

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Entre a Arte e a História: depoimentos sobre o teatro alagoano e a ditadura

Entrevista com Otávio Cabral sobre sua trajetória na história do teatro maceioense

Concedida a Matilde Wrublevski | Aryelli Evely Silva |
Francisco José Neves do Nascimento

Para citar este artigo:

CABRAL, Otávio. Entre a Arte e a História: depoimentos sobre o teatro alagoano e a ditadura. [Entrevista concedida a Matilde Wrublevski | Aryelli Evely Silva | Francisco José Neves do Nascimento]. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.1, n.57, abr. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573101572026e0501



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Entre a Arte e a História: depoimentos sobre o teatro alagoano e a ditadura

Entrevista com Otávio Cabral sobre sua trajetória na história do teatro maceioense
Concedida a Matilde Wrublevski¹, Aryelli Evely Silva² e Francisco José Neves do Nascimento³

Resumo

Esta entrevista apresenta a trajetória do professor, ator e dramaturgo Otávio Cabral no teatro maceioense, desde sua iniciação em 1964. A narrativa detalhou o impacto do Teatro Deodoro em sua formação e a influência de figuras como Linda Mascarenhas e Paschoal Carlos Magno. Abordou também sua atuação em grupos como o Teatro Universitário de Alagoas (TUA) e o Grupo Teatral da Educação e Cultura (GTEC), contextualizando-os na resistência à ditadura militar. Cabral explorou sua transição da administração para a docência em teatro na UFAL, ressaltando a arte como ferramenta de transformação social e sua compreensão do teatro como um amadorismo movido pela paixão.

Palavras-chave: Otávio Cabral. História do teatro. Alagoas. Teatro Amador.

Between Art and History: testimonies from Alagoas theater and the dictatorship

Abstract

This interview present the trajectory of teacher, actor, playwright Otávio Cabral within the theater scene in Maceió, beginning with his initiation in 1964. The narrative detailed the impact of the Teatro Deodoro on his artistic formation and the influence of figures such as Linda Mascarenhas and Paschoal Carlos Magno. It also addressed his involvement in groups such as the University Theater of Alagoas (TUA) and the Theater Group for Education and Culture (GTEC), situating them within the context of resistance to the military dictatorship. Cabral discussed his transition from administrative work to teaching theater at UFAL, highlighting art as a tool for social transformation and his understanding of theater as an amateur practice driven by passion.

Keywords: Otávio Cabral. History of theater. Alagoas. Amateur Theater.




Entre el Arte y la Historia: testimonios sobre el teatro de Alagoas y la dictadura




Resumen

Esta entrevista presenta la trayectoria del profesor, actor y dramaturgo Otávio Cabral en el teatro maceioense, desde su iniciación en 1964. La narración detalló el impacto del Teatro Deodoro en su formación y la influencia de figuras como Linda Mascarenhas y Paschoal Carlos Magno. También abordó su participación en grupos como el Teatro Universitario de Alagoas (TUA) y el Grupo Teatral de Educación y Cultura (GTEC), contextualizándolos en la resistencia a la dictadura militar. Cabral expuso su transición de la administración a la docencia en teatro en la UFAL, destacando el arte como herramienta de transformación social y su comprensión del teatro como un quehacer amateur impulsado por la pasión.

Palabras clave: Otávio Cabral. Historia del teatro. Alagoas. Teatro amateur.

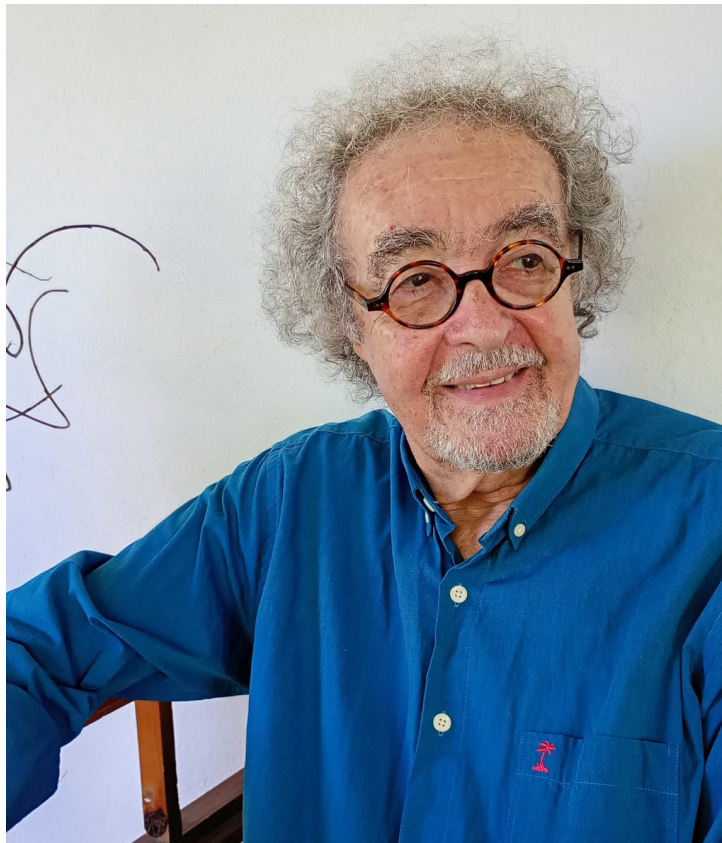
¹ Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestrado em Artes da Cena pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, (UFRJ). Especialização em Gestão e Produção Cultural pela Fundação Getúlio Vargas. Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Pesquisadora do NEPED - Núcleo de Estudo e Pesquisa das Expressões Dramáticas/CNPq/Ufal.  matildewrublevski@hotmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/9282250639292719>  <https://orcid.org/0000-0002-7073-1218>

² Graduanda do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Alagoas. Membro da Escola Popular de Teatro e co-fundadora da Cia Entrecenas.  aryelli.silva@ichca.ufal.br  <http://lattes.cnpq.br/1321946342282018>  <https://orcid.org/0009-0000-3112-5365>

³ Graduando do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Alagoas. Membro do grupo de pesquisa CNPq Brincantuar Artífices Cênicos e membro da Escola Popular de Teatro Político de Alagoas.
 francisco.nascimento@ichca.ufal.br  <http://lattes.cnpq.br/7622061054289440>  <https://orcid.org/0009-0006-4208-2982>

Apresentação

Figura 1 – Foto de Otávio Cabral. 2025. Foto: Ana Flávia Ferraz.



Esta entrevista integrou a pesquisa de mapeamento da história do teatro em Alagoas, desenvolvida em: conversas com artistas e levantamento de informações sobre a historiografia do teatro maceioense. A partir da disciplina *Teatro em Alagoas*, oferecida no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), realizou-se o contato e a entrevista pública com artistas e docentes cuja trajetória é fundamental para a construção da cena teatral em Maceió. O desenvolvimento e o aprofundamento das pesquisas, assim como as revisões e transcrições das entrevistas, foram posteriormente conduzidos junto do Núcleo de Estudo e Pesquisa das Expressões Dramáticas (NEPED) da UFAL. O objetivo do estudo é publicar conteúdos que registrem a trajetória artística de pessoas vinculadas à produção teatral alagoana, contribuindo para a formação de

um acervo de referências e dados.

A entrevista foi realizada em maio de 2024, no Campus A. C. Simões da UFAL, na presença de outros alunos do curso. Nessa ocasião, foi possível registrar momentos da trajetória artística e docente de Otávio Gomes Cabral Filho, traçando paralelos com o contexto teatral alagoano. Otávio Cabral, como é popularmente conhecido, é professor titular da Universidade Federal de Alagoas no curso de licenciatura em teatro, possui mestrado e doutorado em Literatura Brasileira e um pós-doutorado em Literatura Dramática. Ao longo da entrevista, Otávio Cabral compartilha detalhes de formação e práticas artísticas, em especial do Teatro Universitário, dando forma a segmentos importantes do movimento de teatro amador de Maceió. Como ator, Otávio Cabral foi homenageado em setembro de 2019 pelos 55 anos de carreira e contribuição com a arte, cultural e história local⁴.

