fiz *Iaiá Garcia*, fiz *A Pata da Gazela*, do José de Alencar, fiz *O Tronco do Ipê*, do José de Alencar. Eram novelinhas precárias, precárias, quase sem cenário, mas que eu adaptava. Então a minha experiência de teledramaturgia existe desde que existe a televisão, em 1951; a televisão é de 1950. Quando eu fui fazer novela, outro episódio – essas coisas não devem ter nenhuma importância para você, não é? Com relação à Biblioteca, não tem nada a ver com a Biblioteca.

**DP:** Sempre tem os desdobramentos da vida profissional. As pessoas, como elas foram afetadas, atravessadas por uma instituição e depois como elas se ramificaram.

**MC:** Depois você divide em dois: você faz isso para a Biblioteca e faz outro para uma outra coisa.

**DP:** De qualquer forma, é um acervo público e as pessoas vão ter o maior interesse em saber.

**MC:** Agora vai sair um livro da TV Globo, muito bom. Você viu esses livros que a Globo está publicando de jornalismo etc.? Agora sai dramaturgia, teledramaturgia, em que eu dou uma entrevista muito longa; eu, Gilberto, todos os novelistas, sobre suas carreiras.



**DP:** Muito bacana!

**MC:** Tudo isso está lá. Aqui tem até mais detalhes do que lá.

**DP:** Oba! É uma exclusividade!

**MC:** Cada vez que a gente faz um trabalho, a gente renova, dá continuidade. Eu já dei de *Páginas da Vida* e falta dar de *Maysa*, que eu devo dar semana que vem porque o livro deve sair no começo do ano.

**DP:** Quem é o jornalista, a pessoa responsável?

**MC:** Aquele departamento, o Globo Memória, da TV Globo, o CGCOM, Central Globo de Comunicação; Mônica Albuquerque e esse pessoal todo.

Quando que foi *Maria Maria*? 1977?

**DP:** Em 1978.

**MC:** Muito bem, em 1977 – veja como a associação funciona – morreu a filha do Walter Clark, morreu em um trágico acidente numa casa de campo que ele tinha, em um sítio, junto com o namorado, pelo gás que escapou do banheiro. Eles estavam tomando banho e morreram. Eu fui ao enterro no cemitério São João Batista. Nesse enterro, estava o Boni, estava o Herval Rossano e toda a TV Globo, claro. Ficamos ali, conversamos um pouquinho no velório. O Walter ali destruído. Quando saímos do cemitério, o Boni falou: “Você não quer escrever novela, Maneco? Novela como nós fazemos. Você fez tanto teleteatro”. Eu falei: “Quem sabe. Podemos ver, vamos conversar”. O Herval falou: “Ah, faz para mim, então!”. O Herval era dono do horário das seis. Casado com a Nívea Maria, fazia as coisas para ela. Marcamos uma reunião, na semana seguinte eu fui para a reunião, o Boni na reunião falou: “Olha, por que você não adapta um livro que o Paulo Mendes Campos sempre me sugere para fazer? É *Maria Dusá* do.., o sobrenome é Rocha, do autor, vou lembrar já. Eu falei: “Eu não conheço esse romance”. “Mas é interessante, se passa na Bahia, no século XVIII. História de duas moças muito parecidas que se passam por irmãs e de



repente descobrem que são irmãs”. Você vê? Negócio tão velho, não é? Eu falei: “Está bom”. Conversei com o Paulo Mendes Campos que me deu o livro, que nem se encontrava o livro nas livrarias, acho que ele tinha o dele mesmo e me deu. Eu li, gostei e adaptei para a novela das seis horas e a Nívea Maria fez os papéis admiravelmente bem. Eu penso que é mais ou menos nesse período que eu fiz *Malu Mulher*. Posso estar enganado, posso. Minha mulher tem uma memória ótima. E *A Sucessora* quem me sugeriu foi o Otto Lara Rezende, você vê como são engraçadas as coisas. O Otto uma vez falou: “Você leu *A Sucessora*?”. Eu falei: “Não”. Você viu o filme do Hitchcock... como é? Igualzinho *A Sucessora*. Você aí que tem uma memória ótima... Ai, meu Deus! O grande filme do Hitchcock?

**DP:** *Um corpo que cai, não?*

**MC:** Não, não. Com um nome só. Não é *Suspeita*... Que a mulher morre e ele conserva tudo dela sem tocar, baseado em um romance da Daphne Du Maurier. Bom, ainda vou lembrar. Isso que é uma coisa tão fácil e eu não lembro, tem o filme do Hitchcock. Aí eu peguei, comprei o livro *A Sucessora* e fiquei conhecendo a Carolina Nabuco, autora, filha do Joaquim Nabuco. Eu e Beth, minha querida mulher que está ali, ficamos amigos da Dona Carolina – não é, Beth? Íamos para a casa dela, Dona Carolina, já muito velhinha, ficou apaixonada por mim – platonicamente, diga-se de passagem – e chegamos a ver capítulos da *A Sucessora* de mãos dadas. Ela tinha uma coleção de fotos incrível e a que mais me impressionava era uma que tinha Machado de Assis com ela no colo – lembra disso, Beth? Ela tinha uma infinidade de fotos, mas o pai dela foi o Joaquim Nabuco, quer dizer, o homem mais influente do país. Ela tinha essa foto e tinha outra dela com o Santos Dumont jogando tênis. Ela jogava tênis com o Santos Dumont. Essas histórias todas ela contava para mim e para a Beth. Eu ia para lá duas ou três vezes por semana assistir o capítulo junto com ela às seis horas da tarde. Ela, já bem velhinha, e ela me amava. Quando terminou *A Sucessora* ela me escreveu uma carta que... Sem querer bancar o modesto, eu acho que já ganhei todos os prêmios de televisão que tem neste país, eu já ganhei. Aquele Troféu Roquette Pinto eu ganhei uma dúzia; eu ganhei Troféu Imprensa, vários; o primeiro Prêmio Governador do Estado de



televisão eu ganhei, quem me deu e assinou foi o Ademar de Barros, com um cheque de quinhentos cruzeiros.

Olha aí, chegou meu filho e a namorada, depois de uma longa tarde de compras. Depois eu apresento direito vocês.

Bom, então, eu ia para lá, para a casa dela... Eu recebi esses prêmios todos e eu lhe digo a verdade: eu não tenho nenhum na minha casa, nenhum, tenho em uma caixa guardados, porque jogar fora, evidentemente, eu não jogaria porque seria uma desfeita e me foram dados com grande carinho e eu acho até que por merecimento meu. Mas eu tenho uma coisa que eu guardei na vida e botei em um quadro: é uma carta da Carolina Nabuco. Quando terminou, ela diz: “Querido Manoel Carlos, muito obrigada...”. Na verdade, escrita à máquina por uma secretária dela e ela assinou com uma letra muito incerta, titubeante, e termina a carta assim: “Muito obrigada pelo o que você fez com *A Sucessora* porque a partir de agora é o nosso romance e não só o meu romance”. Isso eu guardei. Guardei porque era uma grande homenagem de uma mulher maravilhosa, de uma mulher que conviveu com um pai incrível que foi o Joaquim Nabuco, que lutou pela abolição, que conviveu com Machado de Assis. Olha que maluquice! Ela jogava tênis com o Santos Dumont. Uma aristocrata que depois ficou ali em uma casa extraordinária no bairro de Botafogo, uma casa que tinha vinte quartos. Ela morreu solteira. Eu conheci o irmão dela, o diplomata Maurício Nabuco, conheci o outro irmão advogado que morreu há menos tempo, que foi um grande advogado do Rio de Janeiro, também conheci porque eles iam lá sempre. Então essa mulher me deu essa carta que é o meu grande troféu como homem de televisão, realmente esse é o grande troféu. O que mais?

