



Entrevista

ENTREVISTA COM TIN URBINATTI – O TEATRO UNIVERSITÁRIO DA DÉCADA DE 1970: UMA INTERVENÇÃO PARA ALÉM DO TEATRO PROFISSIONAL

**Entrevista realizada em 12 de julho de 2018,
por Matheus Cosmo e Roberta Carbone.**

REVISTA ASPAS – Para começar a conversa, nós gostaríamos de recuperar com você o que foi a encenação da peça *A prova de fogo*, da Consuelo de Castro, que você dirigiu no Grupo de Teatro de Ciências Sociais da USP.

TIN URBINATTI – Quando comecei a fazer Ciências Sociais na USP, nós montamos um grupo de teatro. Ele veio na esteira de um teatro muito comprometido com a luta contra a ditadura, que era uma coisa muito forte para todo mundo na época, dentro e fora do campus. Hoje tem gente que advoga o retorno da ditadura, gente que não viveu nada daquilo. É um absurdo. Mas quando eu comecei a fazer o trabalho nas Ciências Sociais, tinha acabado de sair do teatro profissional. Eu trabalhava com o Antunes Filho, imagine! Jurei que nunca mais voltaria a fazer teatro profissional por conta dessa experiência. Um horror de autoritarismo, prepotência etc. Mas eu caí na USP com os grupos de teatro montando peças engajadíssimas. Brecht, Teatro Jornal, que tinha acabado de “sair do forno” do Teatro de Arena sob a coordenação de Boal. Vários grupos foram fundados nessa esteira. E nós lá éramos livres para trabalhar o que quiséssemos e pelo tempo que quiséssemos. Eu cheguei propondo para o Grupo de Teatro de Ciências Sociais um texto do Dias Gomes. Levei muita porrada por causa disso.

ASPAS – Qual texto?

URBINATTI – *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória!* Hoje vejo que foi até ingênuo da minha parte, mas eu acreditava na força do texto. Acreditava que ele trazia uma discussão extremamente importante sobre o Brasil, porque não era só o Getúlio Vargas que estava em discussão ali. Estavam em discussão inúmeras questões. Por exemplo, a legislação trabalhista, por que ela acontece? Ela é uma resposta do Estado brasileiro às reivindicações do movimento operário em São Paulo principalmente. Tem também a questão da Petrobrás, que o Getúlio foi um dos caras que segurou a onda em relação aos Estados Unidos. O texto mostra uma situação muito importante da história brasileira. E vocês imaginem fazer esta peça nesse período, de 1972 para 1973, na USP. Ainda mais sendo o Dias Gomes, o cara que escrevia para a Globo. Eu tive que lutar contra tudo para fazer esse trabalho, mas o grupo que nós montamos comprou a ideia. Ninguém ali tinha grupo, ninguém tinha experiência de dramaturgia. E aí eu falei: “Bom, fazer Teatro Jornal? Sim, e daí? Você pega a notícia

e põe no palco? Ou faz uma brincadeira?” Não. Você tem que transcender o real, tirar da notícia o que ela pode ter de universalidade. Qual a teatralidade? Era essa a discussão que nós travávamos, e o texto ficou de bom tamanho para nós. Naquele momento não queríamos fazer Teatro Jornal e sim montar aquele texto pronto e acabado. Curioso é que, quatro ou cinco anos depois, os grupos da USP começaram a montar Dias Gomes. O grupo mais importante de teatro da USP na época, que era o da Politécnica, montou *O túnel*, do Dias Gomes. Nós pegamos o Dias Gomes porque ninguém tinha experiência dramaturgica e queríamos um texto pronto. E eu considero os textos do Dias Gomes de uma carpintaria teatral muito boa. Você pode descontar algumas “escorregadas”. Nesse período da história brasileira, os dramaturgos importantes são Dias Gomes, Guarnieri, Jorge Andrade, Oduvaldo Vianna Filho, Plínio Marcos, Chico de Assis, Consuelo de Castro, Leilah Assunção, Renata Pallottini e mais uma meia dúzia.

ASPAS – Você começou falando que, no âmbito do teatro universitário, vocês tinham liberdade para montar o que quisessem. Como se dava essa liberdade de elaboração dos materiais?

URBINATTI – O Centro Acadêmico, por exemplo, não era de colocar barreira. Os espetáculos que nós fazíamos dentro da Universidade não eram levados para a Censura Federal para liberação. Nós fazíamos na raça, em desobediência civil mesmo. E nós também apresentamos na PUC, na São Francisco, em São Carlos, tudo evidentemente dentro dos campi universitários. Mas em 1974, nós apresentamos no Teatro Municipal de Prudente, o que me custou um dossiê no Dops [Departamento de Ordem Política e Social]. Da delegacia de lá para o Dops de São Paulo. Esse dossiê contava tudo, quem era o Tin, o que tinha falado em um determinado debate, o que eu fiz na peça, tudo detalhado! Então a liberdade que nós tínhamos, digamos assim, era a de produzir, de inventar o que fazer. Na USP, nós nunca tivemos a repressão direta. Nós a tivemos de forma indireta. Como, por exemplo, quando montamos *A prova de fogo*, peça da Consuelo de Castro. Esse trabalho exigiu a junção de dois grupos, porque tinha muitas personagens. Nós do grupo da Faculdade de Ciências Sociais não dávamos conta de fazer, então chamamos outro grupo. Eu tinha ajudado o Grupo de Teatro da Biologia a fazer a