Figura 2 - O ator alagoano Otávio Cabral⁵ recebe homenagem da Diretoria de Teatros do Estado de Alagoas (DITEAL)



⁴ Para mais detalhes ver: DITEAL presta homenagem ao ator alagoano Otávio Cabral. Alagoas 24 Horas, 05 de setembro de 2019. Cultura. Disponível em: <https://www.alagoas24horas.com.br/1245417/diteal-presta-homenagem-ao-ator-alagoano-otavio-cabral/>. Acesso em: 15 de dezembro de 2025.

⁵ Fonte da imagem: <https://www.alagoas24horas.com.br/1245417/diteal-presta-homenagem-ao-ator-alagoano-otavio-cabral/>



A Entrevista

Primeiramente, gostaríamos que você se apresentasse. Quem realmente é Otávio Cabral?

Eu vou repetir para vocês uma coisa que já se tornou reiterada. Na verdade, vocês só estão me conhecendo como professor porque eu, antes, já era ator. Então, a minha história começa como ator, não é? Eu comecei no teatro em 1964; tinha 16 anos de idade. Na verdade, isso é uma coisa interessante a gente falar, porque quando eu era aluno de grupo escolar - e eu sempre estudei em escola pública - o grupo escolar que eu estudava ficava ali, no centro da cidade, perto da praça Deodoro. O prédio quase defronte à igreja de São Benedito, que depois foi a Secretaria da Educação. Lá funcionava o Instituto de Educação e o grupo escolar. Eu estudava nesse grupo, e, de vez em quando, a professora dizia: “Amanhã todo mundo fardado para ir ao teatro”. Então, a gente ia de farda pro colégio e saía em fila indiana para o Teatro Deodoro, para assistir um espetáculo de teatro. Nessa coisa dos alunos irem para o teatro, eu assisti vários espetáculos: peças da Maria Clara Machado, Lúcia Benedetti e muitos mais. Vi muitos espetáculos de teatro. Eu me lembro que um deles era *Pluft, o fantasma*, da Maria Clara Machado e aqui eu abro um parêntese: o meu pai era alfaiate; tinha uma alfaiataria na Avenida Moreira Lima, no centro da cidade. E eu, quando saía do grupo, ia para a alfaiataria, para depois, quando terminasse o expediente, voltar com ele para casa. Tinha um amigo dele que trabalhava em teatro, nas peças que eu ia assistir. Às vezes eu chegava lá e ele estava. Eu ficava encantado, porque eu estava perto do artista - aí ele vinha, passava a mão na minha cabeça, e eu ficava envaidecido: “Eu sou amigo do artista”. Aquilo me fascinava, não é? E eu me lembro exatamente, quando fui assistir o *Pluft o fantasma*, onde eu estava sentado. Quando abriu o pano e acenderam-se as luzes eu pensei: “Eu queria estar ali”. Nesse momento nasceu o ator. Eu só não sabia como eu ia chegar lá. Isso me despertou a vontade de fazer teatro. É por isso que eu acho que o teatro infantil é uma coisa muito séria: você não pode fazer de qualquer forma, porque se você não fizer com uma certa qualidade, afasta o espectador. Esse teatro que eu via eram montagens de



excelente qualidade. Então, da mesma forma que aquilo despertou em mim, é possível que tenha despertado em outras pessoas não apenas a vontade de fazer, mas também a vontade de consumir teatro, o prazer de assistir teatro.

O tempo foi passando, e eu fui estudar no colégio estadual. Quando foi em 1962, o Paschoal Carlos Magno, do Rio de Janeiro, criou a Caravana da Cultura que viajou o Brasil inteiro levando espetáculos de teatro. Um amigo meu, em 1964, resolveu fazer uma Caravana Cultural, inspirado na de Paschoal Carlos Magno, para percorrer algumas cidades alagoanas. A primeira cidade que a Caravana Cultural visitou foi Delmiro Gouveia, ou seja, ele saiu de Maceió, e foi para o extremo, lá no Sertão de Alagoas, fronteira com a Bahia. Mas eu não fazia teatro; eu tinha vontade de fazer. E eu fui. Eu não fazia nada. Eu fui com o pessoal da Caravana. A Caravana levava futebol de salão, coral, jogral, teatro, mesa redonda, mil coisas. Lá eu me aproximei do pessoal que fazia teatro. E fiquei ali perto, cortejando. E eles precisavam. Eles levavam uma peça do Pedro Bloch chamada *Procura-se uma rosa*, e eles queriam uma pessoa para fazer a sonoplastia. Aí um amigo, Carlos Geraldo, perguntou se eu toparia fazer: “Eu nunca fiz, mas se você me ensinar eu faço” – “Eu te ensino”. Me ensinou como era e eu fiz essa sonoplastia. No final do espetáculo ele perguntou: E aí?” Eu respondi: “Eu queria fazer teatro”. Ele falou: “Está certo, eu vou levar você pra fazer teatro”. Voltamos para Maceió, e ele me pegou um dia, me levou na casa da Linda Mascarenhas⁶, que começou a conversar comigo. Ela estava querendo montar uma peça. Me deu um texto para ler. Eu li. Ela disse: “Eu quero que você faça tal papel”. Aí eu fui fazer. Só que, antes dessa peça acontecer, a Caravana foi para Viçosa, e eu encontrei um poema. Eu achei que o poema tinha um tom dramático e eu falei com esse amigo: “Eu queria fazer isso aqui no teatro. Você me dirige?”. Ele falou: “Claro”. Então, eu interpretei esse poema. Hoje eu tenho a maior vergonha, porque era um texto pavoroso, horrível, chamado *Queixa de um jovem prisioneiro*, uma coisa pavorosa. Mas essa foi a primeira vez que eu pisei no palco. Quando eu voltei para Maceió, a Linda me telefonou: “Olha, vamos ensaiar”, e começamos a ensaiar uma peça. Era uma peça do Pirandello, *As laranjas da Sicília*. Eu acho que é a pior peça de Pirandello, mas eu fui fazer esse papel no Teatro Deodoro. Depois dessa peça, eu fiz outras, só

⁶ Para mais detalhes ver: Alves, 1985.



que esse meu amigo era um cara de esquerda e me levou para o campo da esquerda. Eu comecei a perceber que, se eu ficasse fazendo teatro com Linda Mascarenhas, eu estaria contrariando aquilo que eu estava acreditando, porque Linda era uma pessoa abnegada, extremamente voltada para aquilo ali; levava a Juventude para fazer teatro em um momento em que fazer teatro era uma coisa condenada pela sociedade. A mocinha que ia fazer passava a ser vista como prostituta. O rapaz que ia fazer passava a ser automaticamente homossexual. Ela montava peças, mas eram peças conservadoras. Eu acho que fiz mais umas duas peças com a Linda e fui fazer teatro com outras pessoas no campo da esquerda, porque eu comecei a acreditar que era mais importante participar de peças que contribuíssem, de alguma forma, com a sociedade no campo da esquerda. Mas Linda era aquela pessoa que queria fidelidade. Você não assinava um contrato, mas ela não queria que você fosse, participasse de outro grupo; queria que ficasse lá com ela o tempo todo. Eu sempre fui muito amigo dela, sempre tive um carinho muito grande por ela. Eu, inclusive, devo a ela a minha entrada de fato. Foi a pessoa que me transmitiu o amor pelo teatro, a pessoa que me ensinou a caminhar naquelas tábuas, mas, ideologicamente nós estamos em pontos extremamente opostos. A minha admiração por ela era nesse sentido: era a pessoa que tirava dinheiro do bolso para comprar lanche para o elenco. Você ia ensaiar na casa dela, chegava lá e tinha o lanche para a gente. Era uma mulher aposentada como professora do Estado. Morava na casa, ela, a irmã e uma sobrinha. Ela vivia com o salário de aposentada e tirava dinheiro do bolso para botar no teatro. Então, era essa mulher admirável nesse sentido, mas extremamente conservadora e que conciliava com a ditadura.