**DP:** A gente vai se aproximando do final, mas quando você fala dessa facilidade que você teve para a dramaturgia na televisão, quer dizer, não tem paralelo entre os teleteatros e o que é escrever uma novela de 220 capítulos. Como que é que você pegou essa...

**MC:** Aí foi um pouco de... É imperioso que acontecesse aquilo, não tinha jeito. Eu escrevi muita coisa de teleteatro, como eu disse a você, fazia algumas novelinhas.



Eu tinha uma grande facilidade, tenho até hoje, de adaptar, tenho uma grande facilidade.

**DP:** Isso é incrível mesmo!

**MC:** Eu cheguei a começar adaptações para o Sérgio Britto, assim, pressionado pelo tempo, eu comecei a adaptar quase ao mesmo tempo que eu lia o romance. Eu lia e já começava a adaptar, mesmo sem saber como ia continuar aquele romance. Eu fui craque mesmo nisso. Eu acho que eu e Walter George Durst fomos campeões nisso. Quando eu tive que fazer *Maria Maria*, eu tinha um romance curto, um romance de duzentas páginas, que eu li duas vezes, resumi em vinte laudas mais ou menos, para ter sempre à mão, e joguei fora o romance, praticamente não li mais, não vi mais. Ah, não, me lembro que também em *A Sucessora* eu fiz isso. Eu me lembro como eu fazia no Grande Teatro Tupi. Com caneta e com lápis colorido eu cercava ou anotava, enfim, assinalava tudo que era diálogo que eu considerava bom para a televisão. Eu não tinha porque não aproveitar, sei lá, um diálogo do Dostoiévski se eu podia aproveitar. Mas nessas adaptações, como acontece no cinema, você aproveita muito pouco do autor, porque no autor, no que ele escreve, está o estilo dele, mas não é o estilo que você transpõe para a televisão, é a história; não é formato porque o formato é um romance. Por mais longo que seja, eu adaptei, por exemplo, *Ilusões Perdidas*, do Balzac, que é um romance de quatrocentas páginas, então eu adaptei para um teleteatro de duas horas, duas horas e meia. Mas estava tudo ali, não tinha o estilo do Balzac porque tinha o meu estilo. O Balzac era o autor da história original. Tanto que eu sempre fiz questão, desde que eu pude fazer isso, de colocar que é “inspirado livremente” e eu continuei fazendo isso até agora. Eu adaptei todas as falas da Maysa. Eu recebi os diários da Maysa, li, ela tem frases boas realmente, era uma mulher muito inteligente, articulada, mas eu tive que mexer em tudo. Quando eu adaptei, quando eu fiz *Presença de Anita*, eu mantive uma correspondência com o Mário Donato, que era o autor, em que eu dizia: “Mário, eu conheci o *Presença de Anita*, eu era apaixonado pelo romance desde que ele saiu...”. Ele saiu em 1948 e em 1948 eu não tinha idade para ler *Presença de Anita* e ninguém podia ler *Presença de Anita*. Eu e minhas irmãs lemos escondidos. As pessoas liam *Presença de Anita* encapado com papel fosco, os padres na igreja



proíbiam e ameaçavam de descomunhão quem lesse *Presença de Anita*, tal o escândalo que foi *Presença de Anita*, que foi em 1948, 1949 que saiu. Eu escrevia para o Mário Donato: “Mário, eu adoro o seu romance, quero fazer para a televisão, mas eu quero mudar tudo, como é que eu faço?” Ele falou: “Faça o que você quiser”. O Mário estava muito doente e eu pedi à Globo que comprasse os direitos autorais do Mário Donato. O Boni, que também é contemporâneo meu, temos mais ou menos a mesma idade, acho que ele é um ano mais novo, o Boni também era apaixonado pelo *Presença de Anita*, porque isso marcou muito a nossa geração. O grande livro safado da minha geração era *Presença de Anita* e o outro era *A Carne*, do Júlio Ribeiro, mas este era proibido, e era o Eça de Queiroz todo, que também na minha casa era difícil de entrar. O Boni comprou na mesma hora, inclusive sabendo que o Mário Donato estava muito necessitado de dinheiro, porque já estava muito doente. Compramos e eu mantive uma correspondência com o Mário Donato e ele aprovava tudo que eu tinha feito e eu mudei rigorosamente tudo. A Anita nem é Anita porque a Anita de *Presença de Anita* é o papel de uma mulher de trinta anos deste tamanhinho. O grande papel da adolescente é o de uma irmã da mulher do rapaz - que é adolescente e que se chamava Cíntia e que, portanto, essa é que tinha algumas paixões de adolescente - que eu matei, não existe na minha adaptação, eu transformei tudo em *Anita*, eu mexi em tudo. Eu sempre tive essa facilidade de ler uma coisa e ver onde está o espetáculo ali, onde está a possibilidade de fazer aquilo render diálogos, história, de ser popular, de atrair audiência, enfim, eu sempre tive um... O Sandro é que dizia assim: “O diretor de teatro, de uma peça de teatro, tem que ser um homem culto, inteligente, tem que ser um sujeito que pense do ponto de vista artístico, mas tem que ter um olho na bilheteria, porque se não ele não faz a segunda peça”. E é verdade, não é? Esse olho na bilheteria eu sempre tive: “Vou adaptar isso, isso aqui ninguém vai gostar, isso aqui não dá”. O Grande Teatro Tupi pode não ter padecido disso, primeiro: era o começo da televisão, logo que estreou foi um sucesso estrondoso, logo que estreou. A Fernanda fez um sucesso incrível, o Sérgio Britto não podia sair nas ruas do Rio de Janeiro, ele era agarrado na rua como o Cauby Peixoto, para dar o exemplo máximo de popularidade no Rio de Janeiro, foi o Cauby Peixoto e a Ângela Maria. Então o Sérgio Britto não podia andar na rua. O número de cartas que a Tupi recebia ocupava uma sala, era coisa que depois Roberto Carlos veio a ter. Isso tudo facilitava o meu trabalho, me permitia



adaptar *Werther*, do Goethe, que quem é que entendia aquilo? Nem eu, que adaptei entendia direito, era tudo possível, ninguém cobrava nada, porque tudo era sucesso.

**DP:** E quando a televisão foi ficando mais conservadora? Quer dizer, nas novelas você ainda consegue ter bastante... você consegue sempre empurrar um pouco, um degrau a mais.

**MC:** Consigo, realmente consigo. Mas agora tivemos problemas com a reprise de *Mulheres Apaixonadas*. Eu fui contra reprisar e disse isso em entrevista, inclusive, nos jornais, a Globo sabe disso. Eu fui contra reprisar *Mulheres Apaixonadas* porque eu sabia que ela seria mutilada, e foi. Eu me ofereci, não para mutilar, eu falei: “O máximo que eu posso fazer para vocês é ler dez capítulos e sugerir alguns cortes, e depois, aos poucos, ir sugerindo alguns cortes de acordo com a faixa etária”. Aí eles disseram: “Se você fizer isso, você não vai fazer direito, porque você vai ter pena de cortar, então deixa com a gente”. Então deram para um açougueiro qualquer lá que retalhou e eu nunca assisti a reprise, nunca, nunca, nunca, de jeito nenhum.

