



Entrevista

ENTREVISTA COM LUIZ CARLOS MOREIRA – DE UM PROJETO DE NAÇÃO À MENDICÂNCIA: UMA CRÔNICA DA PRODUÇÃO TEATRAL BRASILEIRA

**Entrevista realizada em 13 de julho de 2018,
por Roberta Carbone.**

REVISTA ASPAS – Você disse que tem algumas teses sobre o fazer teatral relativo a esse momento histórico que nos propusemos pensar. A primeira delas se refere ao peso que, para você, nós carregamos até hoje do fantasma do Teatro Brasileiro de Comédia [TBC]. Para começar, queria te ouvir falar um pouco sobre isso.

LUIZ CARLOS MOREIRA – Primeiro, eu queria deixar claro uma coisa: eu não sou historiador. Não sou estudioso dessas questões. Eu entendo até que a ECA [Escola de Comunicações e Artes] deve ter gente muito mais qualificada para falar sobre isso. Aliás, é a função dela. Quer dizer, se uma escola de teatro de uma universidade pública de São Paulo, onde se tem um marco do chamado “moderno teatro brasileiro”, não tem claro e não trabalha em cima dessa história, não sou eu que vou dar conta dela. Afinal de contas, isso é o nosso chão, somos nós. Quer queiram, quer não queiram. E a segunda coisa é que eu estou tentando organizar o meu pensamento. É uma conversa em que eu vou “pensar em voz alta,” digamos assim. Ou seja, não é uma coisa organizada. Vamos partir do Teatro Brasileiro de Comédia, um marco. Para entender o porquê, de certa forma – e mesmo que os pós-dramáticos da performance digam que não –, nós ainda somos filhos disso. Como sintetizar? Bom, o teatro fala do quê? Qual é o seu objeto, qual é a sua matéria-prima? Para dar um exemplo, se for para falar da música, eu posso dizer que ela lida basicamente com o som, com o tempo. A dança, talvez a sua base seja o movimento e também o tempo. Na pintura, podem ser as cores, a perspectiva, as linhas, os planos, o claro e o escuro. E o teatro? A matéria-prima do teatro é o homem. É o ser humano e suas relações. Minha premissa básica é essa. Pelo menos tem sido. Ou seja, a matéria-prima do teatro não é o teatro, não é o movimento, não é o som. A matéria-prima do teatro é o homem e suas relações. **E o TBC nos traz uma visão e uma representação do que seria uma natureza humana universal. Essa natureza humana universal era traduzida principalmente pela dramaturgia europeia e norte-americana daquele momento. Basicamente, o umbigo de uma certa classe média intelectualizada que achava que o umbigo dela era o umbigo do mundo.** Então, quem é esse homem e essa natureza humana? Para falar dos ciúmes, por exemplo, eu costumo citar o caso dos esquimós. Eles vivem isolados por uma questão de sobrevivência. Quando passa algum esquimó por um iglu

ou por uma região totalmente abandonada onde tem um casal vivendo, esse encontro é uma festa. Essa festa pressupõe a honra para aquele que recebe o visitante, e a honra é que esse visitante durma com a mulher do outro, que se prepara para isso. E a coisa é tão louca que, se por acaso esse visitante rejeitar passar a noite com a mulher, isso será uma afronta que poderá levar à morte. Muito estranho, não é?! O que dizer então de uma sociedade matriarcal perante o nosso machismo, por exemplo?! Mas a nossa sociedade acha que o mundo ocidental-capitalista-urbano-industrial é o homem de todos os tempos. Eu penso em um homem medieval onde não existia o comércio. Você já pensou um comerciante ser preso porque está vendendo um produto?! Se ele estivesse em uma determinada região, podemos dizer um feudo, e fosse pego com produtos que ele estivesse comerciando, todos esses produtos seriam confiscados pelo senhor feudal porque isso era considerado crime. Emprestar dinheiro, uma usura!, poderia condenar alguém. Imagine um banqueiro hoje indo em cana porque emprestou dinheiro? As relações humanas, de repente, viraram de ponta-cabeça. Então não vem com papo de natureza humana! Mas o que o TBC traz é a natureza humana universal, a condição humana universal desse homem urbano, ocidental e burguês, a partir de uma dramaturgia essencialmente norte-americana e europeia. Para fazer isso, o Franco Zampari traz quatro diretores da Itália, contrata atores e técnicos brasileiros, compra ou aluga um prédio e passa a produzir espetáculos, muitos deles sugeridos por esses diretores, mas é óbvio que quem tinha a palavra final era sempre o Zampari. Houve, inclusive, alguns atritos entre ele e esses diretores mais à esquerda. Mas uma vez escolhido um texto que ele autorizasse, esse diretor fazia os chamados “ensaios de mesa,” em que ele daria unidade ao espetáculo. Ali se analisava o texto a partir da unidade e da concepção do espetáculo que o diretor traria, e cada um iria executar a sua parte. O cenógrafo construiria o cenário, os atores iriam para o palco com o diretor, a figurinista criaria o figurino e depois se chamaria a costureira para executá-lo, o cenotécnico para montar, o electricista para pôr a luz, enfim, cada um com a sua função. E essa peça teria que estar pronta “depressinha” – que eu saiba, o TBC chegava a montar dez espetáculos por ano. E isso tinha que dar dinheiro! Era uma máquina que funcionava nessa estrutura. E que estrutura é essa? Eu dou o nome disso de estrutura fordista. É como se produzia um