peça *Os físicos*, de Dürrenmatt. Eles não tinham ninguém que mexia com teatro, e me convidaram para dirigir. Eles montaram essa peça. E nossos grupos se aproximaram. Nós nos juntamos para fazer a peça da Consuelo. Nessa época, o prédio da FFLCH [Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais] estava sendo construído. As obras estavam paralisadas. Só havia o esqueleto. Sem luz, sem nada! Abandonado. E por conta da nossa observação dos fatos e da vida, eu tive uma ideia (na peça os estudantes ocupam o prédio da Faculdade de Filosofia da USP na Maria Antônia): “Vamos ocupar esse prédio que está abandonado e fazer a peça ali, vamos gente?“, falei. “Nós assumimos e depois, se der problema, nós veremos o que fazer.” A peça da Consuelo é sobre a ocupação do prédio da Maria Antônia e a tentativa de se montar um curso piloto de Humanas. Essa era a ideia: fazer um plano curricular de uma universidade voltada para os interesses populares. Simples assim. Aí fechou essa questão: começamos a ensaiar lá e ocupamos o espaço. Só que não tinha luz, não tinha nada. Estrutura nenhuma. Só as vigas de concreto. E o que nós fizemos? Fomos até a Geografia e História e fizemos um “gato” no quadro de luz do Centro Acadêmico. Nós não íamos usar muita luz, só íamos iluminar um pedaço do espaço onde iria transcorrer a peça. Mas aí entra a história da repressão. O Miroel Silveira era o diretor da ECA na época. Nós éramos amigos, e eu fui até ele e disse: “Miroel, preciso de pelo menos uns cinco, seis spots ou refletores para iluminar o espaço. Não é para fazer foco, nada disso. É para iluminar, luz geral mesmo!” Aí ele nos deu uma cartinha dirigida à ECA solicitando os refletores. Fomos lá e montamos os refletores no espaço da FFLCH em construção. E qual era a nossa divulgação? “*A prova de fogo*, de Consuelo de Castro, no prédio da Geografia e História!”, que todo mundo sabia onde era! O da FFLCH ninguém conhecia, pois só existia o esqueleto. E no Centro Acadêmico da Geografia e História tinha um cartaz enorme: “*A prova de fogo*. Você veio assistir? Siga o fio.” O pessoal ia atrás do fio do “gato” da iluminação até chegar ao prédio. E tinha que passar embaixo de uma cerca, pisar no barro, era um fuzuê. A peça acontecia dentro do espaço abandonado. Tempos depois da peça encenada, o Miroel me liga meio bravo e fala assim: “O que você fez?! Eu fui chamado por causa disso no Dops! Para onde você levou os spots?!” Eu respondi: “Estão onde nós estamos fazendo a peça.” E o Miroel: “Como assim?! Os caras querem saber,

estão me convocando para ir lá! No Dops!” Encurtando a história: os agentes do Dops foram ao espaço e fotografaram os spots. E esse material, que é da instituição, tem um lacre com o número do objeto-patrimônio. Depois o Miroel me mostrou, embaixo dos spots, estava escrito: “ECA. nº tal.” E aí não tinha o que dizer: foram mais de 17 mil pessoas que assistiram à peça. A repercussão foi grande e a polícia foi em cima. Quando eu fiz o *Papa Highirte*, peça do Vianinha, nas Ciências Sociais em 1977, também fui chamado no Dops. Os caras queriam saber por que eu ridicularizava o exército. Eu falei: “Não, não é o exército daqui. Pode ser de qualquer lugar. É uma simbologia.” Eles sabiam, é claro. Esse foi outro episódio meu com a repressão. É nesse aspecto que ela chegava. Mas nós não éramos tontos e outras coisas que sabíamos que poderiam nos dar problema, saíamos por outro caminho. Esse trabalho das Ciências Sociais é meio folclórico. Talvez eu conte essa história no livro que eu estou escrevendo agora. No dia da estreia de *A prova de fogo*, eu liguei para a Consuelo e falei: “Vamos estreiar.” Ela me disse: “Eu vou levar algumas pessoas, tudo bem, Tin?” “Pode levar?” “Mas é complicado. As pessoas estão em liberdade condicional.” Eu disse: “Consuelo, esse problema aí você quem sabe. Acho que não terá problema!” À noite, teve um grande movimento na Geografia e História, e nós esperando para começar a peça. O grupo tinha uma estratégia antes de começar o espetáculo, que era contar para o público que a Reitoria queria que nós desocupássemos o prédio. Não queria que nós fizéssemos a peça lá. Isso em 1976. Algumas pessoas que tinham ido assistir falavam: “Vamos fazer, botar pra quebrar!” Já outras diziam “Calma, vamos discutir a questão.” Aquele imbróglio, e a Consuelo foi abordada, é óbvio:

Ela – Tin, você não vai fazer isso hoje, certo?

Eu – Como não?!

Ela – Você vai fazer uma peça proibida pela censura, com a proibição agora também do Reitor?! Você não vai fazer.

Eu – Consuelo, fica fria. Nós vamos discutir. Não é assim, eu não vou assumir a postura do Reitor. Nós temos que discutir isso com quem veio assistir.

Ela – Não, pelo amor de Deus!

Eu – Consuelo, fica fria! Eu dirigi esse trabalho. Não vai ter problema.