Foi eleito governador de Alagoas o Afrânio Salgado Lages (1911-1990), que era o homem que estava vindo do integralismo e que foi o presidente do Partido Integralista aqui, o partido do Plínio Salgado. Quem conhece Maceió, já ouviu falar na Rua Deputado Zé Lages, na Jatiúca. Era o irmão dele, que foi ser deputado⁷

⁷ Senadores e governadores eleitos indiretamente ficaram conhecidos como “biônicos”. O termo era uma referência ao seriado de televisão O Homem de Seis Milhões de Dólares, que fazia muito sucesso na época. O personagem principal da produção norte-americana, exibida então pela TV Bandeirantes, havia sido mutilado em um acidente e teve o corpo reconstituído por meio de implantes “biônicos”. Como não eram escolhidos por voto popular, governadores e senadores “biônicos” eram considerados um artifício para interferir nos rumos políticos do país.



biônico justamente porque o irmão era governador. A assembleia era toda nomeada; eram os chamados deputados biônicos, porque não eram eleitos da mesma forma que o governador, todos eram indicados pelos militares. Linda tinha trânsito livre no Palácio por ser amiga da família de Afrânio Lages. Eu não poderia continuar fazendo teatro com uma pessoa que conciliava com a ditadura. Mas sempre que ela fazia uma peça, eu ia lá, ia no camarim, dava um abraço nela. Sempre tive uma boa relação, mas não fiz mais teatro com ela.⁸

Tem até uma história interessante. Eu estava no Teatro Deodoro para fazer... não lembro que peça era. Eu sei que passei pelo camarim dela e ela estava se maquiando. Eu parei e fiquei na porta, olhando. Ela olhou pelo espelho e disse: “Otávio”. Ela tinha pegado um vidro de perfume e estava colocando perfume. E eu olhando, ela disse: “Quer botar um pouco de perfume?”. Eu disse: “Não, precisa não!”. Ela disse: “Eu sempre uso, porque não há nada mais desagradável do que contracenar com um ator ou uma atriz mau-cheiroso”.

Ela na verdade foi a pessoa que pegou na minha mão para me ensinar a caminhar no palco. Eu comecei a fazer teatro contrariando inclusive a minha mãe - meu pai não -, mas a minha mãe dizia sempre que a gente cria um filho com tanto carinho para depois ver ele se meter nesse antro. Esse antro era o teatro. Eu confesso a vocês que, nesse antro que eu comecei a frequentar ainda na adolescência, eu nunca encontrei nada que desabonasse, nunca! Eu realmente devo ao teatro, devo mesmo, porque eu sempre fui uma pessoa extremamente inibida. Se eu estivesse conversando com você e chegasse a uma terceira pessoa, eu calava e não falava mais. Se chegasse no cinema - ficava, por exemplo, no cinema São Luís, ali no centro de Maceió - tinha um murozinho na entrada, eu ficava ali até as luzes se apagarem. Quando apagavam, eu sentava. Antes de acabar, eu ficava em pé; quando acabava eu saía.

Agora eu vou confessar uma coisa para vocês: todas as vezes que chego na

Pacote de Abril (1977): Instituído por Geisel, estabeleceu que um terço dos senadores seria eleito indiretamente por colégios eleitorais estaduais, resultando na escolha de 22 “senadores biônicos”.

Fonte: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/ha-40-anos-ditadura-impunha-pacote-de-abril-e-adiava-abertura-politica/pacote-de-abril-criou-senadores-e-governadores-bionicos>

⁸ Além do teatro, o percurso de Linda Mascarenhas é marcado pela longa atuação na Federação Alagoana Para o Progresso Feminino. Para mais detalhes ver: Simões, 2025.



sala para dar aula, não é o professor que entra; é o ator interpretando o professor. Para mim, a pior hora quando eu faço um espetáculo é a hora do agradecimento, porque não sou mais a personagem. Eu me sinto como se eu estivesse nu diante da plateia, e a vontade que eu tenho é correr para o camarim. Então, eu devo isso ao Teatro. Pelo fato de ser de origem humilde, eu achei que tinha que encontrar uma profissão que me possibilitasse uma sobrevivência mais confortável. Resolvi então fazer o curso de administração por achar que para mim seria mais interessante. Então, fui fazer administração. Como administrador, trabalhei em vários lugares. Fui presidente da Fundação Teatro Deodoro, fui diretor administrativo da Fundação Lamenha Filho, que hoje é a UNCISAL. Diretor administrativo da Ceasa, da Fundação Educacional de Maceió - FEMAC, mas nada disso me dava prazer. Aqui tinha um governador chamado Geraldo Bulhões (1991 a 1995), que ficou muito conhecido porque a mulher dele, Dona Denilma Bulhões, batia nele com a toalha molhada. E, na gestão dele os salários ficaram quatro, cinco meses atrasados, e eu estava numa situação extremamente desconfortável. Um belo dia recebi um telefonema do professor Homero Cavalcante, que foi professor daqui (UFAL). Tinha um concurso aberto para professor, e ele me convidou para fazer. Eu sempre achei que, por conta da minha inibição, jamais enfrentaria uma sala de aula. Jamais. Para mim era algo extremamente inimaginável e ele insistiu tanto que eu disse: “Poxa, vou fazer esse concurso e, se passar, fico até a situação financeira melhorar, porque eu não dou pra esse negócio não”, e fui. A banca era presidida por Milton Baccarelli, que era um professor da UFPE e também diretor de teatro e veio para cá para presidir a banca. Era uma disciplina chamada “Evolução do Espaço Cênico”. Você escolhia uma das peças que lhe eram apresentadas, fazia uma proposta de cenário e defendia perante a banca. Eu escolhi *Édipo Rei*. Tinha um amigo meu que era arquiteto, mas também trabalhava com cultura, o Ênio Lins, ele é arquiteto e também jornalista. Eu perguntei se ele podia fazer uma maquete com aquela proposta que eu tinha pensado. Eu disse como era o cenário que eu tinha idealizado e ele fez a maquete. No dia, levei a maquete para lá e lembro que Baccarelli olhou para mim e disse: “Defenda seu projeto”. Eu então defendi aquela proposta cenográfica concorrendo com várias pessoas, e fui aprovado. Eu pensei então: “Poxa, agora vou ter que dar aula”. E fui dar aula, muito nervoso. Me lembro que, na terceira aula, eu fiquei em



pé na porta vendo os alunos saírem e disse para mim mesmo: “Meu Deus, isso era o que queria a vida toda e não sabia”. No outro dia – nessa época eu trabalhava na Fundação Lamemha Filho, fui no setor de pessoal e perguntei se podia me aposentar. A moça olhou a minha ficha e disse: “Se for proporcional, pode.” “Você prepara que eu vou me aposentar”. Ela olhou pra mim espantada e eu disse: “Vou”. Assinei, passei no Conselho de Administração, pedi para dar baixa na minha carteira e a moça falou: “O senhor não pode mais exercer a profissão”. Eu respondi: “Nem eu quero”. Fui para casa, almocei. Sabia que estava aberto o mestrado em letras, sentei no computador e escrevi um projeto para analisar um texto. Repare bem que ousadia: eu formado em administração, pretendendo fazer mestrado em letras. Fui fazer então a seleção. Eu escrevi um projeto sobre uma peça que eu tinha trabalhado, uma peça do professor Luiz Sávio de Almeida chamada *Comeram Dom Pero Fernão de Sardinha*. Você apresentava o projeto, tinha também uma prova escrita, prova de língua e prova de título. Eu fiz e passei. Morreu um professor do nosso curso, o professor Luís Maurício Cavalheira. Eu era professor substituto, e abriu então concurso para professor efetivo. Fiz, passei, e nunca mais quis saber que um dia fui administrador. Estou dizendo isso para vocês porque quando eu era administrador, todos os dias quando saía para trabalhar, ficava olhando para o relógio, pensando na hora de voltar. E, honestamente, depois que eu comecei a dar aula, é que pude descobrir o prazer que existe na sala de aula: o contato com os alunos, a pesquisa, a extensão. Essas coisas começaram a me encantar. Continuei fazendo teatro. Já fiz vários recitais e muitas peças de teatro. Eu olho o meu currículo hoje e tem mais de 50 peças teatrais. Este ano eu estou fazendo 61 anos de teatro.