carro na época. Você tem um planejamento central, você tem quem decide e quem manda, você tem uma estrutura vertical de produção e uma distribuição de funções e papéis, uma divisão de trabalho. Dá para entender que já estamos falando de cultura, de um modo de viver? Esse é o moderno teatro brasileiro, criado para atender um determinado tipo de público que frequentava e tinha dinheiro para pagar esse teatro, que dependia também, obviamente, da mídia e da crítica. Como diz o Décio de Almeida Prado, todos nós somos – e quando ele diz “todos nós”, ele está se referindo aos atores, escritores, dramaturgos, à crítica, aos professores, ao público – todos nós somos filhos dessa experiência. Tem um monte de detalhes que eu estou passando por cima para poder chegar ao ponto que nos interessa aqui. Mas essa máquina linda e maravilhosa, que produzia absurdamente, criou filhos: Maria Della Costa/Sandro Polloni, Sérgio Cardoso/Nydia Licia, Walmor Chagas/Cacilda Becker, Paulo Autran/Tônia Carrero/Adolfo Celi. E, de certa forma, também o Teatro de Arena e o Oficina. Mesmo que o Arena tome uma postura de contraposição e mesmo que vá para um palco que não é o italiano, é a arena, ele dialoga com o TBC. Esta maravilha moderna, produtiva e eficiente faliu. O governo do estado tentou recuperar, assumiu, mas não deu certo. Ela quebrou. E os seus filhos também. Nenhuma das companhias que eu citei existia no fim dos anos 1960. Pelas mais diversas razões, inclusive falecimento, brigas de casal etc., mas a verdade é que não existia. Então o nosso nascimento teatral, de certa forma, no final dos anos 1960 estava morto. Esse molde de fazer teatro e, de certa forma, essa estética não conseguia mais dialogar com seu público, a tal ponto que o Décio de Almeida Prado se retirou da crítica, porque não reconhecia mais o teatro do qual ele fazia parte. E você vai ver no teatro brasileiro, nesse período, o desenvolvimento de uma dramaturgia em que se percebe uma linha de ação dramática, fundamentalmente, com conflitos, envolvimento de personagens, uma ação provocando a seguinte. Esta maneira de se fazer teatro, esta base dramática, se dá porque, no fundo, ainda se entendia teatro como gênero dramático.

ASPAS – Isso também se refere ao Arena?

MOREIRA – Em uma fase inicial, o Arena ainda tinha isso muito presente. Por exemplo, *Eles não usam black-tie* vai para isso. Mas qual é o tema do

Black-tie? É a greve. E a greve não entra em cena no *Black-tie*. A greve está fora, porque o *Black-tie* ainda é estruturado de forma dramática, a partir de conflitos familiares e pessoais, embora uma greve não tenha nada a ver com conflitos familiares e pessoais. Você já percebe um choque, de certa forma, entre a forma e o conteúdo material. E é por isso que o teatro e o Arena vão tomar outros rumos. Mas, fundamentalmente, esses outros rumos vão estar totalmente deslocados da realidade brasileira. Eu estou falando de uma forma dramática e depois vem o teatro épico. Mas isso é uma experiência da Europa, pela qual nós absolutamente não passamos. Nós não temos o chão histórico onde essas coisas surgiram. Nós simplesmente as importamos. Aí está o Roberto Schwarz com *As ideias fora do lugar*, o Antonio Candido com seus estudos sobre literatura e por aí vai. Isso nos serve. Com o golpe de 1964, essa dramaturgia que vinha se desenvolvendo e que, a partir de um espetáculo como o *Black-tie* começa a colocar em cena o chamado “povo brasileiro”, fica completamente impedida. E o teatro brasileiro dá uma guinada violenta, em que os musicais ou mesmo uma peça como *Liberdade, liberdade* não tem mais a ver, digamos, com o que era a literatura dramática e o teatro da fase anterior. Em 1968, quando o tempo fecha mesmo, surge uma nova dramaturgia brasileira: o Antônio Bivar, o José Vicente, a Leilah Assumpção. Você passa a ter uma volta ao gênero dramático, mas com personagens fechadas, praticamente claustrofóbicas, desesperadas, sem saída. O Alberto Guzik uma vez disse que o teatro brasileiro nunca rastejou tanto como nessa fase, por causa dessas personagens. No início dos anos 1970, ainda colado à realidade de 1968, teve um espetáculo, *O terceiro demônio*, que nem tinha texto e as pessoas se movimentavam no meio de lixo de papel urrando de dor. Eu estou falando de memória, certo? Ou seja, estou falando de um vínculo do teatro com o que houve na história do país. Para ir um pouco mais longe nesse vínculo, o Brasil chegou a ter um projeto de nação independente, que a esquerda brasileira chama de “nacional-democrático” ou de “independência nacional”, terminologia que o Partido Comunista usa muito. Ou, mais recentemente, chamado de “democracia popular”. O que é essa fase nacional-democrática? É uma coisa que vem da Terceira Internacional, dominada por Stalin, que ditava o rumo que deveria ter a chamada revolução, as etapas da revolução em um país colonizado, em um país dependente. Isso