Ela – Não, você não vai fazer! Eu estou aqui com o Albertinho e ele está em liberdade condicional.

O Albertinho era, inclusive, uma das personagens da peça. Então eu pensei: “Se der zebra, ela vai em cana!” Mas falei: “Consuelo, vamos fazer uma assembleia para discutir isso. Confia em mim. Vamos lá?” E era isso que o elenco todo fazia no meio do povo. Só que nós não entregávamos o ouro. O grande barato era deixar o pessoal na dúvida se ia ou não acontecer a peça. Lá não tinha cadeira, e todo mundo sentava no chão. Uma assembleia de universitários mesmo. Não era teatro, era um ato público. Todo mundo sentado no chão e começa a peça. Eu era o presidente da assembleia e fazia o Zé de Freitas (baseado em José Dirceu). Eu pegava o papelzinho e: “Pessoal! Silêncio! Nós vamos fazer uma colocação para vocês. Nós queríamos fazer uma peça, *A prova de fogo*, só que aconteceu o seguinte: nós recebemos um comunicado da Reitoria, que está inclusive subscrito pelo Corpo de Bombeiros, dizendo que o prédio não está em condições de utilização e que nós temos que desocupá-lo em 24 horas.” “Vamos embora!”, gritaram da plateia. Eu falei: “Não! Calma! Vamos colocar em discussão se nós vamos ou não fazer a peça.” Metade da plateia se mandou. A Consuelo gritou lá do meio: “Tin!” E eu falei: “Calma! pessoal, vou dar o encaminhamento aqui.” E aí eu passei a palavra para uma personagem da peça. Já era a peça. Esse foi um episódio muito forte para nós e para a Consuelo também. Eu acho que ela nunca teve ideia de que a peça dela fosse passar por uma situação dessas. Inclusive porque a peça era inédita, A minha montagem do *Papa Highirte*, do Vianinha, também foi a primeira montagem. A Consuelo me deu *A prova de fogo* porque ela tinha ganhado o prêmio de melhor peça no Concurso de Dramaturgia de 1968. Ela disputou o primeiro lugar com a peça do Vianinha, e o júri deu o prêmio para as duas. Quando a Consuelo me deu *A prova de fogo*, ela falou: “Depois que vocês a montarem, deem uma lida nessa aqui, que é de um parceiro nosso, o Vianinha.” “Ok, dá aí.” Peguei e falei: “Ah... não tenho a menor dúvida! A próxima será essa.” E foi mesmo. Nós fizemos *A prova de fogo* em março e ficamos dois ou três meses em cartaz, até o fim do semestre. Em julho, nós ensaiamos *Papa Highirte* e estreamos em agosto. E também fui denunciado no Dops por causa dessa peça. Perguntaram: “Por

que você colocou os militares de verde oliva?” Daí eu disse: “Bem...” Foi uma intervenção cultural na contramão do teatro profissional. O teatro profissional lutava para conseguir dar um dribble na censura. Você pega a peça do Guarnieri, *Um grito parado no ar*, o que ela é? É simplesmente a questão da censura do regime militar. Ela já trata de outro nível da censura ou das dificuldades criadas pelo Estado para a sobrevivência do pessoal de teatro. A peça é sufocada economicamente, quer dizer, não tem apoio de patrocinador, e a companhia não tem como produzir a peça, porque precisa pagar elenco, cenário... **Então esse foi um momento da história em que nós funcionamos como alternativa ao teatro profissional. E o cara ia à USP assistir porque era muito mais interessante *A prova de fogo e Papa Highirte* do que “pato com laranja” ou qualquer besteiro da vida.** Por isso o fluxo de gente era muito grande. Tanto é que a Consuelo registrou isso na publicação da peça, que tem todos esses dados. Ela escreveu que umas dezesseis, 17 mil pessoas viram o espetáculo. E acho que foi por aí mesmo. Não era um espaço pequeno, era um espaço aberto e lotava! Nas Ciências Sociais, tinha um auditório em que cabiam umas duzentas, trezentas pessoas no máximo. Foi lá onde nós fizemos o *Papa Highirte*, em agosto/setembro e dezembro de 1976 em uma sala fechada, um auditório. *A prova de fogo* foi apresentada em um espaço aberto, que tinha cobertura e tudo. Foi lá onde tem as escadas da FFLCH hoje. E a escada era um cenário. O Zé de Freitas começava a assembleia em cima da escada. Na frente da escada, naquele saguão que tem hoje, era ali que as pessoas ficavam sentadas. O fundo era a abertura da porta que dava para o pátio da Geografia e História. Esse era o local. Lateralmente tinha a abertura dos dois lados e esse vão no meio com um monte de gente sentada no chão. E nós ficamos em cartaz de março até maio, toda sexta, sábado e domingo.

ASPAS – Você pode falar um pouco mais sobre essa montagem? Em *A prova de fogo*, os estudantes fazem uma manifestação em praça pública. Como você representou essa passeata, por exemplo?