**DP:** Manoel, vamos nos aproximar do final, se não a gente não vai terminar. A gente tem uma pergunta meio clássica e aí a gente vai voltar a dar esse *flashback* de quarenta anos de novo, a gente volta lá para a Biblioteca. Na verdade, a gente está engajando todas as pessoas com as quais a gente está conversando...

**MC:** De televisão só eu dei entrevista?

**DP:** De televisão?

**MC:** Porque ninguém fez televisão assim como eu.

**DP:** É você e você mesmo!

**MC:** Cyro fez! A Excelsior tem muito do Cyro.



**DP:** Você e Cyro. Se, eventualmente, você se lembrar de mais alguém, ainda podemos incorporar. Mas acho que era você mesmo.

**MC:** É uma pena não ter feito com o Bento. Não fez com o Roberto? É porque você não conseguiu, não é?

**DP:** Não consegui. Quem sabe através da sua intermediação...

**MC:** Com o Fernando Henrique Cardoso você fez?

**DP:** Já conseguimos com o Fernando Henrique e Dona Ruth, maravilhosa, foi incrível!

**MC:** Consiga pelo menos com a Lúcia, mulher do Bento.

**DP:** Dona Lúcia é uma boa referência. Ninguém tinha falado sobre a Lúcia.

**MC:** É uma intelectual também.

**DP:** É Lúcia...

**MC:** Lúcia Eneida Seixas Prado Ferraz. O Bento era Bento Prado de Almeida Ferraz Júnior.

**DP:** Essa é uma dica legal. Ninguém tinha falado da Lúcia, se não já teríamos...

**MC:** E tem outra coisa: o filho dele mais velho, Bento também, é um poeta, faz filosofia e já publicou. A Lúcia foi frequentadora do nosso grupo. Ele namorava com ela lá.

**DP:** Bacana! A gente tem menos mulheres do que homens.

**MC:** Ela vai certamente transmitir muita coisa do Bento.



**DP:** Muito que é da experiência dele...

**MC:** Eles moram em São Carlos. Eu tenho o e-mail, telefone, tenho tudo, eu passo para você.

**DP:** Está ótimo, vamos fazer esse final. Você, Bento, Cyro são pessoas muito recorrentes e muito citadas por todas as demais. Mas a gente tem pedido para as pessoas com as quais a gente tem conversado para pensar conosco caminhos, possibilidades de reencontrar essa vocação da Biblioteca, quer dizer, como ela pode reassumir esse potencial que ela teve, respeitando as mudanças de tempo, mas permitindo que ela volte a se recolocar na cena cultural paulistana. O que é que você acha que deve ser feito?

**MC:** Acho isso maravilhoso, uma ideia comovente, fantástica.

**DP:** O que você acha que tem que acontecer em uma biblioteca como a Mário de Andrade?

**MC:** Primeiro, quem é o diretor da Biblioteca?

**DP:** Quem é o diretor atualmente... Quem fez todo esse processo de revitalização é o Luís Francisco Carvalho Filho. Ele saiu recentemente e agora ficou uma administradora, que é a administradora com quem ele trabalhava, que é uma funcionária da Prefeitura, a Branca Ruiz.

**MC:** Branca?

**DP:** Ruiz.

**MC:** Não sei. Veja bem, a Biblioteca, nesse período em que nós frequentamos e que havia toda essa ebulição, esse fogo, essas labaredas de cultura, de inteligência, de arte se deve muito ao Sérgio Milliet – isso é fundamental – porque ele era aglutinador. Todo mundo ia à Biblioteca porque o Sérgio Milliet era o diretor da



Biblioteca. Depois dele foi o Deli<sup>8</sup>, acho. Deli, que frequentava, escritor também, já frequentava muito. E depois foi mais um outro da Academia Paulista de Letras que eu não lembro quem foi. Mas pensa bem em uma coisa que eu sei que não dá: imagine a Lygia Fagundes Telles usando uma sala da Biblioteca Municipal, quanta gente ia lá, escritores... Não é o caso mais da Lygia, que tem mais de oitenta anos, mas pegar um intelectual paulista, paulistano, é bom que seja de São Paulo e não que seja de outro estado. Pega um intelectual paulista, um escritor e bota como diretor da Biblioteca Municipal. É claro que você não vai poder fazer isso, Daisy, mas digo o seguinte, acho que, para você ter mais possibilidades de retomar aquele espírito, você precisava ter na direção da Biblioteca um intelectual, um escritor e não um funcionário público apenas. Até pode não ser um funcionário público, torna-se funcionário público sendo diretor da Biblioteca. Eu acho que esse seria o caminho mais curto, mais possível e, talvez, com mais possibilidades de sucesso, e a curto prazo. O outro caminho é divulgar mais a Biblioteca, que eu acho pouco divulgada. Quem sabe fazer... ela tem um boletim permanente?

**DP:** Não, o material que a gente tem de comunicação é a Revista.

**MC:** É dada?

**DP:** É distribuída, sim.

**MC:** Para os consulentes?

**DP:** Para os consulentes, para todas as instituições públicas, para as escolas, faculdades. É dada, não é vendida.

**MC:** E eu acho talvez que um caminho bom também para atrair seria a divulgação da Biblioteca Circulante porque a Biblioteca Circulante serve a todo mundo, inclusive às pessoas mais carentes que não tem o dinheiro para comprar, não é? No mais,

---

<sup>8</sup> Referência não encontrada.



realmente você teria que carregar os jovens, como nós éramos, para dentro da Biblioteca.

**DP:** Isso que eu estava pensando. Eu até estava conversando com a mulher do Sérgio que você faz um *merchandising* social muito interessante com relação a vários assuntos e como as livrarias sempre aparecem nas suas novelas.

**MC:** Eu vou fazer da biblioteca na próxima, da sua Biblioteca.

**DP:** Da minha não, da nossa, da vossa!

**MC:** Eu vou fazer sabe por quê? Eu já pensei nisso, desde que você fez esse trabalho, eu pensei porque eu já usei muito livraria, aí nessa próxima novela já me falaram para fazer livraria, eu falei: “Não, não vou fazer uma livraria dessa vez, já usei em várias”. A referência a livro eu faço sempre, aí eu pensei: “Meu Deus! Por que eu não gravo dentro da Biblioteca Nacional, que é uma biblioteca linda do Rio de Janeiro? E por referência, eu posso falar da Biblioteca Pública de São Paulo e vir gravar aqui!”. São Paulo sempre nos interessa muito. Você vê que a TV Globo corteja São Paulo porque o Ibope é medido aqui e não no Rio. A referência para as agências de propaganda de um sucesso de televisão é medido por São Paulo e não pelo Rio de Janeiro, o dinheiro vem daqui. Então é uma maneira de você fazer – olha o meu olho na bilheteria, hein! – uma coisa boa, interessante para a Biblioteca e, ao mesmo tempo, de atração de sucessos também, não é? Vamos fazer, isso é uma maneira de divulgar.

**DP:** Isso é, maravilhosa. Porque os seus *merchandisings* sempre são bem sucedidos.

**MC:** São, felizmente.

**DP:** Você tem, com relação às suas últimas bandeiras, da síndrome de Down, você tem retorno em relação a uma maior aceitação?