implicava em uma aliança com a burguesia nacional progressista. Nessa fase, o grande inimigo não seria ainda o capital, mas o imperialismo, no caso, os Estados Unidos, e aquilo que havia de atrasado e que o capitalismo deveria superar, o latifúndio. Os dois grandes inimigos eram o latifúndio e o imperialismo. E cabia, através do Estado nacional e da união dos trabalhadores com uma burguesia progressista, fazer essa nação se encontrar, se livrar do atraso, urbanizando e industrializando o país, modernizando o país. Desse modo, se tornariam independentes, fortalecendo o mercado interno e criando uma classe operária, uma classe trabalhadora para, enfim, nós chegarmos ao que seria uma revolução socialista. É nesse contexto que surge o chamado “nacional-popular”, dentro do Arena inclusive. Mas note: “nacional-popular” já é uma junção de uma visão de nação, de uma independência nacional com o povo. O conceito de nação pressupõe o conceito de povo, e o conceito de Estado nacional no sentido de que você não tem luta de classes. Vamos ver isso hoje. O Dória é povo brasileiro, ele nasceu aqui. O Antônio Ermírio de Moraes é povo brasileiro. O Skaf é povo brasileiro. Somos todos povo brasileiro. A união nacional se dá em torno disso. O conceito de nação e de Estado, que para nós se dá de forma tão natural, principalmente em um jogo entre Brasil e Argentina, na verdade, é uma construção histórica, é uma invenção. É uma invenção que não está interessando mais nos moldes como foi. Mas, naquela fase, me parece que o povo era o camponês “ferrado” – embora se discutisse se havia ou não camponês no Brasil –, era o trabalhador “ferrado”, cuja redenção passaria por uma revolução burguesa, com a burguesia nacional assumindo a independência nacional. Esse é um projeto, no fundo, do Partido Comunista Brasileiro, que encontrou uma certa materialidade, uma certa realização no projeto das reformas de base do Jango Goulart. O que são essas reformas? São o controle de divisas do país, a nacionalização das refinarias de petróleo e por aí vai. Esse sonho de uma independência nacional, de uma união nacional em torno de uma burguesia progressista que chega ao poder. Isso deu no golpe de 1964. Mas é nesse contexto que o país tinha um projeto de nação, um país que estava se urbanizando e se industrializando rapidamente, um país que tinha os maiores índices de crescimento econômico do mundo. No século XX, somente a União Soviética teve um PIB com crescimento maior do que o do Brasil nesse momento, nem Estados Unidos. O país

era uma locomotiva a todo o vapor, cheio de esperança. E isso se refletiu em vários campos, inclusive no teatro. Você tinha uma efervescência cultural que se transformou no projeto nacional-popular. Note que o Franco Zampari com o TBC não está descolado dessas condições materiais. Era o chamado *zeitgeist*, o espírito do tempo, da modernização. E, por incrível que pareça, a ditadura vai, de certa forma, realizar esse projeto. A independência nacional vira um projeto de interdependência, mas o país se urbaniza e se industrializa. A ditadura, inclusive, estatiza muita coisa. E o teatro que se fazia como uma importação, a partir do Arena, coloca em cena o homem brasileiro com seu jeito de ser, e o homem brasileiro era fundamentalmente o trabalhador. À medida que essas questões se acirram, também se acirra esse teatro, e entram em cena elementos do teatro épico. Tudo isso, de certa forma, importado daquilo que tinha um vínculo, uma tradição histórica muito forte na Europa e nos Estados Unidos e aqui não tinha muito chão.

ASPAS – Você acha que as transformações em sentido épico que o teatro sofre nesse momento também são importações? Essa forma é importada para suprir uma necessidade de lidar com outros assuntos?

MOREIRA – Vamos pegar a história do teatro épico, um cara como Erwin Piscator ou mesmo o conceito de teatro épico, que surge nos anos 1920 na Alemanha. Em que condições eles surgem? Piscator chegou a ter um teatro maior que o Municipal de São Paulo. Ele chegou a fazer espetáculos que precisavam de dezenas de cenotécnicos, que entravam à noite para mudar o cenário para o espetáculo do dia seguinte. O Volksbühne tem essa tradição que vem do Antoine, do chamado Teatro Livre, que são os próprios trabalhadores fazendo teatro e o mantendo. Essa tradição que começa no século XIX. Se nós pensarmos no Ibsen com *Casa de bonecas*, essa peça foi proibida em todos os lugares. *Casa de bonecas* só pôde ser montada por causa de uma associação de trabalhadores. E isso porque essas associações eram clubes fechados só para os sócios e não sofriam censura. O Volksbühne chegou a ter entre cem e cento e cinquenta mil peões bancando aquilo com mensalidade! A classe trabalhadora na Europa construiu isso. Tinha biblioteca, exposição, teatro, cinema, oficinas, uma escola, digamos. São as chamadas Casas do Povo. O filme do Bertolucci, *1900*, mostra o momento em que os fascistas