URBINATTI – Na peça, os estudantes estão no prédio da Maria Antônia, o prédio em frente ao Mackenzie. E eles saem para a passeata na Praça da República. No espetáculo, nós simulávamos essa saída e quando retornávamos, já

havíamos levado porrada e tudo. Dava para fazer essa ligação porque todo mundo já tinha tido o mínimo de experiência, já tinha ido, pelo menos, até o Largo de Pinheiros. Não sei se vocês sabem, mas nós tivemos duas tentativas de um ato público. Nós saímos da USP e o plano era ir até o Largo de Pinheiros. Ao nos movimentarmos em direção ao Rei das Batidas, a polícia já começou a armar a Tropa de Choque. Quando percebemos, paramos antes de chegar lá, onde tem a rotatória perto da USP. Ali fizemos o enterro simbólico da Reforma Universitária, com um caixão. Esse foi o primeiro movimento de saída da Universidade para a rua. O segundo movimento foi quando nós combinamos de ir à Secretaria da Educação, no Largo do Arouche. Armou-se campanha, assembleia, divulgação. Todo estudante queria ir, não tinha dúvida disso. De manhã cedo, o que aconteceu? O coronel Erasmo Dias pôs a tropa de choque no Largo do Arouche para impedir qualquer concentração ali. Alguém do movimento estudantil que já tinha estado no Largo do Arouche telefona e fala: “Não vai ter nada. Os caras estão com a tropa de choque e os cavalos aqui na praça.” O movimento estudantil saiu da USP e foi para o Largo de Pinheiros, onde acabou acontecendo uma grande assembleia enquanto a repressão ficou no Largo do Arouche. Foi uma super conquista! Esses foram alguns passos que nós demos. Depois disso teve um ato público atrás do outro. Em 1977, em junho, o grupo das Ciências Sociais, eu e mais alguns companheiros inventamos uma festa junina com casamento caipira, um “casamento público”, batendo com a ideia do ato público. Foi na Geografia e História. Até um tempo atrás eu tinha isso escrito. Todos os episódios que tinham acontecido em 1977 no Parque D. Pedro, na PUC, tudo foi colocado ali. O coronel Erasmo Dias não permitia o casamento público e os dois queriam se casar, a festa tinha que acontecer. Muita gente da Geografia e História de caipira, aquela coisa de festa junina. E nós jogamos tudo aquilo. Foi tão forte e divertido que o Ricardo, jornalista da *Folha de S. Paulo* que acompanhava o grupo das Ciências Sociais, fez uma matéria narrando esse casamento. A matéria foi censurada e não saiu!

ASPAS – E não vieram atrás de você por causa disso também?

URBINATTI – Por causa do casamento não. Mas depois eu tive que explicar tudo o que eu fiz. Até que eu, segundo eles, era hippie em Catanduva, minha

cidade natal. Quando o Dops ficou atrás de mim, eles foram informados pela delegacia de Catanduva que eu era um agitador meio hippie. Acho que era esse o conteúdo! No ano de 1968, tinha um movimento hippie forte como nunca. A maconha e tudo o mais, o pessoal utilizava isso como doping geral. Quando eu comecei a fazer Ciências Sociais em 1972, vocês não têm ideia do que era. Vou até registrar um fato que estou escrevendo no meu livro sobre este período. **Em 1972/1973, não se falava a palavra “colega”, “companheiro”, “camarada” ninguém falava. E “colega” era coisa velha, ligada a 1968. Então vocês veem, tudo o que estava ligado a 1968 já era desprezado no início dos anos 1970.** Tiravam sarro de quem usava esses termos. Por exemplo, “colega” era malvisto porque remetia a uma luta que, a princípio, tinha sido derrotada. Mas quem trabalhou esse paradigma dentro do movimento estudantil? Eis a questão. Não é só o estudante que resolveu fazer isso. Eu acho que tem um “dedinho” das inteligências que manipulam corações e mentes. A primeira vez que isso apareceu foi na época do Congresso dos Estudantes de Ciências Sociais. Havia um cartaz com o rosto de um jovem barbudo com a boca aberta como se estivesse gritando ou chamando, convocando o tal Congresso. Alguns alunos debochavam do cartaz imitando, como se fossem débeis mentais, o tal rosto do cartaz. “Onde já se viu congresso?!” “Para com isso!” “Colega, imagine!” Eram termos em desuso. Quem os utilizasse era ridicularizado! Eu achava terrível e ficava louco com aquilo. Eu pensava: “Vamos ter que passar por isso?!” Mas assim foi em todos os lugares em que a luta avançou. Ali ia ser diferente? Não. Muita cachaça, fumo etc. A luta só foi retomada para valer com a morte do Alexandre Vannucchi Leme em março de 1973. O grupo das Ciências Sociais estava para estreiar *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, pois tinha ficado de novembro a março preparando a peça. Quando chegou março, no dia da estreia, saiu a notícia da morte do Vannucchi. A USP inteira entrou em pânico, choque e revolta. E à noite, uma assembleia foi chamada. Aí não houve estranhamento. Assembleia mesmo... Suspendemos a peça. Todo mundo foi para a assembleia na ECA e para a missa de sétimo dia do Vannucchi na semana seguinte. Isso foi outro problema. A missa foi na Catedral da Sé e a USP inteira estava lá, lotou a igreja. Ao sairmos, me lembro que estava garoando e Sérgio Ricardo cantou sua música “Calabouço”. Em seguida, nós cantamos “Vem, vamos embora...”, a música do

Vandré. Na hora em que saímos da igreja, aquele mar de capacetes verdes, todos no fim da escada com cassetetes nas mãos. Eles gritavam: “Circulando, circulando!” Não dava nem para pensar em fazer alguma coisa, porque fomos pegos de surpresa. Nós estávamos dentro da igreja, mas na hora da saída, quando vimos aquilo, todos se calaram. Não era uma passeata, era uma missa de sétimo dia. Mas eles aprenderam. Tanto é que, quando eles mataram o Herzog, nós repetimos a dose. Missa de sétimo dia, e todo mundo lá de novo. Só que desta vez armaram vários bloqueios nas ruas e avenidas, causando o maior congestionamento e muita gente nem conseguiu chegar à catedral. Mas quem ia a essas missas? Os estudantes, óbvio. O povo em geral estava distante disso, uma população marginalizada em relação a essas coisas, e o movimento estudantil, obviamente, ligadíssimo.