Eu não vou enumerar as peças que eu fiz porque nem vou me lembrar de todas, mas confesso que fiz alguns textos extremamente importantes. Fiz, por exemplo, *Antígona*, de Sófocles, quando era presidente do Teatro Universitário. *Entre Quatro Paredes*, de Sartre, *Mandrágora* de Maquiavel, *Esperando Godot*, do Beckett. Textos extremamente importantes tanto na dramaturgia brasileira quanto na universal. Mas sempre achando, sempre pensando, acreditando que o teatro – e a arte como um todo – é a grande ferramenta que a gente pode utilizar para contribuir para a transformação da sociedade. Essa é uma coisa que eu sempre



afirmei e continuo acreditando até hoje. Eu acho que a arte é a grande ferramenta que o ser humano tem para transformar a sociedade, para mudar o que precisa ser mudado. Então, acho que foi assim que eu comecei e é assim que eu estou até hoje.

Quando você considera ser o início da sua trajetória teatral no âmbito profissional?

Olhe, eu nunca fui profissional. Até hoje, me considero um amador. Por que eu me considero um amador? Porque acho que o profissional é aquele que sobrevive da arte. Eu confesso honestamente a vocês que, não conseguiria fazer nada na minha vida, se não tivesse alguma ligação com o teatro, mas meu profissionalismo não é com o teatro, é com o ensino do teatro. Aí eu sou profissional - eu ganho para isso, ganho para dar aula para vocês e para realizar pesquisa. Para fazer teatro, eu me lembro da primeira vez que recebi pagamento. Reparem que coisa interessante: em plena ditadura foi nomeado Secretário da Educação aqui, um cidadão que era Procurador de Estado. Ninguém dava bola para ele, ninguém acreditava nele. Ele chamou um amigo meu, jornalista Helio Jambo, que era uma pessoa envolvida com teatro - principalmente teatro infantil - e propôs a criação de um grupo de teatro ligado à Secretaria da Educação para fazer teatro destinado aos alunos da rede pública. Reparem que negócio interessante! A Secretaria patrocinava a montagem, pagava os cachês, e ele se encarregava de, com os veículos da Secretaria, trazer os alunos para assistirem aos espetáculos no Teatro Deodoro. Foi a primeira vez que eu ganhei um cachê. Me lembro que, no dia que me entregaram o cheque, me deu vontade de botar em um quadro e nem descontar, porque era a primeira vez que eu ganhava alguma coisa com teatro. É uma coisa interessante: você ganha aquele dinheiro para sentir prazer, não para ter trabalho; é para sentir puro prazer. Então era um negócio tão extraordinário, nós passávamos vários meses com a peça em cartaz. Tinha vezes de termos que fazer dois espetáculos no sábado e dois no domingo, de tanta gente que ia, porque os ônibus vinham lotados e abarrotavam o Teatro Deodoro. Era o Grupo Teatral Educação e Cultura - GTEC - criado em plena ditadura, que tanto abominava a arte. Mas que levou a Secretaria da Educação a criar e montar inúmeras peças teatrais para garotada da rede pública. Então, sem dúvida essa foi a primeira vez



que eu ganhei algum dinheiro.

Aí vocês podem dizer: “Ah, mas o senhor fez o *Godot*⁹ e o *Godot* tinha bilheteria”. Tinha bilheteria, mas a gente não ganhou cachê. Nenhum ator de *Godot* ganhou cachê. Eu posso dizer sem sombra de dúvida a vocês que nunca recebi dinheiro para fazer teatro; nas poucas vezes que eu fiz cinema, aí sim, me pagaram cachê. E o antepenúltimo filme que eu fiz e foi uma coisa interessante: eu fiz contracenando com a Ticiane Simões, um filme chamado *Entre Corpos*. Nesse filme me chamaram para fazer um alfaiate, eu disse: “Isso é uma homenagem ao meu pai”. E foi interessante porque eu tenho um baú em casa onde eu guardo as coisas do meu pai, guardei tudo dentro, inclusive os objetos de trabalho dele: a carretilha, o dedal, os alfinetes, a fita métrica, a tesoura. Tá tudo guardado, e eu levei pro set de filmagem. Eu fiz o alfaiate com as coisas dele. Isso me emocionou profundamente. E eu disse para a produção: “Olha, quando você for me pagar o cachê, eu não quero que você entregue para mim” - “Não?”, - “Não! O meu cachê você vai entregar para o Ateliê Ambrosina¹⁰, que é o ateliê da Ticiane Simões que faz um trabalho extraordinário com aquelas meninas do Pontal. Maravilhoso!”. Então o meu cachê foi dado para elas. Eu não quis o cachê. Acho que era muito mais importante esse cachê ir para elas, pelo belo trabalho que elas fazem lá. É interessante esse convite porque, na minha idade, você passa a ser - pelo menos aqui em Alagoas- você passa a não ser mais convidado. E não sei porque ultimamente eu tenho recebido vários convites para fazer cinema. Já fiz vários filmes. Em dezembro de 2024, eu e o Erom Cordeiro e Lais Lyra contracenamos juntos. E eu tenho ido fazer esses filmes para não ser deselegante, porque não é uma coisa que eu goste. O cinema você recebe o roteiro, com o seu papel, grava, mas você não tem ideia do todo - só quando o filme está pronto. O teatro, não: você tem a resposta na hora. O público está ali, está te respondendo, não é? Então é outro departamento. Outra coisa.

⁹ *Esperando Godot*, dramaturgia de Samuel Beckett, foi encenada no Teatro de Arena Sérgio Cardoso em 2019. O espetáculo, apresentado em alusão ao Dia Alagoano do Teatro, teve direção de Davi Farias e contou com a atuação de Otávio Cabral, Lara Couto, Abides Oliveira e Silvio Leal, idealizador do projeto. Para mais detalhes ver: ‘ESPERANDO GODOT’, 2019.

¹⁰ ONG alagoana de caráter ativista, composta por pesquisadoras, artistas e empreendedoras independentes que atuam no campo do feminismo por meio de iniciativas em cinema, teatro, poesia, música, artes visuais e ações urbanas. Para mais detalhes ver: *Ateliê Ambrosina*, 2022.



Quais os grupos mais marcantes que o senhor participou e quais características pode destacar desses grupos?

Eu tenho muito prazer de ter participado do GTEC, por conta desse contexto que eu falei para vocês, mas eu tenho muito orgulho de ter trabalhado com o Teatro de Amadores de Maceió (TAM), talvez o grupo mais antigo daqui. Tenho, igualmente, um orgulho muito grande de ter participado do Teatro Universitário de Alagoas, o TUA, num momento muito difícil. Em 1969 você tinha AI-5¹¹ o Decreto 477¹², Congresso de Ibiuna com as prisões dos estudantes, uma perseguição muito grande a estudantes, professores, artistas. Eu estava lendo hoje uma matéria com história do teatro falando da Bete Mendes. A Bete Mendes foi deputada Federal pelo Partido dos Trabalhadores (PT), e eu me lembro dela fazendo a peça do Guarnieri, *Ponto de Partida*. A Bete foi presa, torturada... Era um momento muito difícil. Então eu tenho um orgulho muito grande de ter participado do TUA e do TAM - e digo orgulho porque o TUA teve uma importância muito grande nessa coisa que eu falei para vocês no começo: do processo de transformação da sociedade e do enfrentamento contra a ditadura. Isso eu acho extremamente positivo. Como presidente do TUA, nós fizemos duas coisas aqui que eu acho que foram extremamente importantes: o primeiro Encontro de Poetas Universitários de Alagoas – ENPUAL, e o Festival de Música Universitária. Veja, o TUA é teatro, mas estava trabalhando com outras artes, contribuindo para o processo de

¹¹ O Ato Institucional nº 5 (AI-5), decretado em 13 de dezembro de 1968 durante a ditadura militar brasileira, marcou o aprofundamento do regime autoritário em um contexto de forte crise política, caracterizado pelo crescimento das mobilizações sociais e pela tensão entre o governo e o Congresso Nacional. Após uma derrota parlamentar que evidenciou limites ao poder do Executivo, o AI-5 concedeu ao presidente poderes extraordinários, como fechar o Congresso, cassar mandatos, suspender direitos políticos, impor censura à imprensa e restringir garantias fundamentais, como o habeas corpus em casos políticos, sem estabelecer prazo de vigência. Esse ato intensificou a repressão estatal, ampliando a violência contra opositores e concentrando ainda mais o poder nas mãos dos militares, além de afastar aliados civis moderados. Assim, o AI-5 tornou-se um marco do período mais repressivo da ditadura, evidenciando como, diante de instabilidade e perda de apoio, o regime recorreu a mecanismos de exceção para se manter, o que reforça a importância de compreender esse processo para a reflexão sobre a preservação da democracia (MOTTA, 2018, p. 202). Para mais detalhes ver: Motta, 2018.