queimam uma Casa do Povo na Itália. São os trabalhadores construindo seu teatro, sua casa de cultura, seu centro cultural, e não o Estado. **Nós não tivemos essa experiência no Brasil! Esse chão onde os próprios trabalhadores se organizam politicamente e têm uma cultura própria. O que nós tivemos mais próximo a isso foram os Centros Populares de Cultura, que depois foram achincalhados pela academia, pela falta de ética e de qualidade intelectual da nossa academia** – eu não acho bom o termo “qualidade.” Mas o CPC tentou primeiro estabelecer uma ponte com este público que, na Europa, não foi preciso fazer, pois foi esse próprio público que criou o seu teatro! Aqui se tentou ir ao encontro desse público. E, para ir ao encontro desse público, esse teatro se deparou com determinados conteúdos, determinados materiais, que o obrigaram a bater nas mesmas formas teatrais que lá atrás se bateu. Quer dizer, não é por acaso, por nenhuma cabeça iluminada, que o material e as relações com o público estavam exigindo aquelas formas. Só que o CPC estava dando seus primeiros passos! Era uma coisa embrionária, incipiente. Era uma experiência ainda meio às cegas, porque nós não tínhamos essa tradição, não tínhamos toda essa efervescência no grau que se teve lá, como também não tínhamos essa formação intelectual. Quando o Brecht começou a ser traduzido de forma mais intensa no Brasil? Que eu saiba, foi no final dos anos 1960 e não no começo! Só que o CPC foi abortado na pancada! Na porrada! E nesse contexto, surgiu um projeto de manifesto que representava uma ala dentro do CPC e que nem chegou a ser discutido por todos. Você tem um documento que uma ou duas pessoas elaboraram e que se pretendia que fosse o programa do CPC. Mas que, até onde ouvi de algumas pessoas, como o próprio João das Neves, não espelhava e não representava o pensamento da maioria. E quando eu digo CPC, eu imagino o CPC de Porto Alegre, o de Salvador e muitos outros, que não tinham tanto contato assim para que se estabelecesse um programa único. É que, naquela época, eles se deparavam com as mesmas questões, então tinha muita coisa que estava acontecendo de forma igual. Mas a academia pega esse projeto de manifesto e diz que o CPC era isso! Com base em um documento, ela dispensa a história, aquilo que efetivamente aconteceu, e diz que o CPC era aquilo que estava em um documento elaborado por duas ou três pessoas! Cadê o rigor acadêmico? Cadê a ética intelectual do trato do

objeto? É de uma desfaçatez imensa! E com isso se desqualifica todo o CPC! Eu, particularmente, vivi brigando com essa história toda. Em um determinado momento, me vi fazendo um espetáculo que, depois de pronto, percebi que retomava o que o CPC havia começado há cinquenta, sessenta anos. Não foi consciente, mas por que isso aconteceu? Porque eu estava me deparando com os mesmos problemas! Só que com uma diferença: tinha cinquenta anos de história, tinha muita coisa que já havia sido feita, e eu, de alguma forma, bebi nessa fonte! Eram cinquenta anos à frente retomando uma coisa que tinha sido castrada. Ela volta porque as condições exigem. Nós aprendemos teatro como uma arte que parece não ter nada a ver com o que está acontecendo no mundo concreto dos homens. Eu vivi a experiência concreta! Não foi por ter lido, por querer fazer aquilo. Estar trabalhando com um tipo de público em determinadas condições exigiu de mim uma outra linguagem, que aquela que eu aprendi na ECA não dava conta! Eu vou mais longe: Stanislavski, por exemplo. Eu aprendi Stanislavski com o Eugênio Kusnet quando adolescente! Aquilo te carimba para o resto da vida! A Bete Dorgam costumava brincar “Para que se estuda Stanislavski a vida inteira? Para fazer clown, para fazer palhaço!” Ou seja, sem verdade, nem a performance se segura. Eu não renego Stanislavski e o acho fundamental. Mas de repente ele começou a ser um problema para mim, me atrapalhava ao invés de me ajudar, porque não dava conta do que eu precisava fazer. Mas voltando, nessa ebulição nasce um CPC, nasce um racha dentro do Arena. O Vianinha rompe com o Arena quando vai para o Rio de Janeiro, porque fala: “O que nós estamos fazendo? Queremos fazer esse teatro aqui em Copacabana para esse público? O que isso significa?” O Boal segura o rojão no Arena e o Vianinha vai para o CPC. Em 1968, quando se discute a falência desse teatro que não tem contato com o povo e não consegue mais se sustentar com bilheteria, se dá o contrário. O Vianinha vai tentar apostar no mercado, enquanto o Boal rompe com isso e vai embora, querendo ser mais radical. O Boal cobra a presença de um público popular – eu particularmente não trabalho com o conceito de popular nem povo. E o Vianinha, ao contrário, vai até, de certa forma, fazer uma autocrítica em relação ao CPC. Mas em 1968, toda uma geração vai colocar o teatro nessa guinada, nesse modelo de produção. O Teatro Oficina, se você for pensar, é uma empresa. Um ator é contratado para trabalhar no Oficina, ele tem

registro em carteira. No Arena é a mesma coisa. Ambos têm “donos” que contratam os companheiros. Você tem uma produção que eu vou chamar de empresarial, onde você tem, basicamente, uma decisão tomada pelos donos desse empreendimento. E eu não estou fazendo nenhum julgamento moral disso. **Até porque, se eu for falar do Arena e do TBC, eu estou falando de coisas bem diferentes, mas que funcionam mais ou menos da mesma forma.** E essa forma é: você tem os donos do empreendimento que decidem montar um texto com um diretor e um elenco adequados a esse texto. Tanto é que, muitas vezes, eles contrataram atores de fora para fazer os espetáculos. É uma linha de montagem, como eu falei, fordista.

ASPAS – O Grupo Opinião também vai funcionar da mesma forma, não é?