ASPAS – Você falou que toda a experiência de 1968 foi ridicularizada pouco tempo depois. Você acha que em 1973 foi quando se deu essa virada?

URBINATTI – Creio que sim. Mas não tem um dia exato em que isso aconteceu. É aquela mistura que vai se diluindo, ou seja, uma coisa se transformando em outra. Da mesma forma que tinha gente que mantinha essa perspectiva de luta, já no meio disso, existiam pessoas ridicularizando. Da mesma forma que o movimento avançou, algumas pessoas viraram outra coisa. Dialeticamente foram se transformando em outra coisa.

ASPAS – Esse foi um dos nossos pontos de partida: “desfolclorizar” o que foi a experiência de 1968 e que hoje é extremamente “folclorizada” por algumas pessoas. Você percebe isso?

URBINATTI – Muito! O Tropicalismo, o que é?

ASPAS – Para você, o que foi esse movimento de ridicularização para essa “folclorização” de 1968 em voga agora em alguma instância. O que você acha que aconteceu para que esse processo tenha se dado dessa forma?

URBINATTI – Essa é uma pergunta bem interessante. Eu acho que não tem uma causa, uma razão única. Eu acho que são várias as determinantes desse processo. Vejam, nós saímos de uma sociedade patriarcal, extremamente machista nas décadas de 1950 e 1960. E ao mesmo tempo em que se tem a Ditadura em 1964, você tem os Beatles, você tem a pílula anticoncepcional, a

luta feminista, várias implicações da Guerra do Vietnã. E não só no Brasil, mas no mundo todo. Tanto é que Maio de 1968 na França é muito forte. Para falar da sociedade brasileira, em 1950/60 uma sociedade conservadora e machista, de repente entra a luta da mulher na parada. Não é mais a garota de Ipanema, ela é outra coisa. Ela vai para a rua, vai trabalhar, vai lutar na guerrilha, como nossa presidenta Dilma, como a Heleny Guariba, que está desaparecida até hoje. São mulheres que, como se diz no Nordeste, “pegaram em pau furado” para dar tiro! Isso é uma revolução. Mas esse tipo de coisa não é legal para os donos do capital. Não é porque, se a moda pega – e a moda a que estou me referindo é a Revolução Cubana, que tinha acabado de acontecer –, se ela pega, o que aconteceria com o nosso país? E, diferentemente de Cuba, por isso o movimento foi altamente reprimido aqui, nós não somos uma ilha. E mesmo Cuba sendo uma ilha, olha o que os Estados Unidos fizeram e fazem com essa ilha até hoje! Bloqueio atrás de bloqueio, matando o povo de fome. Eu já fui várias vezes a Cuba, fiz teatro lá inclusive, *Dois perdidos numa noite suja*, do Plínio Marcos, com um ator cubano, Rene de la Cruz, em 2015. Então você tem uma ilha que virou símbolo para o mundo e para a América Latina em especial. Seria muito diferente se o Brasil virasse um país socialista, porque o Brasil faz fronteira com praticamente todos os países da América Latina e tem uma importância geopolítica enorme. Por isso aconteceu na história toda a repressão. **Agora, 1968 é uma espécie de estertor ou de explosão da consciência de luta que não conseguimos ter em 1964.** Em 1964, eles nos pegaram da noite para o dia. Mataram, prenderam e exilaram. De 1964 a 1968, foi o tempo de gestação de uma revolta que ia acontecer. O *Show Opinião*, as peças de teatro todas discutiam a questão da liberdade, a questão da opressão e questionavam a Ditadura em última instância. Só que a ditadura tinha que ter uma saída. Dar porrada? Sim. Negociar? Estava cada vez mais difícil. Então eles vêm com o golpe dentro do golpe, que é o AI-5. Eles rasgam a Constituição, porque na verdade o AI-5 se sobrepõe à Constituição, ele extirpa ou extingue qualquer direito. Qualquer veleidade democrática. Não tem direito civil garantido, você não tem mais nada. O AI-5 dava direito a qualquer autoridade de ir à casa do cidadão e levá-lo preso. Aliás, a delação premiada não está longe disso, é algo semelhante! E nós temos um adversário potente hoje que é a Rede Globo, que domina mentes e corações. É só você ver o que está acontecendo. Desde o kit