**MC:** Nossa, se tenho! Muito, muito.

**DP:** Como você avalia isso? Tem pesquisas feitas depois?

**MC:** Pesquisa e temos aferição junto às entidades, organizações e ONG<sup>9</sup>'s que tratam desse assunto.

**DP:** Você e Glória Perez fazem muito isso.

**MC:** Eu e ela fazemos muito, os outros não fazem. Eu acho que tem gente que escreve novela, meus queridos colegas, que dizem que novela é só entretenimento, o que eu acho uma tremenda burrice, porque eu ganho e ajudo vender fogão, carro, máquina de lavar – por que eu não vou ajudar a vender livro, espetáculo de teatro, filmes? É uma bobagem. A gente ajuda a vender.

Eu acho, talvez, que a atração maior também em termos de São Paulo seria uma grande campanha da Biblioteca junto às escolas, faculdades, principalmente, curso superior, curso secundário, atrair para dentro da Biblioteca. Eu não sei, Daisy, se os jovens sabem bem o que é a Biblioteca.

**DP:** Não, não sabem.

**MC:** Sabem que podem chegar lá, fazer uma ficha, deixar um objeto na entrada. Aquela seção de arte ainda existe? Maravilhosa. A seção de jornais e revistas. Ir lá naquele arquivo, pegar qualquer livro, sentar em uma mesa – que no meu tempo era confortável, umas cadeiras muito confortáveis, o couro era isso, assim dessa cor, não sei se é – e ficar lá horas e horas. O lugar em que a Biblioteca está situada, era muito bonita aquela praça, tinha ali o Pari Bar, a Avenida São Luís, tem aquela Galeria Ipê, que vai até a Sete de Abril, não tem? Eu acho que as pessoas não sabem bem o que vão encontrar na Biblioteca. Eu disse a vocês que eu ia à Discoteca Pública ouvir disco!

---

<sup>9</sup> Organizações Não-Governamentais.



(fim da fita – pausa para lanche)

**Edécio Lavandoski:** O *Times Square* era da Excelsior?

**MC:** Excelsior. Já é fase rica da Excelsior. O Carlos Manga que dirigia.

**EL:** Lembro muito do *Times Square* com Dorinha Duval, Grande Otelo, Zélia Hoffman.

**MC:** Daniel!

**EL:** Daniel Filho que fazia com a Dorinha Duval, eles eram casados, não é?

**MC:** São casados, claro.

**EL:** Ah, que maravilha!

Você estava falando de *Água Viva*... A Tônia Carrero fazia par com o Reginaldo Faria, não era?

**MC:** A Tônia Carreiro fazia com o Raul Cortez, não era?

**EL:** Na *Água Viva*?

**MC:** Na *Água Viva* o Raul Cortez fazia o Miguel Fragonard, que era o cirurgião plástico, não era?

**EL:** Eu acho que estou confundindo, então. A Tônia Carrero fez uma novela...

**MC:** Eu sei até o nome. Tônia Carrero fazia um personagem na *Água Viva* chamado Stella Simpson.

**DP:** Que memória!



**EL:** Havia também a nossa... Beatriz Segall!

**MC:** Claro!

**EL:** Eram as amigas. Mas, então, o Reginaldo Faria...

**MC:** Trabalhava também. Mas com a Tônia ele fazia par? Eu me lembro que o Raul Cortez fazia...

**EL:** É, com a Tônia.

**MC:** O Reginaldo?

**EL:** Não fazia um par com a Tônia? Ele era apaixonado por ela, coisa e tal.

**MC:** Não, não me lembro disso.

**EL:** Era assim: a Beatriz Segall era a mãe da pessoa com quem a Tônia se relacionava, era mais jovem que ela.

**MC:** Então pode ser o Reginaldo mesmo.

**EL:** Era o Reginaldo. E a Tônia estava em uma fase belíssima.

**MC:** Ela sempre foi linda!

**EL:** Ela devia ter 57 naquela época e estava linda, não?

**MC:** A Tônia tem 83, 84. Ela é um pouquinho mais nova que a Bibi.

**EL:** A Bibi está com 86.

**MC:** Então a Tônia deve ter 85, 84. Continua muito interessante.



**EL:** Continua bonita.

**MC:** Beleza de uma senhora, beleza de uma velha, eu gosto da palavra. É uma velha bonita, não é?

**DP:** É linda.

**EL:** Uma curiosidade: uma das coisas mais bonitas que eu vi com o Paulo Autran foi *Coriolano*, acho que o texto era do Shakespeare. Isso foi mostrado aqui, no Rio também apresentaram?

**MC:** Nunca vi, não sei.

**EL:** Uma montagem belíssima!

**MC:** *Coriolano* eu nunca vi na minha vida.

**EL:** Ele tinha um físico perfeito, não é?

**MC:** Nunca vi. Eu vi o Paulo Autran, eu vi a primeira peça que ele fez no teatro profissional, que foi com a Tônia Carrero, *Um deus dormiu lá em casa*, direção do Ziembinski - Vera Nunes, Armando Couto, Tônia Carrero e Paulo Autran. Em seguida ele fez *Amanhã, se não chover*, do Henrique Pongetti. Fez também *Um Deus Dormiu Lá em Casa*, na companhia... não me lembro o nome, do Fernando de Barros, que foi marido da Tônia e marido da Maria Della Costa também.

**EL:** A Vera Nunes está lançando um livro agora. Está sendo lançado um livro sobre a vida dela. Eu vi semana passada na televisão, no programa da Claudete... Claudete não, Ione Borges, a Vera Nunes deu uma entrevista.

**MC:** Não sabia nem que ela estava viva!

**EL:** Está bem, está bonita.



**MC:** Verinha Nunes era a bonitinha do pedaço! O carro-chefe dela era uma peça de teatro chamada *Pedacinho de Gente* ou *Pinguinho de Gente*. Eu fiz com ela muita televisão.

**EL:** Depois foi feita com a filha do Percy...

**MC:** Aires! Aquela menina morreu.

**EL:** *Pedacinho de Gente*! Ela morreu, é verdade.

**MC:** A filha do Percy Aires. Percy Aires é um dos primeiros atores da televisão, grande ator!

**EL:** Sabe que 80% das coisas que você diz me são prazerosas à lembrança. Esse povo todo da Tupi. Muitas vezes eu já adolescente ia à Tupi para ver as gravações.

**MC:** Claro, claro. Ele vai ser meu consultor agora! Você quer encerrar?

**DP:** Eu quero que você termine...

**MC:** Está gravando? Ótimo!

Ele vai ser o meu consultor. Eu quero o seu e-mail para perguntar: “E aquele negócio, me diz aí!”.

**DP:** Acho que ele tem uma vocação, ele sabe tudo. Deve aproveitar essa vocação que está lá adormecida.

**MC:** Ele tem boa memória!

**DP:** Como você! Você tem uma memória esplendorosa.

**MC:** Eu já estou naquela fase meio Alzheimer que é lembrar de tudo do passado e não lembrar direito se eu almocei hoje ou não.



**DP:** Sei, essa memória recente.

**MC:** Esse que é o problema.

**DP:** E quando você está fazendo a novela você fica muito concentrado?

**MC:** Fico.

**DP:** E você não pode se dispersar? Você não lê quando você está fazendo? Eu li algumas entrevistas que você não lê, não vai ao cinema...