MOREIRA – Da mesma forma. E é isso que eu digo que estava falido. Porque isso não estava mais rendendo bilheteria. Não era só aqui, mas no Brasil esse modelo faliu ali nos anos 1960. Ele surgiu e morreu. Não se sustentou. Mas, de outras formas, nós carregamos isso até hoje, o sonho da autossustentabilidade, de se viver de bilheteria e “blá-blá-blá.” O que é a *Primeira Feira Paulista de Opinião*? É uma tentativa do Teatro de Arena de pegar o que ele considerava mais avançado, o teatro de esquerda, digamos assim, com as suas diferentes linguagens e fazer um balanço. Mas fazer um balanço no palco, teatral, para que, dali para frente, eles pudessem avançar. Porque aquele modelo bateu no muro, bateu no teto, bateu no limite. É uma discussão estética, mas uma questão fundamentalmente econômica também, porque não se tinha mais público, e o teatro não se sustentava mais economicamente. A *Primeira Feira* era um balanço com vistas a se tentar avançar. Parece que em 1969 teve momentos em que só se tinha um espetáculo em cartaz em São Paulo, que era *O fardão*, do Bráulio Pedroso. E quando começa os anos 1970, todas essas empresas tinham quebrado. Mas verdade seja dita, não foi só questão de bilheteria, elas também faliram por causa das pancadas que tomaram. Algumas até continuariam tentando, como o Oficina continua até hoje. Mas foram fechadas na porrada, na violência! Na violência do Estado. Quando se chega no início dos anos 1970, quando esse modelo não funciona mais, o teatro brasileiro começa a se reorganizar. E parece que o Flávio Rangel foi talvez um dos pioneiros nisso. Por que o Flávio Rangel? Quem era ele?

Era um diretor. E um diretor que foi, inclusive, chamado pela intervenção do Estado quando o TBC quebrou, para ser o seu diretor artístico. Para você ver como as coisas já estavam mudando, isso é pré-1964. Quando se diz que o TBC era o palco da burguesia paulistana, da elite paulistana, o Flávio Rangel monta uma peça que coloca no palco o Partido Comunista Brasileiro, que é *A semente*, do Gianfrancesco Guarnieri. No templo do TBC! E isso quando o Carvalho Pinto que, se não me engano, era o governador, assume. Olha as contradições! O Teatro de Arena, logo no começo – quando ele ainda não era o Arena do *Black-tie*, nem o Guarnieri era o de *A semente* –, se apresenta no Palácio do Catete para o presidente da República! É a elite que se reconhece e quer ser ilustrada. E o teatro era importante porque ainda existia naquele momento um projeto de construção de uma nação. Isso está na USP. A USP surge em decorrência dessa elite que quer ser ilustrada. Os Mesquita... Não por acaso a parte de Letras e Ciências Humanas é uma coisa importante. Por que hoje as Ciências Sociais, a Filosofia e Letras estão sucateadas? Porque aquilo era um projeto de nação! Mas para que se manter essa cultura hoje? Isso não interessa mais! O que interessa é formar mão de obra para o mercado e ponto! Acabou, não tem mais projeto nacional! Não estou nem defendendo aquele projeto, só estou registrando. Então você tem um projeto de nação, você tem o Estado intervindo, você tem o diálogo do teatro com essa elite e tem as contradições: de repente, se coloca o Partido Comunista em cena no TBC! Mas no início dos anos 1970, como essa máquina não está funcionando mais, se começa a chamar os artistas na base do: “Eu tenho um dinheirinho aqui, você também tem, nós nos juntamos e fazemos uma produção por cotas de participação. Nós criamos um empreendimento que é a produção desse espetáculo.” Se não me engano, um marco disso foi *Caiu o ministério*, que foi montado nesses termos pelo Flávio Rangel. Foi apresentado no Anchieta, que hoje é o Sesc Consolação. “Como você não tem dinheiro, mas nós somos uma grande família e o teatro tem essa importância, essa aura de cultura, de identidade de um povo e tudo mais, vamos manter essa chama viva! Nós não temos dinheiro para te pagar, companheiro, mas você fica com uma porcentagem de bilheteria! Você não tem mais salário garantido e assume também o risco do empreendimento.” Esse risco passa a ser dividido com aqueles que estão trabalhando, mas ainda se tem quem manda e a linha de montagem

vertical. Essa experiência também não dá certo. Nesse período, é a turma do Vianinha que está à frente disso, portanto, a turma do Partido Comunista Brasileiro. Loucura das loucuras, mas é disso que se trata. No Rio de Janeiro, em 1973, se não me engano, a Acet, Associação Carioca dos Empresários Teatrais, que tem como uma das lideranças o Paulo Pontes, marido da Bibi Ferreira, do PCB, cria um projeto a partir do que já vinha sendo discutido desde 1968, principalmente pelo Vianinha, mas que só ali vai se materializar de fato. E qual é o projeto que o Vianinha defendia quando disse que “somos todos escoteiros e amadores e temos que ser profissionais”? O projeto de que o Estado brasileiro tem que apoiar. Isso significa que ainda era um projeto nacional-popular, no fundo. “Nós temos que ter mercado! Nós temos que ter empresários! Temos que fazer o mercado funcionar, fazer bilheteria, incentivar a formação desse mercado e, portanto, a criação de um público consumidor.” Isso implica você ter um empresário, porque você está falando de mercado! E esse projeto significa que o Estado brasileiro deve incentivar o desenvolvimento desse mercado, dessa produção. Então os comunistas que, no palco, pregavam a luta de classes, propõem, na vida real, à ditadura militar, que caçava os comunistas, para criar os empresários, que os comunistas deveriam combater, porque afinal eram comunistas. Ou não? Eles propõem isso à ditadura militar através de uma associação patronal. Esse é um projeto que vem inclusive do Getúlio Vargas com o Capanema, seu Ministro da Educação, dizendo: “O teatro brasileiro, sem a ajuda do Estado, não vai.” Mas a ideia é incentivar o teatro para que ele caminhe com suas próprias pernas. Isso é uma ópera-bufa, típica das histórias do Stanislav Ponte Preta. Qual é a loucura? **Os comunistas propõem à ditadura, que mata comunistas, para bancar os empresários, que deveriam ser os inimigos dos comunistas, para criar uma economia de mercado e, portanto, para que o teatro possa existir e falar da luta de classes!**

ASPAS – Uma ideia completamente fora do lugar!