de primeiros socorros, que ela enfiou goela abaixo porque o Estado foi levado a criar, até o impeachment da Dilma... Vocês lembram como estava em 2016? No *Jornal Nacional* não tinha mais notícia do mundo, só notícia relativa à Dilma, dizendo que ela era uma idiota, que o PT era isso e aquilo, que só tinha corrupto. Como sair desse veículo de domínio hoje em dia? Por exemplo, o episódio que aconteceu agora para libertar o Lula. E eu faço questão de falar, aquele “juizeco” de segunda categoria, o Moro, de férias em Portugal, assume o posto e, de lá, ele articula como manter o Lula preso. É um sistema judiciário ou um sistema político? Uma articulação dessa só pode ser uma articulação política e não judicial. Se fosse judicial, o Moro teria que respeitar a decisão do Rogério Favreto, que deu a soltura ao Lula, porque ele é seu superior na hierarquia judiciária. Agora, o que falou a mídia desde que saiu essa notícia? Ficou o tempo todo descaracterizando o cidadão, dizendo que ele era do PT, que ele era não sei o quê, ou seja, desmontou o sujeito. E agora estão levantando a hipótese de ele ser julgado pelo Tribunal Superior de Justiça, porque eles estão tentando achar uma tipificação do que ele fez para puni-lo. Para o Moro, que passou por cima da sentença do outro, nada. Outro dado, não menos curioso e importante, é que o juiz Moro viaja constantemente aos Estados Unidos. Ora fazendo cursos, recebendo instruções, ora sendo condecorado, premiado. Ele e os procuradores da “República de Curitiba.” Um dia, no futuro, quem sabe teremos todas as revelações dessas armações. Então, você tem um momento gravíssimo na história brasileira, que está atingindo várias áreas: cinema, teatro, música. Vocês podem achar que eu me ligo na teoria da conspiração. Que fazer se eu não encontro explicação melhor? Mas certas coisas que eu já vi na minha vida, se não forem conspirações, o que serão?! Eu falava em vários debates na USP sobre 1964, eu me lembro pouco o que foi aquilo, eu era criança. Eu não tinha condições, nem informações para compreender. No entanto, na adolescência, eu desconfiava muito, baseado no que os Estados Unidos faziam com Cuba. Eu acreditava que os Estados Unidos teriam também agido aqui de forma semelhante. Tinha essas impressões pelas coisas que eu lia e via. Apesar da censura, apesar de tudo, eu tinha uma intuição. Eu falava isso nos debates da USP, aí diziam que era teoria da conspiração! Isso na década de 1970. Em 1980, isso piorou muito e, em 1990 então, eu já me abstinha de falar. Eu tirava o time de campo, não tocava mais no assunto. Aí nos anos 2000, foram liberados os

documentos em Austin, nos Estados Unidos, e tudo veio à tona!!! Muitas informações sobre o golpe de 1964. Tudo!!! E mais recentemente, as denúncias de Edward Snowden, ex-funcionário da CIA, em relação à espionagem sobre Dilma, sobre a Petrobrás etc. etc. Tudo articulado desde os Estados Unidos pelo Pentágono e pela CIA. O golpe de 2016 foi uma articulação dos Estados Unidos para desestabilizar a Dilma, para tirá-la da jogada, tirar o PT (Lula) da eleição e liberar o pré-sal para eles, que foi o que aconteceu. Se eu falo assim, dizem que é teoria da conspiração. Mas quem conta essa história é o Edward Snowden, que trabalhou dentro da CIA. O cara foi um supercérebro dentro da CIA e jogou tudo o que ele sabia no ventilador. Tanto é que o cara até hoje não pode sair de Moscou. **Quando eu falo de teoria da conspiração, é porque não tenho dúvida de que muita coisa na arte, de 1968 para frente, teve ingerência, teve articulação de pensadores do capital. Tenho quase certeza disso. O movimento tropicalista, por exemplo, que projeto representava em termos de cultura brasileira? O que era bossa nova? Um violãozinho dentro de um apartamento em Copacabana?** Muito lindo sim. Mas o que estava acontecendo pelo país afora naquele momento? O que estava acontecendo no Brasil quando surge o Tropicalismo? Você tem o descobrimento de uma “cara-perfil do povo”, de um setor da sociedade, sempre marginalizado, que começa a ganhar o palco, a música, a literatura, o cinema etc. Estou falando de *Orfeu do Carnaval*, do Vinícius e do Tom, que é sobre o negro no Rio e que ganha projeção internacional. Em 1958, no teatro, você tem *Eles não usam black-tie*, do Guarnieri, que coloca o operário como protagonista no palco. E do que eles estão falando? De coisas de amplidão, da massa! Se você pegar uma linha disso que estou falando, você chega a 1968. Você tem, de um lado, a bossa nova, e do outro, o *Orfeu do Carnaval*. Começa a surgir outra visão de música e letra, que está refletindo uma coisa muito própria das condições do povo brasileiro. Aí você tem o Sérgio Ricardo, o Geraldo Vandré e o *Show Opinião*, que é o ápice de tudo isso. O que este *show* põe no palco, a “palhoça, ça, ça, ça...”? Nada! Essa tergiversação sobre o fenômeno rural-arcaico versus urbano-moderno ganha uma aparência de modernidade estética, mas não se compara com canções como “Pra não dizer que não falei das flores”, que é o retrato do Brasil de 1968. Não é “Alegria, alegria”, que a Globo embala quando quer falar de 1968. Essa música já entra na esteira do que nós estávamos

falando antes, da questão do movimento hippie ou da alienação e do não comprometimento, embora tenha feito sucesso nos Festivais da Música Brasileira ao lado de Vandré, de Chico. “Roda viva”, por exemplo, é muito representativa da década de 1960, desse momento de ebulição cultural no país. Mas quem conta a história é quem venceu a batalha. E quem é que conta essa história? A Rede Globo. E quem aparece em 1968? O Caetano com “Alegria, alegria”. Nem o Chico, que era uma unanimidade, eles põem. Esse período, para mim, é muito dolorido, porque há muita mentira sobre os fatos, muita tergiversação sobre as coisas. Parece que se está falando a mesma coisa, parece apenas, mas não. Você falar de 1968 como uma reprodução do Maio na França é outra coisa. No Brasil, teve o espírito libertário que tinha na França? Teve, mas não só isso. A França não tinha uma ditadura militar, não tinha as Ligas Camponesas, o Francisco Julião, as greves de Osasco e Contagem em 1968. Pode até ter fatos parecidos, mas não como a repercussão de uma corrente de transmissão do que aconteceu na França. O Brasil tem outra característica, é colônia, tem outra cor de pele.