**MC:** Eu me preocupo para que essas coisas não influenciem o meu trabalho. Por exemplo, se eu estou fazendo uma novela com aquele monte de histórias, aquelas coisas, aqueles envolvimento todos, aí vou ler um romance, aquilo vai tumultuar um pouco a minha cabeça, não é?

**DP:** Esse um ano não é exasperante para você, fisicamente, psiquicamente?

**MC:** É, talvez para mim seja menos do que para os outros. Eu vou te dizer por quê. As pessoas se fecham em torres, não necessariamente de marfim, para escrever novela e eu nunca fiz isso.

**DP:** Você tem família e a grande parte dos dramaturgos não tem, não é?

**MC:** Eu nunca fiz isso. Acredite, minha mulher é testemunha e meus filhos também. Eu nunca fechei a porta do meu escritório. Eu sempre interrompi um capítulo para apontar lápis do filho. Eu já interrompi capítulo para fazer o cheque para pagar o açougue. Eu nunca me fechei e ficou aquela casa chata: “Não fala que o seu pai está escrevendo”, nunca. Eu escrevi capítulo com a minha filha, na sala ao lado, com algumas amigas vendo DVD no telão, morrendo de rir, e eu escrevendo.

A minha filha Júlia quase morreu por duas vezes por causa de uma meningite e ficou muito mal. Eu escrevia a novela com ela no hospital. Depois ela saiu do hospital, ela era pequena, e ela estendia um tapetinho, um colchonete na frente da



minha mesa, ligava o gravadorzinho dela e, enquanto eu escrevia a novela, ela ficava ouvindo alto *Chapeuzinho Vermelho*, *Branca de Neve*, tudo isso. E eu ficava com aquilo no ouvido escrevendo novela. Nunca, nunca, nunca isso... Talvez a razão, Daisy, é porque eu escrevo desde muito cedo e desde muito cedo eu tive criança em casa. Hoje eu tenho o conforto com esses meus filhos, desde que eu me casei com a Beth há... Há quantos anos, Beth? Quarenta? Setenta? Trinta anos quase.

**Beth:** 31!

**MC:** 31! Desde que nos casamos que temos conforto maior e temos condições de ter babá, empregada, tudo. Mas meus primeiros filhos era a minha mulher quem cuidava, eu. Eu dava mamadeira, já troquei criança. Depois é claro que eu fiz isso, mas como colaborador, não obrigatoriamente. Então na minha casa eu nunca prejudiquei a família por causa do meu trabalho. Nunca ficou aquela casa chata e silenciosa: “Não fala alto, cuidado, papai está trabalhando”, nunca! A Beth, claro, sempre foi uma peça muito importante, porque os deveres, digamos assim, comumente “masculinos” da casa, ela assumiu e assume quando eu faço novela. Eu não converso com o motorista, não mando fazer compra, eu não faço nada disso, eu fico escrevendo novela, mas participando da vida da casa, isso é fundamental.

Agora, Gilberto, por exemplo, ele só trabalha à noite, aí de manhã ele levanta da mesa, toma café, bota aquele negócio de avião, deita e dorme oito horas durante o dia, é o método dele.

**DP:** Você não é excêntrico. Os outros todos parecem.

**MC:** A Janete Clair era fantástica. A Janete Clair levantava às oito horas da manhã, oito e meia, tomava café, passava os olhos nos jornais, escrevia sem interrupção até a uma da tarde, almoçava, fazia uma sestazinha de quarenta minutos, escrevia até às sete da noite, jantava, assistia a novela, escrevia até às dez horas e ia dormir, burocraticamente.

Agnaldo eu não sei como é que escreve, ele escreve muito em Lisboa, ele tem uma casa lá, vai para lá e escreve. O Benedito Rui Barbosa escreve no sítio



dele, uma fazenda, evidentemente com muito barulho de bicho, de passarinho. Então cada um tem um método, mas eu nunca sacrifiquei a família, eu tenho consciência disso. Não perdi a infância dos meus filhos escrevendo novela.

**DP:** Manoel, e quando você fica afastado da literatura?

(Manoel atende o telefone)

**DP:** Na verdade eu vou te perguntar: você disse que fica afastado da literatura quando você está escrevendo novela, aí, quando você retoma, quais são os livros que você relê, que você relê com regularidade?

**MC:** Olha, eu releio, isso ficou muito lugar-comum, principalmente este ano, eu releio continuamente o Machado de Assis, os livros de contos dele. Os romances eu realmente eu já li acho que todos eles, então eu releio contos. Eu abro ali, ainda semana passada eu reli *Uns braços*, aquele da cozinheira que tem os braços bonitos e o garoto fica fascinado, e a *Filosofia do Medalhão*<sup>10</sup> eu também reli agora. Então eu abro em qualquer um e leio. O que eu leio continuamente é poesia. Eu acho que eu li o Drummond, Bandeira, Fernando Pessoa, esses três, mais Cecília Meireles, Hilda Hilst, eu acho que já li tudo várias vezes, porque eu abro e às vezes só na metade percebo que eu estou relendo. Isso eu leio continuamente, mesmo fazendo novela. Antes de apagar a luz para dormir, eu abro e leio um poema. Se eu tenho mais tempo, eu leio um conto. O que eu não leio, trabalhando, é justamente os romances de forte enredo: um Balzac, um Dostoiévski não dá para ler, o próprio Machado, em termos de romance. Mas eu leio continuamente. Leio os autores americanos, eu li agora um livro do Philip Roth fantástico. Eu leio assim algumas coisas que saem mais recentemente, eu leio. Confesso que não tenho lido quase nada de literatura brasileira atual, não tenho. Eu releio bastante e gosto muito de literatura americana moderna, gosto muito. Eu leio continuamente, leio as revistas literárias, leio os jornais.

---

<sup>10</sup> O nome do conto é *Teoria do Medalhão*.



**DP:** E os jornais, você é um obsessivo, lê sete, dez jornais?

**MC:** Eu leio todos os dias.

**DP:** Mesmo fazendo novelas?

**MC:** Mesmo fazendo novela. Eu tenho uma leitura dinâmica, eu leio realmente, eu passo os olhos. Na época do Kennedy, quando o Kennedy era presidente, no curto tempo que ele foi presidente, difundiu-se muito o método de leitura dinâmica que ele tinha, que ele fazia. Foi uma febre no Brasil e eu aprendi. Não é nenhum mistério: é ler de forma vertical e não horizontal. Então eu passo os olhos em uma seção de jornal, eu passo os olhos, eu realmente consigo ler, não é detalhe ínfimo, mas eu consigo saber exatamente do que se trata e saber exatamente o que me interessa ali. Eu leio essas colunas de jornal de teatro, de cinema, eu passo os olhos e me detenho só no que me interessa, eu apreendo logo onde está o foco, ponho o foco logo no que me interessa. Então, os jornais – meu Deus do céu! – principalmente os jornais do Rio de Janeiro que são realmente muito pobres, eu passo e os olhos e em dez minutos eu li três jornais, e deixo para a noite *O Estadão* e a *Folha*. *O Estadão* porque tem o segundo caderno melhor do Brasil e um dos melhores do mundo, aquele *Caderno 2*. A *Folha* mais por causa do noticiário político e *O Estadão* muito pelo noticiário internacional também que é muito bom, economia, tal. E o segundo caderno d’*O Estadão* é precioso, mesmo que você não concorde com ele, ele é muito rico: quando tem crítica de cinema, tem três críticos falando sobre o filme, peça de teatro tem dois, três críticos, então eu gosto de ler. A *Folha*, por essas razões de atualidade política, mais combativo, sempre um pouco na oposição. *O Estadão* nessa parte política, naqueles editoriais d’*O Estadão* realmente não me interessam. A *Veja*... Eu consigo ler, olha, a *Veja*, a *Isto é* e a *Época* eu consigo saber delas três em duas horas. Eu escrevo uma crônica quinzenal na *Veja* do Rio. Eu consigo facilmente ver o que me interessa. Também com a idade e com pouco tempo para algumas coisas, eu deixei de ler o que não me interessa, então eu pego uma revista, vou no índice da *Veja*, já na Internet, e eu fico sabendo o que tem que possa me interessar: “Ah, isso aqui me interessa”, vou direto ali. E um monte de coisa eu não leio, nem passo perto.