¹² O Decreto-Lei nº 477/1969 foi um instrumento do período da ditadura militar que, em conjunto com o Ato Institucional nº 5, ampliou significativamente o controle do governo sobre o ambiente universitário, permitindo ao Estado definir infrações disciplinares e aplicar punições a professores, estudantes e funcionários. Inserido em um contexto de centralização autoritária e repressão política, esse decreto contribuiu para a supressão da liberdade de pensamento e expressão nas universidades, contrariando o princípio de autonomia universitária que, embora formalmente reconhecido, era limitado na prática. Como consequência, houve um enfraquecimento da liberdade acadêmica e um ambiente de vigilância e controle que atingia não apenas as instituições de ensino superior, mas a sociedade brasileira como um todo (VERGARA, 1988, p. 73). Para mais detalhes ver: Vergara, 1988.



transformação naquele momento extremamente difícil da sociedade brasileira. Do TAM é que vai sair a Associação Teatral de Alagoas – ATA – a partir de uma dissidência quando a Linda Mascarenhas briga com Bráulio Leite. Ele trouxe Graça Mello para Maceió para montar uma peça chamada, eu acho que era *O colar de coral*, e Linda queria uma outra. Ela briga e cria a ATA. Eu tive o prazer de participar do TAM, mas também tive o prazer também de participar do Grupo IV de Teatro, porque era composto por quatro pessoas e dos Independentes. Os Independentes montaram várias peças aqui e eram grupos com essa proposta de enfrentamento naquele momento extremamente difícil.

Como esses grupos influenciaram a pessoa que o senhor é hoje?

Eu não diria que foram os grupos; quem me influenciou foram as pessoas. Porque, na verdade, é a convivência com as pessoas que fazem com que você vá se modificando, vá se transformando, abrindo a cabeça. Essas convivências que me levaram às leituras que fiz, e que fizeram com que eu modificasse a minha cabeça. Eu não posso dizer para vocês que o Otávio Cabral de hoje é o mesmo Otávio Cabral de 1964, com uma série de preconceitos na cabeça, o que eu sei é que eles foram desaparecendo com o passar do tempo e com a convivência com as pessoas.

Um dos momentos mais marcantes de sua trajetória foi justamente a passagem pelo Teatro Universitário de Alagoas. Como ele funcionava e quanto tempo ficou no grupo?

Eu devo dizer que entrei para o Teatro Universitário porque era estudante de Serviço Social. Foi a minha primeira experiência universitária: como aluno de serviço social da Escola de Serviço Social Padre Anchieta, uma entidade particular ligada a uma congregação religiosa - dirigida pela combativa Madre Zeli Lopes Perdigão, ou seja, era ligada à igreja. Aquele amigo meu, que me levou para o teatro e me chamou para fazer a sonoplastia, era aluno de serviço social. Fiz o vestibular, passei, mas só cursei até o segundo ano porque, na verdade, o que eu queria era fazer Sociologia, mas aqui não tinha. Meu pai não tinha condições de me mandar para Recife, então, fui fazer o Serviço Social, mas descobri que não era bem o que



eu queria. Mas foi como aluno de Serviço Social que resolvi me candidatar à presidente do Teatro Universitário. Aí vem um parêntese: o diretor do Teatro Deodoro - era Bráulio Leite Júnior, pai do Gustavo Leite, que dá nome ao teatro do Centro de Convenções, era o fundador do TUA. Nós fomos conversar com ele para saber como estava o TUA, e para dizer que pretendíamos reativar. Ele ficou muito entusiasmado e disse: “Olha, o último presidente do TUA foi o Divani Suruagy”, que era irmão do ex-governador Divaldo Suruagy, também governador da ditadura. Bráulio manteve o contato com o Divani e disse que nós íamos conversar com ele. Nós chegamos lá, o Divani disse: “que bom que vocês estão reativando o TUA! Olha, eu abri uma conta como presidente do TUA, ainda tem um dinheirinho lá”. Tinha um dinheiro guardado no banco, e ele estava com toda a documentação do TUA. Ele nos passou a documentação, abrimos o processo eleitoral, e eu fui eleito presidente. O TUA era uma entidade privada, como era a FADU (Federação Alagoana de Desportos Universitários).

Nesse momento, em 1969, havia uma prática muito interessante de se escrever peças com a junção de outros textos. Como por exemplo, *Liberdade Liberdade*. Essa peça foi construída por Millôr Fernandes e Flávio Rangel que pegaram vários textos e foram colocando dentro da peça, e assim surgiu *Liberdade Liberdade*. Tinha texto da bíblia, de Cecília Meireles, de José Martí, de Shakespeare, inúmeros autores. A gente quis fazer um texto com esse formato, então eu e o poeta José Geraldo Marques escrevemos um texto chamado *Canto Contado*, que também era uma coletânea de vários textos. A gente mandou para a censura, porque nessa época tinha a censura: você mandava o texto para a Polícia Federal, esperava que os sensores julgassem e mandassem para cá o atestado liberatório, que poderia ser liberado ou não. O texto, quando voltou - eu trabalhava na Secretaria da Agricultura nessa época e estava lá quando chegaram dois policiais federais, com uma intimação para que eu comparecesse, dois ou três dias depois na Polícia Federal para prestar depoimento. Vejam bem: eu tinha 21 anos e aquela coisa que a Juventude precisa ter que é a ousadia, e por isso não me preocupei. Hoje eu estaria apavorado. Fui então no dia marcado e quando cheguei. eles me levaram para uma sala, onde eu fiquei prestando depoimento de duas horas da tarde até dez horas da noite com um delegado. Trouxeram o texto e me disseram:



“O texto que o senhor mandou para a polícia está aqui ó”. Então começou a me interrogar e 99% do texto estava cortado - era impossível montar aquela peça. Quando ele me liberou, argumentei que o presidente Costa Silva tinha baixado um decreto que dizia que, se o texto não retornasse com 21 dias, poderia ser apresentado independente do atestado ter chegado ou não. Ele então deu um soco na mesa e disse: “Faça isso... faça isso que o senhor vai ter as consequências”. O texto não pôde ser montado, e por isso que a gente resolveu montar *Antígona*. Montamos *Antígona* porque Paulo Autran tinha viajado o Brasil inteiro com *Édipo Rei* para discutir o autoritarismo. Então, achamos que com *Antígona* poderíamos pegar o rastro e fazer o mesmo junto a sociedade alagoana. E foi justamente isso que aconteceu: o texto foi liberado e a gente montou.

O final da pergunta eu não lembro mais.