ASPAS – Tem um estudo de um norte-americano, o Nicholas Brown, que diz que a onda pós-moderna aqui no Brasil começa com o Tropicalismo. Ele seria o primeiro tiro dado nessa direção, que hoje é levada às últimas consequências, enquanto esse outro lado, o das montagens universitárias que você contou, foi apagado da história.

URBINATTI – Eu estou escrevendo um livro e tinha dúvidas sobre o interesse das pessoas na história de um grupo de teatro universitário desse período. E quando vocês me ligaram, eu pensei: “Não quero entrar no mérito do Tropicalismo, do que ele foi ou não foi, não estou nem aí para isso! Mas eu quero contar essa outra história!” Essa história tem outra natureza. Agora nós estamos no pós-moderno e pior, porque descobri que já existe o pós-épico! Pós-épico?! Os povos escravizados e subordinados são impressionantemente criativos!

ASPAS – O pós-épico acaba sendo pré-brechtiano. Se for analisar, ele é pós-épico porque perdeu a sua potência crítica.

URBINATTI – Se é que essa categoria faz sentido!? Mas entrando em outros méritos, se você pegar o teatro brasileiro, ele “não existe”! Digo o “profissional”

Você pega a *Folha de S. Paulo*, o *Estado*, você abre, lê, procura e não encontra uma programação de teatro. Não tem teatro! Tem cinema, porque existe uma indústria cinematográfica. Mas o que vai ter de teatro é uma peça que um ator da Globo está fazendo. Mas estou me convencendo que eu devo colocar no livro um pouco do que eu, como portador de uma história, tenho para contar. Essa é a ideia do livro que eu estou escrevendo. Eu sou filho de operário do interior de São Paulo. Meu pai trabalhava em uma fábrica de calçados e minha mãe, quando morou em São Paulo, era operária das indústrias de tecelagem da Mooca e do Brás. Meu pai era semialfabetizado. Minha mãe era escolarizada! E eu vim para São Paulo e me deparei com essa parafernália toda da cidade grande! Desde as questões econômicas de sobrevivência até as questões de comportamento. Quando entrei na USP, eu era funcionário do Banco do Brasil, camisa social, usava gravata. Imaginem! Eu não ia de gravata para a Faculdade de Ciências Sociais, não pegava bem! Nós brincávamos falando que as meninas das Ciências Sociais eram caprichosamente desarrumadas: cabelo despenteado, saião hippie, chinelo rasteirinha, mas desciam de seus carros, leves, livres e soltas, para a aula de Estudos Marxistas. Nós ríamos. Tinha muita discussão, isso sim, muita elucubração nesse período, porque o Brasil podia mudar. A Ditadura era um entrave. Tanto é que o Lamarca e o Marighella, líderes da oposição contra a Ditadura, são mortos com uma diferença de dois anos aproximadamente. Mas acho, no entanto, que foi um equívoco radicalizar a luta em um momento em que o inimigo mais se fortalecia. A guerrilha urbana, no entanto, teve um papel importante com a VAR-Palmares, a ALN, Molipo, o pessoal do PCdoB no Araguaia, houve um aprofundamento na luta guerrilheira contra a Ditadura Militar. Porém, justamente neste período, a Ditadura decretou o AI-5. A partir daí, o terror estava implantado. Tudo foi justificado pelo AI-5, não precisava de explicação para nada. Não tinha Constituição! Claro que é fácil dizer isso agora, reconheço. Então, eu acho que nesse período, o Pentágono e seus ideólogos estudaram muito as diferentes possibilidades de intervir no debate cultural no Brasil. O Gerald Thomas, por exemplo, deu uma entrevista na década de 1980, dizendo que tudo que se fazia no teatro brasileiro era uma porcaria, não prestava, estava ultrapassado. E a mídia o apoiava descendo o pau nas produções brasileiras. Nesse sentido, quando ele encenava qualquer coisa, a mídia o