MOREIRA – Mas é isso! E também vai se batalhar pelo fim da censura. O que, de certa forma, se consegue. O Estado ditatorial concorda e reativa o Serviço Nacional de Teatro. O Orlando Miranda passa a ser o presidente do SNT [Serviço Nacional de Teatro] nos anos 1970, e isso vai longe. Uma das

coisas que surge, além de diversos projetos, como o Mambembe, é um financiamento feito por meio da Caixa Econômica Federal, que perdurou, se não me engano, até os anos 1990. Mas ninguém tinha condições de acesso a ele, porque a Caixa Econômica, mesmo oferecendo juros baixíssimos, é um banco, e você tem que dar garantias! E que garantia o cara dava? A garantia que o pequeno produtor podia dar – eu ainda cheguei a ver isso – era uma linha telefônica, que era um patrimônio e custava caro, um carro, uma casa. Quer dizer, você hipotecava até sua cueca, porque não tinha outra coisa! E é óbvio que isso também não deu certo. O tal mercado continuou não funcionando. Mas a tentativa não era mais “Vamos nos unir por cotas de capital” e sim “Vamos ao governo para que ele passe a nos bancar”. Abrem-se linhas de financiamento, mas o teatro continua capengando. Eu costumo dizer que o alerta de que isso estava falido ou o sinal claro de que a vaca tinha ido para o brejo é o surgimento da Cooperativa Paulista de Teatro, em 1979. Nesta época, o Orlando Miranda, portanto, o governo federal através do SNT, organiza um grande congresso das artes cênicas no país, de que pouca gente fala. Ele acontece na Aldeia de Arcozelo, que foi um patrimônio do Pascoal Carlos Magno e, se não me engano, passou a pertencer à União. Eu acho que foi até tombado. Esse congresso reuniu produtores, empresários, críticos, professores, fundamentalmente de teatro, mas, também, como era de artes cênicas, de ópera, circo e dança. Mas a sua base era o teatro, que era o setor mais organizado. Por trás desse grande congresso estava uma articulação para se criar uma Fundação Nacional de Artes Cênicas, a Fundacen, porque o SNT não estava dando conta. Ou seja, se estava em busca de instrumentos para que o teatro funcionasse como deveria funcionar. Por incrível que pareça, nós conseguimos. Havia até um conselho de representantes das entidades de classe, que tinha um papel de gestor dessa fundação. E isso dentro de uma ditadura e com um ministro como o Delfim Neto, que era radicalmente contra. Posteriormente, a Fundacen vai virar o Inacen, um instituto, e depois vai virar um departamento dentro da Funarte. A partir de 1973, você tem uma “ascendência” da chamada classe teatral unida em torno do Estado. Mas depois você tem uma descida ladeira a baixo. Esse modo de fazer teatro está falido e tentando sobreviver. E, junto com ele, o programa, a poética, o projeto estético que nós herdamos do TBC. Nos anos 1960, a juventude do Arena

tirava sarro dos grandes “medalhões”, e se cunhou na época o termo “teatrão”. No final dos anos 1970, esses “medalhões” e o “teatrão” já eram evidentes para toda a classe teatral de São Paulo. Você via isso quando ia, por exemplo, ao Gigetto, que era o restaurante que os “medalhões” frequentavam, ou ao antigo Piolin e, principalmente, ao Orvieto, que já faliu, onde estava a “bosta rala”, “nóis”. Nesses restaurantes, todo mundo conhecia todo mundo. Era uma classe pequenininha. Era uma grande família. Eu costumo brincar que era uma família incestuosa, mas uma família! E se chamava classe. Então você tem um pequeno universo que, a duras penas, tenta se unir para salvar esse patrimônio que é o teatro nacional. Mas com todas essas contradições que eu estou tentando apontar, inclusive, em termos de linguagem. A Cooperativa ainda não existia, mas já existiam teatros de grupo. E, para você ter uma ideia, eles foram ao Congresso de Arcozelo. Foi a Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo, Apetesp, que podia levar um certo número de delegados para o Congresso de Arcozelo, com apoio do Sindicato de Artistas, que cedeu uma vaga da sua delegação para os grupos. E a Cooperativa surge tanto com o apoio da Apetesp quanto do Sindicato. Isso em uma época em que as entidades representavam alguma coisa e desempenhavam um papel. E se tinha uma união por trás disso tudo. O que nos unia? Nós vivíamos sob uma ditadura e entendíamos a necessidade de se manter em pé o projeto estético que o Arena plantou, o nacional-popular. O homem brasileiro em cena, que estava obstruído, fazia a luta contra a censura. Se, no período pré-1964, nós temos uma união em torno de um projeto nacional-democrático de independência nacional, nesta época você tem uma união em torno de liberdades democráticas. Não há mais uma união em torno de um projeto de nação, mas para nos livrarmos da ditadura e conseguirmos acabar com a censura, conseguirmos a liberdade sindical, até em termos da criação de comissões de fábrica. Nesse período, eu já estou adulto e participando disso tudo. Eu vivi essa história. Nós queríamos acabar com o Ato Inconstitucional nº 5, com a Lei de Segurança Nacional. Nós queríamos fundamentalmente o fim da censura, as chamadas liberdades democráticas. E isso nos deu uma liga e uma união. Nós tínhamos algo em comum pelo que batalhar. Mas olha o retrocesso! Se você tem um projeto de nação – e eu não estou entrando no mérito desse projeto –, agora você nem tem mais