**DP:** E cinema, você vai ao cinema?

**MC:** Eu sou um tarado por cinema! Eu e minha mulher chegamos a ir todos os dias da semana, acredita?

**DP:** Vocês vão, se descolam? Isso é bacana.

**MC:** É fundamental o cinema, eu tenho paixão. Outro dia eu falei para a Beth: “Beth, vou dizer uma coisa para você, minha querida, você quer ver um dos momentos de maior felicidade do seu marido? É quando eu sento, apagam as luzes – porque eu gosto de entrar no cinema com as luzes acesas – apagam as luzes e vem ‘Este cinema está assegurado não sei onde, em caso de incêndio, há uma porta à direita’”. Eu vejo tudo isso. Trailer, fundamental ver o trailer de tudo que vai passar. E entra o filme, desde o primeiro instante e só nos levantamos quando entra o último crédito, o cinema já está vazio e nós ainda estamos lá vendo “operador de som, contrarregra”, a gente vê tudo. Nós adoramos cinema, adoramos, adoramos cinema. A gente vai à pré-estreia. Outro dia passou a pré-estreia do filme do Woody Allen, *Vicky Cristina Barcelona*, em um cinema, sessão às dez para meia-noite, eu e Beth estávamos lá. Na semana seguinte teve a pré-estreia do filme em um outro cinema, nós também fomos, mas aí levamos os dois filhos, o filho, a namorada, a filha, levamos todo mundo para ver o filme, obrigamos a ir. Então a gente vai, vai muito ver.

**DP:** E você é muito assediado no Rio, não é?

**MC:** Muito. Isso eu sou mesmo.

**DP:** Todo mundo te conhece. E isso...

**MC:** Se não me incomoda? Em nada, em nada.

**DP:** Em absoluto. Acho que as pessoas devem ser muito gentis, não são, com você?



**MC:** São muito gentis, gostam muito das novelas, são gentis sim. Eu me dou muito bem.

**DP:** Não se intimida com essa abordagem?

**MC:** De jeito nenhum. De maneira nenhuma. Eu paro de almoçar para assinar autógrafo para as meninas, não tem problema nenhum não. Eu me dou bem com isso tudo.

**DP:** Acho que é por isso que você incorpora desse jeito tão tranquilo.

**MC:** Acho que estou há muito tempo nisso tudo. Às vezes eu penso que tenho 120 anos, porque tudo aconteceu muito rapidamente. Eu casei muito cedo, tive filho muito cedo, continuei tendo filho vida afora, então a minha vida praticamente não parou em nenhum momento, não é? Eu me mudei de São Paulo para o Rio, moramos em Nova Iorque várias vezes, lá eu ia muito a teatro, a gente entrava naquelas livrarias, na *Barnes & Noble*, passávamos o dia lá, almoçávamos na livraria.

**DP:** E São Paulo, o que a cidade te suscita? Qual é a sua sensação quando vem?

**MC:** Eu tenho vontade de fazer coisas em São Paulo que eu nunca fiz desde que eu me mudei para o Rio, porque, quando eu venho a São Paulo eu tenho esses compromissos familiares indispensáveis. Por exemplo, agora vou jantar com o meu filho e a minha neta. Não é tão importante, porque o meu filho vai sempre ao Rio, mas eu quero jantar com ele. E amanhã eu vou ao cemitério com uma sobrinha nossa que reformou todo o túmulo da Consolação, onde está a minha família, a meu pedido, porque não estava muito bem conservado, então eu mandei reformar todo, botar o nominho de cada um que está lá, data de nascimento e morte. Eu não fui ver ainda, então vou ao cemitério da Consolação. Isso significa uma manhã toda, porque depois eu vou comer alguma coisa com ela à tarde ou à noite, não sei, a Beth não me falou ainda. Eu tenho que encontrar as minhas irmãs. Para facilitar elas já fazem o seguinte, quando eu vou à casa de uma, elas chamam todos os filhos e



netos para lá, porque aí eu já vejo todos de uma vez. Mas é assim, se é à noite... Uma não vai muito à casa da outra porque também quer que eu vá à casa dela. Então, “Você vai à casa da Elza ontem, hoje vai à minha”. Quando eu vejo, passaram-se três, quatro dias.

**DP:** Qual é a diferença que você sente – você que é uma pessoa também muito sensível, muito perspicaz – entre as duas cidades? São duas cidades muito diferentes Rio e São Paulo, parecem dois países.

**MC:** São dois países.

**DP:** São Paulo, acho que é mais próxima de Londres...

**MC:** São dois países, porque o Rio de Janeiro realmente o destino dela é de uma cidade de lazer. O Rio de Janeiro é uma cidade de lazer. Trabalha-se lá acidentalmente, casualmente. São Paulo não é só... existe uma preocupação com isso. Eu ligo para a minha irmã, do Rio, eu digo assim: “Dez horas da manhã, querida, – é de brincadeira – está acordada?”. “Como?! Aqui todos nós acordamos às sete horas da manhã!”. Aí eu ouço o rádio aqui, é muito engraçado, a todo momento o locutor diz assim, como que é? É: “Trânsito engarrafado, 184 quilômetros hoje”, com um certo orgulho. “Que cidade grande! Que cidade grande! Olha que trânsito!”, não é verdade? “A marginal do Tietê hoje está...” Eu tenho vontade é de voltar para o Rio de Janeiro. No Rio você liga o rádio e diz assim: “Hoje deu praia, 39 graus, quarenta graus, que coisa linda! O chope do bar do Cabral está gelado esperando por você”. Aí você entra no banco e tem um cara de sunga na fila do banco, tem uma mulher de biquíni por baixo com um vestidinho por cima no banco, descalça. Quer dizer, é de uma informalidade, é uma cidade de lazer, é uma cidade que tinha que ter cassino, por exemplo, como teve. Tinha que ter cassino, tinha que ser mais organizada para que isso não corrompesse mais do que a cidade é corrompida. E uma coisa também que eu sinto muita diferença entre São Paulo e Rio é o fato de que no Rio, nós que somos a classe... no Rio somos considerados milionários, moramos no Leblon, que é o lugar mais chique do Rio, o metro quadrado mais caro do Rio de Janeiro e convivemos com favelados, quer dizer, a