Perguntei como funcionava o TUA

O TUA funcionava da seguinte forma: a gente escolhia a peça, e o elenco era formado através dos nossos laços de amizade, com pessoas que já estavam na universidade, e que já faziam teatro. Fomos então conversar com Bráulio Leite que tinha uma ligação muito forte com os Oliveira de Recife - Valdemar de Oliveira, Alfredo de Oliveira e Valter de Oliveira - que comandavam o Teatro Amadores de Pernambuco, o TAP. Bráulio era muito amigo deles e, na hora, pegou o telefone, ligou para Alfredo de Oliveira, disse: “Olha, tem uns meninos aqui que estão querendo montar uma peça pelo TUA”. E convidou então Alfredo para vir para Maceió para dirigir *Antígona*.

Pelo TUA isso?

Isso. E aí nós saímos de lá apavorados: como é que nós íamos pagar esse cara? E aí começamos a bolar mil coisas para poder custear. Bráulio trouxe Alfredo, pagou a passagem dele para Maceió - que veio de avião. Fomos pegar ele no aeroporto, e ele ficou hospedado na casa de Bráulio enquanto dirigia. A gente começou a comprar fiado para pagar depois, e a vender antecipadamente os



ingressos para custear. Fomos a Secretaria da Educação para ver se conseguiam algum dinheiro - conseguimos algum. Na universidade, o reitor era A.C Simões, um homem corretíssimo, honestíssimo. Quando a gente chegava lá para pedir dinheiro, ele chamava o sobrinho dele, que era o chefe do gabinete, que trazia a maquete da Cidade Universitária e aí ele falava: “Meu filho, eu estou gastando dinheiro para isso... não tem dinheiro para construir a cidade universitária, não tenho dinheiro para teatro não.

E aí começamos a convidar as pessoas para irem pro Teatro Deodoro, para escolha do elenco. Quando ele foi fazer o teste para o Tirésias, eu me candidatei. Ele tinha uma preferência muito grande por uma outra pessoa, por conta do tipo físico, mas mesmo assim eu fiz o teste. Quando o rapaz foi ler, foi um fracasso. Daí ele disse: “é... você vai fazer”. Convidamos então Pierre Chalita - um artista plástico renomadíssimo aqui para fazer a cenografia e desenhar os figurinos. O Chalita se animou: ia comigo na loja para pegar tecido, ver qual era o melhor, qual tinha o melhor caimento para fazer a roupa da personagem. E o Chalita se entusiasmou e desenhou tudo.

Alfredo, além de ser um grande diretor, era também um excelente maquiador e ele passava 40 minutos para envelhecer o jovem Otávio Cabral. Aí eu levei a minha irmã para fazer a guia do Tirésias. Me lembro que, na noite da estreia, eu fiz a cena... e no final eu colocava a mão no ombro dela e dizia: “leva-me menina“, e ia descendo a rampa para ir embora, nesse momento a plateia começou a aplaudir em cena aberta. No Teatro Deodoro, nessa época, do lado esquerdo do palco tinha um mezanino, com uma varanda onde ficava a mesa de luz e som.

E Alfredo ficava justamente ali tocando um timbale para fazer o efeito sonoplástico na minha saída. Eu me lembro que quando saí de cena com o público aplaudindo, olhei para cima onde ele estava e disse: “Eu não disse a você que fazia esta porra!”. Nessa época, em Maceió, existia a ACTA, Associação dos Cronistas Teatrais de Alagoas que premiava os melhores do teatro, o jornal impresso tinha um peso muito grande; todo mundo lia. Tinha muita gente escrevendo crítica teatral, semanalmente. O movimento teatral aqui era muito intenso, o Deodoro vivia com peças o tempo todo. Quando chegava final do ano os cronistas escolhiam os melhores do ano, nesse ano eu fui escolhido o melhor ator



coadjuvante, com o Tirésias. Eu acho interessante isso porque Alfredo inovou com uma tragédia grega colocando um balé em cena. Na cena em que a Antígona era levada para ser encerrada viva na gruta; o balé a envolvia ela como se fosse uma nuvem. Elas tinham um tule preso nas costas e, com o movimento, parecia uma poeira levando Antígona.

A cenografia que o Pierre Chalita colocou era extremamente revolucionária, muito interessante. Nós ganhamos naquele ano o melhor espetáculo, melhor direção e melhor ator coadjuvante.

Você diria que foi seu ápice no teatro?

Não, eu não diria que foi meu ápice. Não posso nem dizer qual foi meu ápice, porque cada peça tem uma história diferente. Por exemplo, quando fiz o Garcin, de *Entre Quatro Paredes*, foi algo muito marcante. São 4 personagens: uma ninfomaniaca, uma lésbica, um covarde, que é o Garcin, e o mordomo. Foi um negócio extremamente revolucionário para a época, encenar o texto de Sartre. Fizemos no Teatro de Arena, e foi um espetáculo muito interessante. Quando fizemos *Mandrágora*, também foi outro momento muito importante e significativo. *A Mandrágora* é um clássico do século XVIII de Maquiavel e se constitui no fundamento da teoria do Maquiavel; ou seja é a exemplificação artística da teoria maquiavélica. Então foi outro momento muito importante também. Eu acho que, quando eu fiz o Garcin - até estava dizendo hoje: “Puxa vida, se eu fosse fazer o Garcin hoje, e acho que na época eu não fiz mal, eu faria outro Garcin, exatamente pela experiência de vida que eu tenho agora para emprestar à personagem”. O Doutor Nícias, que é a personagem de *A Mandrágora*, eu acho que também não fiz mal, eu teria poucas coisas a acrescentar. Já o Tirésias sim - hoje eu faria outro Tirésias, com toda a certeza. Porque a nossa arte tem uma coisa muito interessante: quanto mais o tempo passa, melhor você se habilita para interpretar as personagens. Enquanto nas outras profissões, quando você vai ficando mais velho - lembra do Chaplin, com tempos modernos, que você vai sendo substituído? - No teatro, não. Quanto mais você envelhece, mais você se habilita para interpretar a personagem. Eu não diria que eu tive um ápice. Eu acho que cada peça tem uma história. Por exemplo: quando eu fiz o Dom Pero, foi outro



momento. Cada peça tem um contexto. Eu fiz agora o *Godot*, e acho que eu só poderia fazer o *Godot* agora, com a experiência que tenho hoje. Então é isso. Não vejo como o ápice não.

Em sua tese de doutorado *O riso e o Social*, você traz em evidência o Wolney Leite. Qual era sua relação com ele? E de que maneira essa relação impactou sua trajetória e sua percepção sobre o teatro?

A história do Wolney com a *Antígona* e com o Teatro Universitário foi que nós tínhamos uma relação muito próxima, uma vez que ele era um cara de esquerda e a gente já tinha tentado antes montar um outro texto com a direção dele, era um excelente diretor. Eu cheguei inclusive a trabalhar com ele tanto como diretor quanto como ator. Por exemplo, quando fizemos *A história do Amarelinho e o Valente Secundino* - também foi outro momento interessante - e era um texto dele, ele contracenou comigo, fazendo uma pontinha lá no final. Nessa peça nós fomos dirigidos por Wilson Maux, um diretor paraibano. Voltando a *Antígona*. Quando eu saí da Polícia Federal e fui para o Teatro Deodoro encontrar com o elenco, nós resolvemos ir para a casa dele porque ele tinha uma boa biblioteca de teatro. Depois de muita discussão optamos por *Antígona*. Wolney foi um cara de uma importância muito grande, porque fazia parte do TAM - da mesma forma que Florêncio Teixeira e por isso se constituíram pessoas muito significativas na minha vida e na minha história, e com quem aprendi muito, até porque o teatro é a arte da generosidade onde você trabalha com a possibilidade de ter um ataque e morrer em cena, portanto é uma arte que acontece ao vivo, ao contrário do cinema. Quando você está gravando, ainda não é cinema; é uma arte em elaboração. Só é cinema quando você projeta na tela - e, quando projeta, pode todo mundo já ter morrido, e o cinema ainda acontece. O teatro não, requer a presença do ator vivo.