um projeto. Agora você quer a liberdade de uma democracia burguesa, que nem isso você tem. Para fazer o que com ela? Se nós fossemos discutir o que fazer com ela o movimento rachava, mas era ela que nos unia! E o teatro, quer queiramos ou não, reflete isso. Nos anos 1970, aqui em São Paulo, o que era relevante? Um espetáculo que é exemplar da falência do teatro e do desespero de se querer falar e não poder: *Um grito parado no ar*, do Guarnieri. Era um espetáculo que nós íamos ver e chorávamos adoidado! Tudo isso que eu estou falando está nessa peça. *Botequim* também, de certa forma. Outras peças falavam sobre coisas mais pontuais que estavam acontecendo no país. *Frei Caneca* era outro espetáculo da época no mesmo sentido. E, olha, eram todas produções do Othon Bastos Produção Artísticas, um dos remanescentes residuais dos pequenos produtores dos anos 1960. Como é aquela peça do Guarnieri sobre o Herzog?

ASPAS – Ponto de partida.

MOREIRA – Ponto de partida! Dá para entender o vínculo? Mas ainda se continua usando o mesmo tipo de estética, de certa forma. A base ainda é a ação dramática, mesmo que se tenha questões épicas no meio desse material.

ASPAS – Você havia dividido a história do teatro em três fases: a primeira seria a da construção de um projeto de país; a segunda, a da luta por liberdades democráticas; e a terceira, a da mendicância...

MOREIRA – Já estamos nela! Eu vou simplificar para não irmos muito longe. Quando eu estou falando da Cooperativa, eu estou falando do surgimento de um outro sujeito histórico, de uma outra personagem, que é o chamado grupo teatral. Tem um monte de coisa para o surgimento disso, mas eu vou me limitar a uma abordagem. Não estou dizendo que ela é a única, definitiva, mas eu acho que ela talvez seja a mais importante para se entender isso, que é bem simples. Nós falamos muitas vezes que estar em um grupo é uma opção. Deveria ser. E eu falo com conhecimento de quem está nessa história desde os anos 1970. Por exemplo, o grupo em que eu estou, o Engenho Teatral, já existe há quarenta anos. Portanto, eu estou falando de quase meio século de história que eu vivi de perto. Muito de perto, nas entranhas da coisa. Na verdade, o grupo de teatro surge – e eu vou falar de uma razão muito simples, mas tenho claro que não é só por causa dela – porque não tem patrão que me

contrate. Não tem como a Rede Globo contratar todo esse contingente profissional. Quantos atores São Paulo forma por ano atualmente? E não tem mercado para isso! Sem patrão que me contrate, eu vou à luta. Aí surgiu um troço que é doido. Eu vou saltar para os tempos atuais. No meio disso vem o pós-modernismo, vem o neoliberalismo, vem uma série de mudanças ideológicas ou de aprofundamento de ideologias do capitalismo, que vão dar na performance, no pós-dramático, que acha, inclusive, que está à margem disso tudo, mas é cria disso! Somos todos objetos-sujeitos. O que dói é que quanto mais você se acha sujeito, na verdade, mais objeto você é. Ou, como diria um amigo meu, quem está rindo é porque não está entendendo nada! O cara se acha um artista, porque a arte não tem nada a ver com isso tudo. Ele está com o rabo preso e nem percebe que o rabo dele está sendo triturado! Ele se acha o *deus ex machina*! É terrível. E gozado. Você é iluminado agora porque Deus quis ou porque a sua geração é que descobriu? Ah, mas por que foi a sua e não outra? Mas é você, é o seu amigo, é nessa escola, é naquela, é na Europa, é em todo lugar ao mesmo tempo! Tudo um bando de artistas geniais, cuja individualidade é igual a todos os outros. Estranho! E não tem nada a ver com o momento social e histórico! É independente. Todos independentes e sem combinar! Porque ninguém mandou um whatsapp e falou “Vamos fazer performance!” Todo mundo acha que saiu deles. Do código genético, de Deus, da alma... sei lá eu de onde! Estou tentando estabelecer esses vínculos. A ideia de grupo, em grande parte, surge, e logo depois, em 1979, surge a Cooperativa. E ela surge por questões legais também, com apoio, inclusive, do Sindicato e da Apetesp. Eu tinha falado lá atrás do TBC, então vamos tentar entender o grupo. É óbvio que quando eu falo de grupo, eu estou falando de um conceito para dar conta disso. Mas esse conceito, se você for ver em cada singularidade, vai falar: “Não, mas não é bem assim!” O conceito, para mim, não é um denominador comum das igualdades singulares. Cada grupo, cada produtor, cada empresário é um. Mas, se eu for falar de capitalismo, o Brasil é um país capitalista, a China também é, embora seja um capitalismo de Estado, então deixa de lado. Mas a Rússia é capitalista, a Índia é capitalista, os Estados Unidos são capitalistas. É tudo a mesma coisa em todos os países? Não! Fora as loucuras. Uma das coisas básicas que define o capitalismo é uma relação de trabalho, em que você tem patrão e empregado. Você