Rocinha está a menos de um quilômetro da minha casa, o Morro do Vidigal está a quinhentos metros da minha casa. As empregadas domésticas que trabalham na minha casa moram todas na Rocinha. Então você convive com uma pobreza, com uma carência, a todo instante você cruza. Então a Mercedes-Benz cruza com um monte de gente sentada na calçada, às vezes, pedindo alguma coisa, mulher cheia de filhos na porta da padaria pedindo dinheiro. Um número enorme de botequins, que é uma coisa tipicamente carioca, porque você sabe que as esquinas são muito desvalorizadas, porque, se você derruba uma casa em uma esquina, um edifício antigo em uma esquina, você é obrigado a manter de lado a lado um distanciamento da rua que já não permite a construção de prédios altos, por exemplo. Então, toda esquina do Rio tem um botequim, porque ninguém demole, não vale nada, então tem um botequim, mas botequim-botequim. Olha que no nosso bairro tem botequim – não é, Beth? – com o balcão desse tamanho, a porta assim, e tem gente tomando cachaça, cerveja, levam mesinhas para a calçada e tomam conta da calçada. Levam a mesinha e jogam baralho na calçada. Ninguém liga, ninguém dá bola, a polícia não dá bola. O jogo do bicho é absolutamente aberto, na porta do bar tem o cara lá sentado no caixote, tem uma cadeira e depois ele já põe uma mesa, aí você para lá: “91, 82, joga não sei o quê”. O cara joga, dá o papelzinho e no dia seguinte em todo poste tem o resultado. Então você convive com a contravenção, com o crime, permanentemente.

**DP:** Na pequena escala e na grande, não é?

**MC:** Permanentemente. Há uma mistura muito grande de coisas, não é? A Vieira Souto é a avenida com o metro quadrado, segundo consta, tão ou mais caro que na Avenida Paulista, que é caríssimo, caríssimo. E aí, cruza, praia, está de frente para o mar. Quer dizer, já a praia é o espaço mais democrático que existe em uma cidade, por quê? Porque ao lado da madame, vem a empregada doméstica, põe a sua toalha, tem o mesmo direito e deita ao lado da madame ou da milionária. Então, quer dizer, é democrático, de biquíni ninguém é patroa e ninguém é empregada, é todo mundo igual. A mesma coisa os homens. Quem é que é o rico e quem é que é o pobre? Todo mundo está de calção de banho. Isso tudo passa para a cidade e a melhor maneira de você aferir isso – eu já penso nisso há muitos e muitos anos,



desde que eu era garoto – a cidade de Santos é igual, já não digo nem Guarujá, porque é de milionários, de gente rica. A cidade de Santos, onde eu morei um tempo, pois o meu pai tinha uma empresa lá, é igual, as pessoas circulam na rua de maiô. Isso transfere, essa informalidade é transferida para a população toda, não é? Ninguém repara. No Rio de Janeiro, no Leblon, você cruza o tempo todo com gente andando descalça, por exemplo, na rua.

**DP:** E essa dimensão mais lúdica te agradou certamente? Porque se não você não teria saído de uma cidade tão austera como São Paulo.

**MC:** No caso, eu saí por força de trabalho.

**DP:** Mas permaneceu.

**MC:** Permaneci, isso é verdade, permaneci. Mas agora veja bem também, eu já trabalhava há muitos anos em São Paulo, eu nasci aqui e trabalhava há muitos anos em São Paulo. De repente eu fui para lá, em 1971 eu fui para valer para fazer o Chico, é, foi em 1971. Já em 1972 eu tinha um convite para ir para a TV Globo e o que é que eu ia fazer na TV Globo de São Paulo? Não existia nada aqui. Aí tive que ficar lá. O Tony Ramos foi para fazer uma novela e mora lá há trinta anos. Quer dizer, não tem jeito porque você tem que morar lá. A pessoa que mais resistiu foi o Lima Duarte que durante muito tempo ainda morou aqui. E o Lima é engraçado, até pouco tempo ele só cortava o cabelo em um barbeiro do Sumaré e ainda dizia assim: “Sanduíche de presunto como daquele bar ao lado da TV Tupi no Sumaré não tem em lugar nenhum”.

Eu tenho um amigo que já morreu, Nelson Spinelli, daqui de São Paulo, diretor da Lintas<sup>11</sup> Propaganda. Lembra dele, Beth? Casado com a Ângela, morava em um apartamento na Vieira Souto, pago lá pela Lintas, não era nem por ele, coitado. Era diretor da Lintas, não ganhava mal também. Um dia eu encontro a Ângela, mulher dele: “Onde você está indo?”. “Eu estou indo para o aeroporto”. “Por quê? Você está indo para São Paulo?”. “Vou, vou. É aniversário da minha filha esta

---

<sup>11</sup> Referência não encontrada.



semana e eu vou encomendar o bolo”. “Mas, Ângela, você vai a São Paulo encomendar o bolo?”. “Porque lá tem uma doceira muito boa”. Eu digo: “Você está no Rio de Janeiro, tem muitas doceiras aqui com excelentes bolos. Aliás, tem até filiais de lá”. “Ah, não!”. Outra vez: “Estou levando as crianças para o dentista em São Paulo”. “Mas você não tem um dentista no Rio?”. “Não”. São impregnados da cidade, porque paulista é difícil também de assumir outra cidade. Eu sou até um pouco raro nisso.

**DP:** Você é raro.

**MC:** Os meus amigos paulistas, que são quase todos, porque de São Paulo, na cidade tem muito paulista. Na TV Globo, então, só tem paulista. Você pega, inclusive, o elenco da TV Globo, o Lima Duarte, o Tony Ramos, o Tarcísio, o Chico Cuoco, todos são daqui. Regina Duarte, Glória Menezes, todo mundo. Ainda suspiram saudosistas e saudosos, como eu te disse, do sanduíche de presunto. O Lima pegava um ônibus e vinha cortar o cabelo aqui. Demorou para ele conseguir um barbeiro no Rio. Quer dizer, essas coisas existem. Eu nunca tive isso. Agora, volto a você, por causa da família. Eu nunca estive sozinho no Rio. Eu sempre tive família e sempre tive filho no Rio. Então, onde eu tenho que estar é onde está a minha família. A minha família aqui é a minha primeira família, ela não é mais importante que a família que eu construí, que eu formei. A gente sabe muito bem que os pais são as pessoas mais importantes da vida até a gente ter os filhos, quando a gente passa a ter filhos, os filhos passam a ser as pessoas mais importantes da vida da gente, por mais que a gente renda sempre homenagem aos pais, que são os que fizeram aquela família, os primeiros, e aos avós. Eu me adaptei muito bem lá. Mas, por exemplo, eu vinha ao médico em São Paulo. Ontem nós dois fomos ao Drauzio Varella, que é muito amigo nosso: “E aí, Maneco, tudo bem?”. Eu falei: “E você está bem, e a Regina?” – Regina Braga, aquela atriz, mulher dele. “Sim, está bem”. Eu falei: “Drauzio, eu vim fazer uma consulta, porque no Rio eu fui ao médico, fiz alguns exames e não fiquei muito satisfeito, quero tirar a dúvida com você”. “Então você atravessa a rua, vai ao Sírío-Libanês e faz esses exames aqui ‘tal, tal e tal’”. Aí a nossa filha Júlia está com um probleminha lá que a gente quis



tirar a dúvida, fomos para o Drauzio também. A gente sabe que São Paulo é São Paulo.

**DP:** E quando vai vir a tal da novela destacando uma São Paulo mais real, sem ser essa São Paulo caricata?

**MC:** Não, não, mas isso não é caricatura!

**DP:** Não, estou falando que a São Paulo em geral é retratada de uma forma mais caricata. Você mesmo já falou nas entrevistas: aparece a Paulista, aparecem aquelas imagens meio recorrentes.