Então o Wolney, o Gercino Sousa - eram os dois autores dessa peça sobre a qual escrevi a minha tese¹³. Eu peguei a trilogia deles: *A história de João Rico*, *A história do amarelinho e o valente Secundino* e *A história de São Gregório e o fazedor dos Santos*, que nunca foi montada e promovi uma análise do riso na

¹³ Para mais detalhes ver: Cabral, 2005.



sociedade de classes, observando a exposição ao ridículo através da figura do protagonista que, invariavelmente, reflete o elemento opressor. Eu tive várias pessoas importantes na minha trajetória como por exemplo Wolney Leite, Gercino Sousa, Florêncio Teixeira, Mendes Filho, Augusto da Maia e muitos outros, sem esquecer, é claro, Bráulio Leite. Bráulio Leite era um ator extraordinário, com ele eu aprendi muito, era casado com dona Edna Leite que é uma atriz da melhor qualidade. Eu me lembro que, em 1967, quando eu fui morar no Rio de Janeiro, ao ler o jornal *Última Hora* estava lá uma matéria sobre um festival nacional de teatro no Rio de Janeiro. E, naquele dia, era um grupo de Alagoas que ia se apresentar. Eu fui assistir e o grupo era Os Dionisos que iriam apresentar a peça *Massacre*, de Emmanoel Robles. O Bráulio fazia o Izquierdo e tinha uma cena com a dona Edna. Eles faziam a cena os dois juntos. Eu me lembro de quando a cena terminou - era no Teatro Nacional de Comédia - eu fiquei sentado na cadeira chorando, e a plateia de pé, aplaudindo de cena aberta. Nessa época, eles foram convidados pela Dulcina de Moraes para ficar no Rio de Janeiro fazendo teatro. Mas eles resolveram voltar para Maceió. Então foram pessoas importantes, com quem eu aprendi muito. O teatro é isso: você tem que ser generoso, porque você tem que ajudar o outro; senão o espetáculo cai. Eu já tenho um exemplo de generosidade que gosto sempre de repetir: eu tenho um cacoete que é dar uma “filadinha” no texto sempre antes de entrar em cena. Dou a “filadinha” e entro. Porque, se eu não fizer isso, eu corro o risco de esquecer. Nesse dia, eu estava fazendo *A Mandrágora*, de Maquiavel, e contracenava muito com Homero Cavalcanti, quando foi dada a deixa eu entrei sem dar a olhadinha no texto. Quando entrei em cena não dei a fala, ele olhou para mim e disse: “Esqueceu alguma coisa Dr. Nícias?”, - “Esqueci.” - “Então volte, e vá buscar”. Eu disse: “Eu volto já”. Entrei em cena, dei a “filada” e voltei: “Encontrou?” - “Encontrei”. E a peça continua. Isso é generosidade. Essa é a generosidade que eu falo, pelo bem do espetáculo, para o espetáculo não cair.

O senhor citou aqui inúmeros grupos, o TUA e o TAM. Acredito que a maioria deles, senão todos, passaram pela censura durante o período da ditadura civil-militar. Mesmo assim, continuaram fazendo teatro, ainda que a perseguição continuasse. Como vocês burlavam a censura para continuar fazendo teatro - e ainda um teatro que fazia oposição à ideologia da ditadura?



A gente tem que levar em consideração uma coisa: embora existissem os censores, embora existisse a censura, a gente tinha que contar também que os censores não eram tão inteligentes assim - eles eram meio burrinhos. Nesse dia que eu fui lá para prestar o depoimento, o delegado da Polícia Federal, queria saber onde é que ele encontrava esse Sófocles. É um negócio tão absurdo, que você contando isso parece piada, entendeu? Eu respondi: “Doutor, o senhor não vai poder encontrar”. “Como não vou encontrar?”. “Não vai encontrar porque ele viveu há 2.000 anos atrás”. Então, como se vê a inteligência não era o forte deles não. O que é que a gente fazia? A gente apostava na burrice dos censores e tentava burlar. Se colar, colou. Às vezes colava - como colou a Antígona - porque era para eles terem proibido a *Antígona*, porque se fossem um pouquinho mais inteligentes eles teriam proibido *Antígona* e *Édipo Rei*. Bastava apenas ler e ver o que aquilo poderia dar. Mas eles eram bem burrinhos, e a gente contava com isso; ia driblando e tentando passar.

Como o Decreto 477 de 1969 influenciou a sua forma de lidar com o ambiente de sala de aula?

O decreto 477 não era dirigido apenas para punir professores, mas também estudantes e técnicos. Nessa época eu não dava aula. Só vim dar aula em 1993, quando entrei pra Universidade. O que eu posso dizer para vocês, é que nessa época vários professores foram denunciados por alunos. Porque, é certo que não existia o celular para gravar, mas a palavra das pessoas tinha um peso muito grande. Se um aluno chegava e falava: “Olha, o professor falou isso, assim, na sala de aula”, aquilo tinha um peso. Então muitos professores e alunos foram presos. Por exemplo, o Ronaldo Lessa que já foi governador aqui mais de uma vez, já foi prefeito de Maceió e atualmente é o vice-governador. Ronaldo Lessa foi preso e torturado com a facilitação do reitor da época. Então essa era a forma: o professor ia dar aula e ficava vulnerável a algum aluno que simpatizasse com a ditadura e denunciasse. Conheci várias pessoas que foram presas dessa forma. O Decreto 477, foi criado para punir alunos, técnicos e professores, mas, na verdade o alvo principal era atingir o professor Fernando Henrique Cardoso, especificamente com o objetivo de tirá-lo da universidade. A partir desse Decreto, muitos estudantes e



professores foram presos e torturados. Quando a gente fala “preso e torturado”, vocês não têm ideia de como acontecia essa tortura. A tortura é algo extremamente desumano. Não sei se vocês já ouviram falar em “cadeira do dragão”, “pau de arara”, “telefone ´” e outros absurdos mais. Isso é uma coisa muito séria. A presidente Dilma Rousseff, é uma das pessoas que foram presas e torturadas, e colocada na “cadeira do dragão”, onde você levava choque nas partes íntimas. Isso era uma coisa muito séria. O cara era colocado no “pau de arara” e começavam a bater nele com a família presente. Eu tive um amigo que depois foi ser presidente do Teatro Universitário e montou *Ponto de Partida*. Ele foi preso e torturado. Quando ele saiu da prisão, foi na minha casa e ele me contou que a coisa mais terrível que ele passou foi quando cavaram um buraco, o enterraram deixando só a cabeça de fora, enquanto os policiais ficavam dando tiro de festim. Portanto é algo desumano e assustador. Quando se fala “ditadura nunca mais”, é para que isso realmente nunca mais aconteça com a sociedade brasileira. É para que as nossas famílias não experimentem nunca mais essa dor. É isso o que a gente quer.

Imagino que essa época deve ter impactado bastante o seu psicológico. Como foi ter que conviver com as emoções que esse momento te trouxe?

Tem coisas que você não tem como fugir, ou você se aliena, ou vai para o enfrentamento, porque isso passa a fazer parte do seu cotidiano; é muito triste, de repente você saber: “fulano caiu” e então passar a imaginar o que ele está passando. São pessoas das nossas relações. “Ah fulano morreu? Mataram fulano!”. Fazia parte do nosso cotidiano imaginar que as pessoas estavam sendo torturadas, ou sendo mortas. Eu tive vários colegas que morreram na tortura, então você tem que começar descobrindo formas de sobreviver a tudo isso. A palavra é essa: sobreviver. Eu tive muita sorte de não ter sido torturado, de não ter sido preso. Então você vai, tem que ir descobrindo mecanismos de sobrevivência.

Como você vê o teatro alagoano na atualidade? O que tem achado dos novos grupos que estão se formando em Alagoas?