aplaudida. Tecia inúmeros elogios. Eu sou testemunha viva disso. Ele montou um espetáculo chamado *Carmen com filtro*, a sua grande “obra-prima”, considerada por ele mesmo e pela mídia bajuladora. Eu, no entanto, não conseguia enxergar todas as maravilhas que a imprensa dizia. Anos depois, ele e o Otavio Frias escreveram um texto: *Don Juan*. O Tomas dirigiu. Tinha acabado de estreiar a peça e as reportagens e críticas todas favoráveis. Nem todas: “*Don Juan* estreia sem unidade e frustra!” Um repórter pergunta para o diretor: “Qual a relação dessa peça com *Carmen com filtro*, que você fez anos atrás?” E o diretor responde: “Esquece aquilo! Era uma bobagem!” Ou seja, tudo aquilo que ele falou de “sua obra-prima” era uma besteira! Conclui-se que quem o criticou na época e foi ridicularizado estava certo. Certa vez eu estava em um debate na Unesp, contando sobre o Grupo de Teatro de Ciências Sociais. Quando falei das peças que o grupo havia encenado e que nós tínhamos feito *A prova de fogo*, um cara da plateia disse: “Eu li que essa peça que você falou é uma peça datada, né!?” Eu respondi: “O senhor tem toda a razão. Eu me esqueci de falar que essa peça foi escrita em 1968. Exatamente nesta data.” Todos ficaram me olhando e querendo rir. E continuei: “Inclusive, ela tem uma proposta que também é de uma época. Aliás, falando em datado, vocês sabem que o Shakespeare também é datado?! Não tem uma peça dele que não esteja envolvida com a questão da luta de classes na Inglaterra.” É só conferir. Por exemplo: o “ser ou não ser” não é o “ser meramente existencial” apartado do mundo real e concreto. Ele está discutindo o “ser ou não ser” de uma época, o “ser ou não ser” medieval, o “ser ou não ser” capitalista. É disso que se trata. Quando ele está escrevendo *Hamlet*, o capitalismo está se implantando gradativamente pela Europa, e as forças feudais estão se deslocando do centro de poder. Você quer coisa mais datada que isso?! Quer dizer, eu não posso tocar em certos assuntos? A arte não deve se envolver com as questões objetivas do homem? Arte é arte? Descolada das lutas dos homens? O Piscator tem uma passagem interessante sobre isso. Que teatro é feito na Rússia em sua época? Um teatro feito pela burguesia. E o que se vê no palco? “As coisas mais ‘elevadas’ do espírito humano”, ironiza ele. Falar de salário no palco, da condição de vida das pessoas é um “crime”! O Piscator no final diz que o teatro – também não acho que seja isso – deve ser uma assembleia. Mas aí vêm os reducionistas, simplistas e põem em cena uma coisa crua e

absurdamente precária, como se fosse um ensinamento do Piscator. É um pouco mais que isso. O Brecht já transforma isso: o teatro apresenta uma ideia. Uma tese e sua antítese. Ao espectador cabe fazer a síntese. Quais recursos para além de dados estatísticos você pode colocar em cena? Como transformar isso em arte? Como colocar em cena toda a história do impeachment de 2016 no Brasil? Ou as causas e consequências da prisão do Lula? Ou ainda, toda a politização e partidarização da justiça? A arte deve se afastar destas questões? Eu sou de uma época em que se um cara qualquer, não só na universidade, mas na rua, fosse chamado de “reformista,” ele se sentiria muito mal. Envergonhado, frustrado! Isso era um xingamento, uma desqualificação da pessoa. “Reformista” era o nome que nós dávamos para quem era do chamado “Partidão.” Ou àqueles que queriam fazer a reforma do Estado. Nós, porém, queríamos fazer a revolução. O tempo passou, e hoje, certas pessoas batem no peito e se dizem de direita com orgulho! **Aonde nós chegamos?! Qual é o compromisso que se tem com a revolução ou com qualquer perspectiva de mudança social? Nenhum!?** Se você analisar, quem está na universidade ou quem está fazendo arte nesse universo é a classe média! Uma pequena burguesia que “come o farelo que a burguesia joga depois do seu banquete!” E o que está acontecendo no nosso país em relação ao preconceito contra o pobre? Eu não sei como está a universidade hoje, mas eu imagino. Sobretudo a USP, que é pública e teremos que batalhar para que assim continue pública! Mas ainda é um antro da burguesia! Temos que ampliá-la, democratizá-la, em todos os níveis. Na minha época já era assim. Se o cara não tem um projeto de vida para realizar, qualquer diversão o agrada. O cara pinta a cara, põe narizinho e dá uma pirueta! Pronto! Disse tudo. E está tudo certo. O cara não está dizendo nada, porque não se tem mais um projeto! Nem político e muitas vezes nem de sobrevivência. Você está à mercê de qualquer coisa que vier! Ninguém tem uma matriz sobre a qual está querendo avançar, então qualquer coisa serve. Venho enfrentando e convivendo com isso a minha vida inteira, mas assim não dá. E eu não estou sozinho. Em minhas aulas sempre falei: “Se a obra de arte não for para transformar o mundo em que se vive, qual o sentido de se fazer arte?” Eu indico o Plínio e falo para os meus alunos: “Vocês acham que o Plínio Marcos, quando escreveu *Dois perdidos numa noite suja*, estava querendo dizer o

quê? Vender o livro, ganhar dinheiro com a peça? Por que ele escreveu aquilo? Em *Mancha roxa*, o que ele tem a ver com aquilo, com um presídio feminino? Ele escreveu porque tinha alguma coisa a dizer sobre aquilo! Se você não tem algo a dizer sobre o seu tempo, sobre o seu mundo, sobre as injustiças ou virtudes que estão acontecendo por aí, você não pode ser considerado um artista, me desculpe! Ou você é outro tipo de artista, que está muito longe da minha referência do que é ser artista. A minha referência de artista não é olhar para as coisas e ficar indiferente a elas. Resignar-se! Não cabe contemplá-las apenas, cabe transformá-las! É isso.

Edição de Roberta Carbone

Publicado em 06/05/2019