**MC:** Mas o Rio de Janeiro também faz isso. Ontem a Beth ligou para o nosso médico do Rio, falou que estava aqui: “Ah, foi ouvir a opinião de paulista, eles sabem tudo aí”, gozando. São todos professores, depois tem o Albert Einstein, que é o centro de referência, é tudo meio gozação. Essa rivalidade existe, sempre existiu. Eles têm ideia sempre de que ninguém trabalha no Rio, porque, na verdade, como diz o Millôr: “Ah, meu Deus do céu, a qualquer hora do dia, em qualquer estação do ano, a praia está sempre cheia. Não são turistas, quem são essas pessoas? O que fazem e do que vivem?”. Quando é nas férias: “Ah, está em período de férias”. E quando não é férias, como é que é? As praias estão sempre cheias. Eu acho também que carioca leva tudo menos a sério, essa é que é a verdade, isso não é pejorativo, é verdade. Eles sabem disso também, sabem disso. Ninguém leva tão a sério. Aquelas coisas que o Nelson Rodrigues falava e é verdade: o funcionário público coloca o paletó na cadeira e desaparece. “Ah, ele já está lá, já chegou”, mas ele está fora, está no bar, está conversando. Nós tínhamos aqui na Record um sujeito que era muito preguiçoso e ele vivia com as fitas de vídeo – eram muito grandes na época, eram rolos – ele vivia sempre com um na mão, andando para lá e para cá. Bilú era o apelido dele, aí a gente dizia assim: “Bilú, você está fazendo alguma coisa?”, para pedir alguma coisa para ele, porque ele era um pouco faz-tudo, meio *office-boy*: “Está fazendo alguma coisa?”. E ele levantava a fita, como dizendo: “Estou levando para algum lugar a fita”, e nunca levou para lugar nenhum, aquilo era uma maneira dele não ter que fazer nada para você. Então, no Rio tem meio essa



coisa assim de que todo mundo está meio a passeio, você demora mais no restaurante para ser servido. Você tem que ser tolerante. A Beth, às vezes, perde a paciência –, o garçom erra o pedido também, daí vem e conversa um pouco e nada é muito sério, nada é muito sério. Lá foi a capital do país durante muitos anos, houve há pouco tempo um movimento para levar de volta, no qual o Dr. Roberto Marinho estava muito envolvido. E acredito até que não seja uma má ideia, porque era a capital, mas não a capital administrativa, isso ficaria em Brasília. Era uma coisa para proteger o Fernando Henrique, que ia morar no Rio de Janeiro, não é? Quer dizer, então lá morariam o presidente, o vice-presidente ou o vice-presidente poderia ser em Brasília, e o Congresso seria lá ou não. O presidente da República lá já seria bom. Então eu acho que o Rio tem essas facilidades, esses amortecedores, que são bons, não é? Eu, quando converso com paulistas, todos me dizem quase sem exceção, vocês já não me disseram: “Ah, o Rio, o Rio, que maravilha, que coisa maluca!”. Eu estou usando um motorista paulista do hotel: “E aí, Rafael, como que é? Vou levar você para o Rio”. “Ah, me leva!”. “Você vai me buscar lá, está bom?”. “Mas vai me dar uma hora para eu dar um pulinho à praia e ver aquelas meninas!”. É a cidade do lazer!

**DP:** É a corte mesmo!

**MC:** É a corte.

**DP:** Não deixa de ser.

**MC:** O Milton Moraes, o ator, que era cearense, mas radicado no Rio, ele dizia: “Quando falar do Rio, fala com respeito. É a corte, é a corte!”. É interessante, é engraçado. É uma cidade muito bonita que realmente disso você não cansa. Eu moro lá há 35 anos, já tinha ido lá outras vezes, e eu ainda vou aos lugares admirando a cidade e é por isso que eu não gosto de dirigir. Eu sei dirigir, é claro, mas não gosto de dirigir porque eu gosto de ir olhando. Aí, ele faz sempre para me levar, o motorista que a gente tem sempre já sabe os lugares que eu quero: para qualquer lugar, vá pela praia ou pela Lagoa, eu quero ver o Cristo, a Lagoa, pela praia você vê todo o contorno, vê a Urca, vê o Pão de Açúcar, é tudo assim e é uma



gente bonita que circula, porque o sol deixa as pessoas mais bonitas, queima, então tem muitas coisas atraentes na cidade, essa beleza natural. Você pega um restaurante ruim, mas é de frente para o mar, chope gelado, você vê o mar, as pessoas se sentam com biquíni, de maiô; a comida fica absolutamente secundária, não é verdade? Em São Paulo, você entra nesse restaurante Fasano aqui em baixo, nós jantamos aqui ontem, é um luxo de restaurante, é lindo, mas você tem que cobrar uma boa comida, porque está todo mundo de gravata, de *blaiser*, você vai fazer o quê? E muito caro, no Rio é muito mais barato. Então você tem que cobrar mesmo um bom serviço, uma boa comida. É muito engraçado.

**DP:** Querido, nós já vamos parar. Você precisa agora atender a sua família e ter energia para compartilhar.

**MC:** Agora a gente toma um uísque, um copo de vinho e janta.

**DP:** Queria te agradecer muitíssimo pela sua tremenda generosidade, por ter nos procurado, por ter aceitado nos receber aqui na sua casa.

**MC:** Há quanto tempo devo uma entrevista para vocês?

**DP:** Há uns dois anos.

**MC:** Há uns dois anos, mais ou menos. Vocês fizeram com o Cyro quando?

**DP:** Em 2006, julho de 2006.

**MC:** Vocês sabem que a Fernanda... Vocês convidaram a Fernanda. A Fernanda ligou para mim e falou assim: “Maneco, eu só faço essa entrevista se você fizer comigo”. Aí eu falei assim: “Mas vamos para São Paulo fazer”. Ela falou: “Eu vou com você, eu sozinha não tenho muito o que falar da Biblioteca, eu fui lá por sua causa, eu frequentei junto com você, então se você fizer junto comigo está bem”. Podemos fazer um segundo papo com a Fernanda.



**DP:** Está bom!

**MC:** Aí eu entro só de acompanhante dela. Ela vai lembrar de muitas histórias semelhantes e a Fernanda é boa para isso.

**DP:** Ela tem boa memória como você assim?

**MC:** Tem boa memória e papo bom.

**DP:** Ela está bem, depois do falecimento [do marido]?

**MC:** Está bem. A Fernanda fez 79... Ela está bem, não é, Beth?

**DP:** Com a morte dele é duro, não é?

**MC:** É difícil, porque é um casamento de sessenta anos quase, é difícil. Mas ela é muito forte e a Fernanda trabalha muito, ela não para. Isso é fundamental, porque o que mata a gente, os velhos, o que mata os velhos é a aposentadoria.

**DP:** Vamos encerrar aqui para vocês poderem... A gente não consegue parar, não é?

**MC:** Mas é isso... Estamos aí lembrando.

Eu ia ligar para o Cyro e marcar de jantar com ele, com o Moya e o Jô, o que a gente faz sempre, a gente sempre se reúne. Mas acabei nem ligando para o Cyro, ele nem sabe que eu estou aqui, nem o Moya.

**DP:** A gente achou que tinha sido obra do Cyro, a mãozinha de Cyro.

**MC:** É, ele me falou na ocasião, mais de uma vez.