Eu acho que o teatro alagoano, hoje, é um teatro muito diferente daquele que



eu pratiquei quando comecei. Acho que hoje ele tem uma qualidade muito grande. Por exemplo, quando eu comecei não existiam dramaturgos por aqui; hoje, você tem várias pessoas escrevendo teatro e escrever teatro não é fácil. Se escreve um poema, um conto, mas o teatro é diálogo e nesse sentido tem muita gente escrevendo teatro de excelente qualidade. Tem um colega de vocês aqui que escreve muito bem que é o Kadu Oliveira; ele tem textos excelentes. Tem a Ivana Iza, a Daniela Beny, Reginaldo Meneses, Luiz Sávio de Almeida, Ticiane Simões e muitos mais. Hoje pode-se falar que o teatro alagoano já possui várias experiências profissionais. Tem por exemplo o Joana Gajuru, que faz um teatro de excelente qualidade, um teatro de rua da melhor qualidade, muito bom, o Nêga Fulô, a Cia. La Casa, Cia. Do Chapéu e tantos mais. Eu na verdade, vejo o teatro alagoano hoje dessa forma: um teatro maduro, bem diferente da época que eu comecei. O teatro alagoano hoje é um teatro com muito mais potencial, inclusive com um número bem maior, qualitativamente, de atrizes do que de atores. Se você me pedisse para relacionar alguns bons atores, eu teria alguma dificuldade, mas não teria a mesma dificuldade para relacionar atrizes, eu teria vários nomes para dizer. Então acho que esse é um diferencial da minha época, quando a gente ficava procurando atrizes para fazer um papel; hoje você tem um elenco de atrizes da melhor qualidade, muito mais que de atores, e acho isso extremamente positivo.

O que significa o teatro alagoano para você?

O teatro alagoano, para mim, é a minha vida. Eu sou apaixonado por isso. Deixa eu contar a história para vocês, que eu acho que eu nunca contei. Eu saí daqui em 1967, fui morar no Rio de Janeiro, na casa de um tio meu, que era casado com a irmã da Fernanda Montenegro. Quando eu cheguei lá, já militante de esquerda, escrevi um texto com o mesmo formato de *Liberdade Liberdade*, coletando textos de vários autores e resolvi montar junto com os meus primos e os vizinhos lá na Ilha do Governador. Meu tio era um militar, trabalhava no Ministério da Guerra. Quando eu cheguei de Maceió, ele me chamou no quarto dele e disse: “me diga uma coisa, você tem envolvimento político lá em Alagoas?” -” Eu respondi: Não, tenho não”. Uma das irmãs da Fernanda Montenegro, era casada com um cara de esquerda. O Fernando Torres, marido da Fernanda. Quando soube



que eu estava ensaiando essa peça, chegou um dia lá em uma kombi, e descarregou uns restos de cenário dizendo: “É a minha contribuição para a sua peça”. Botou lá e a gente usou. Certo dia a Fernanda mandou o recado para mim, pelo meu tio: “Diga ao Tavinho para ele melhorar aquele sotaque que o Guarnieri está escrevendo uma peça para mim e eu tenho um papel pra ele”. Eu, com 19 anos, sair de Maceió para o Rio de Janeiro e entrar para o teatro pela mão da Fernanda Montenegro, com certeza hoje seria um global, sem dúvida nenhuma. Começar no teatro com a Fernanda pegando na minha mão, a grande dama do teatro brasileiro, seria glória, mas eu voltei para Maceió. Em 1974 eu fui trabalhar no Rio de Janeiro, fui trabalhar no Ministério da Educação. A Fernanda tem uma casa em Piratininga, estado do Rio, e meu tio me convidou para ir com ele visitá-la. Quando eu cheguei, ela olhou para mim e disse: “Ah, não quis ficar com a gente!”. Eu não me arrependo de ter voltado, acho que tinha uma missão aqui, eu tinha que voltar para cá, para poder estar dando aula para vocês e continuar fazendo teatro aqui. Quando ela veio a Maceió, na reinauguração do Teatro Deodoro, depois da reforma; nessa época a Teresa Collor era presidente da Fundação Teatro Deodoro - FUNTED e trouxe a Fernanda com a peça Dona Doida. Eu recebi um telefonema da secretária dela, me convidando para ir assistir a peça. Eu falei: “eu já tentei comprar ingresso mas não tem mais”. Ela respondeu: “A Fernanda falou que você e sua esposa são convidados dela. Pode vir, que eu vou colocar duas cadeiras pra vocês”. Cheguei lá, e ela tinha colocado duas cadeiras lá na última fila, pra mim e pra minha mulher. Acabou o espetáculo, eu subi para cumprimentá-la. Nessa época a Kátia Born era a prefeita de Maceió e estava lá com ela e aquela porção de gente ao redor. O Fernando quando me viu veio e ficou conversando conosco e a Fernanda de vez em quando olhava. Até que chegou um momento que ela falou: “Vocês me deem licença que vou ali ficar com meu povo.” Aí veio para cá e ficamos conversando. Sempre tive uma relação muito afetiva tanto com ela quanto com o Fernando. Não me arrependo de nada. Vim para cá, continuei fazendo teatro aqui, vim a ser professor do curso de teatro, e acho que isso é o que estava programado para mim. Não era para ficar lá.

Como é saber que esse trabalho de pesquisa das referências do teatro em Alagoas está sendo realizado?

Hoje, a gente só consegue registrar isso documentando, publicando. Isso que eu estou fazendo aqui, se não for gravado e documentado, vai se perder. O teatro é uma arte efêmera, quando você fecha a cortina não fica nada. É diferente do cinema, diferente de escrever um texto. Teatro, se você não gravar, se não documentar, se não fizer o que vocês estão fazendo aqui agora - que é publicar - vai se perder. Isso é de fundamental importância.

Então, eu acho que a universidade é um local bom por conta disso, onde você tem a possibilidade de montar um projeto de pesquisa e publicar. Por exemplo, o nosso NEPED (Núcleo de Estudo e Pesquisa das Expressões Dramáticas), tem a Revista Cadernos Cênicos, que está aí para vocês publicarem, tem o *e-book*, e tudo isso conta parte da história do teatro alagoano, então isso é importantíssimo, é fundamental.

Figura 4 – Acervo pessoal. Da esquerda para a direita: Matilde Wrublevski, Otávio Cabral, Francisco José Neves do Nascimento e Aryelli Evely Silva. 2026. Foto: Eduardo Alves Valença.





Referências

ALVES, Joaquim. *Certas Paixões*: Linda – 50 anos de refletores. Maceió: Sergasa, 1985.

ATELIÊ AMBROSINA. *Ateliê Ambrosina*, 2022. para igualdade de gênero e empoderamento de mulheres. Disponível em: <https://www.ateliembangrosina.com.br/>. Acesso em: 10 dez. 2025.

CABRAL, Otávio. *O riso e o social*: o poder transformador da comédia na trilogia de Wolney Leite e Gercino Souza. 2005. Tese (Doutorado em letras e linguística) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2005.

DITEAL presta homenagem ao ator alagoano Otávio Cabral. *Alagoas 24 Horas*, 05 de setembro de 2019. Cultura. Disponível em: <https://www.alagoas24horas.com.br/1245417/diteal-presta-homenagem-ao-ator-alagoano-otavio-cabral/>. Acesso em: 15 dez. 2025.

‘ESPERANDO GODOT’ é encenado no Teatro de Arena, em Maceió. *G1 Portal de notícia da Globo*, 12 de julho de 2019. G1 Alagoas. Disponível em: <https://g1.globo.com/al/alagoas/arquivo/noticia/2019/07/12/esperando-godot-e-encenado-no-teatro-de-arena-em-maceio.ghtml>. Acesso em: 15 dez. 2025.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Sobre as origens e motivações do Ato Institucional 5. *Revista Brasileira de História*. V. 38, nº 79, p. 195-216, 2018. Acesso em: 08 abr. 2026.

SIMÕES, Ticiane. Pioneira do Teatro Feminino e Feminista: Anilda Leão e o viés artístico da Federação Alagoana Para o Progresso Feminino. *Cadernos Cênicos*: Revista de teatro e outras artes. V. 2, nº2, p.1-13, 2020. Acesso em: 16 nov. 2025.

VERGARA, Sylvia Constant. A autonomia da universidade e a nova república. *Fórum educacional*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas. V. 12, nº 2, p. 68-94, 1988. Acesso em: 08 abr. 2026.

Recebido em: 16/12/2025
Aprovado em: 03/04/2026