não tem escravo, pelo menos em termos. O Brasil está cheio de escravos bolivianos etc. aqui em São Paulo. Mas, o que eu quero dizer do conceito é que ele é uma ideia tirada da realidade, mas não é uma simples cópia da realidade. É uma ideia para tentar dar conta e entender essa realidade. E o que eu vou falar do conceito de grupo também é exatamente assim. Lá atrás eu falei do TBC e da produção empresarial, que eu chamei de fordismo porque tinha a ver com como se produzia um carro, por exemplo. Você tem um empresário que escolhe determinado texto, e esse empresário pode ser um ator, pode ser um diretor! Não estou discutindo a intenção dele. Muito menos a intenção estética, artística, se é bem-intencionada ou não, se ele deu conta ou não deu conta daquilo que se propôs a fazer esteticamente. Não estou entrando nisso. O que eu quero dizer é: no sistema empresarial, você tem um produtor que, repito, pode ser um artista, que escolhe um determinado texto, um determinado diretor e chama um determinado elenco, que ele julga adequado àqueles papéis, para fazer aquela montagem. Se ele escolheu esse texto e não outro e esse diretor e não outro é porque ele já sabe o espetáculo que ele quer. Então o diretor criou apenas em termos. Quem na verdade decidiu a criação é quem manda: o dono do dinheiro. Foi ele quem reuniu os profissionais adequados àquele empreendimento, àquela obra. E é uma relação por tempo determinado, para aquela obra específica. Acabou a obra, vai cada um para um lado. O modelo e exemplo mais acabado disso são os musicais da Broadway que chegaram ao Brasil. Quando eu digo “escolher um elenco adequado”, não se trata de uma questão só de qualidade. Eu gosto sempre de dar esse exemplo, eu o repito em todos os lugares: você precisa de uma atriz soprano e não pode ser contralto. E não é qualquer soprano, porque ela vai ter que cantar uma música em que vai ter que pegar uma nota lá embaixo e outra nota lá em cima. É uma soprano que tenha, no mínimo, essa extensão vocal e uma série de outras características. Uma pessoa de idade vai ter que ser uma pessoa de idade. E essa obra tem que ser produzida no menor espaço de tempo, porque o dinheiro tem que retornar na bilheteria. É uma estrutura vertical, uma linha de montagem, onde quem manda e quem define o espetáculo, o seu grande criador, é o dono! O resto executa o que ele quer. Se não for o que ele quer, não tem jogo. O que é o grupo? No grupo, ao contrário, você tem um ajuntamento de pessoas, não interessa se em torno de uma

pessoa ou em torno de um projeto, mas, normalmente, o que define esse grupo é que essas pessoas vão decidir juntas o que elas vão fazer. E mesmo que se tenha uma liderança que assim se coloque, ela tem que expor suas ideias para discussão e para que os outros as acatem. Ela tem que convencer os outros. Muitas vezes, e isso é o que mais interessa no trabalho de grupo, você não tem um texto pronto. Isso é muito comum, para não dizer predominante! O que você tem é uma discussão entre as pessoas, e o texto vai nascer junto com o espetáculo. Na cena, na improvisação, no jogo. E também na discussão. Agora imagine três, cinco ou dez pessoas discutindo o que vão fazer, tentando entrar em um acordo e descobrir essa vontade e esse desejo na prática. E mais, imagine se o grupo não tem dinheiro, não se tem nem onde ensaiar. Hoje se ensaia aqui, mas na semana que vem não se tem onde ensaiar ou se ensaia lá. Quem é ator sabe que, na hora em que você começa a ensaiar em um espaço, esse espaço adquire verdade cênica. Se eu olho para um canto, eu vejo um totem ou uma cama que não existem, mas que eu criei no jogo teatral, no faz-de-conta cênico, e isso para mim tem um sentido. Aquele espaço, para mim, não é mais uma sala vazia, mas um espaço preenchido pelo meu trabalho, pela relação com os outros e pela construção de sentidos e significados imaginários, que são concretos para mim. Se eu olho para aquele canto, eu vejo o corpo do cara que morreu naquele canto. Aí eu saio daquela sala e vou para outra, em que eu olho e não vejo nada. E eu tenho que recomeçar tudo. Mesmo que eu não tenha consciência disso, me sinto deslocado, porque o espaço é outro. Então há essa precariedade. Nessas condições, que você tem que se entender enquanto grupo, tem que ir para lá, tem que ir para cá, quanto tempo vai levar para levantar um espetáculo? Só para dar uma ideia: alguns espetáculos que nós montamos levaram dois anos. E nós tínhamos um espaço! E chegamos a ter dinheiro para a produção. Mas, de qualquer forma, o processo é lento. E são processos em que eu não vou chamar uma pessoa adequada para um determinado papel. Tem uma personagem que é um velho mineiro homem e, nesse momento, tenho só uma pessoa em cena, porque os demais estão fazendo outras coisas. Vai ser essa pessoa, que é uma menina de vinte anos. Ela vai ser o velho. Percebe que isso interfere na linguagem? E percebe que não são pessoas chamadas para construir uma obra e para assumir um papel, mas que a obra vai nascer da

relação entre as pessoas? Quando eu falo isso, já estou dizendo que do trabalho no processo de criação, na minha maneira de ser, de criar, de viver, eu já estou vivendo uma outra cultura, esse é um outro teatro. Não estou nem falando da obra. Estou falando de uma relação de vida, de trabalho, que define a minha subjetividade, que é diferente da empresarial. Estou falando de outro teatro, de outra cultura. Já é outro mundo dentro desse mundo, que vai massacrar essa experiência, porque ela é impertinente. “Como assim, cara pálida, você vai levar dois anos para montar um espetáculo?! Você está pensando o quê?! Que incompetência é essa?!” Então o grupo vai nascer, como já disse lá atrás, porque não tem patrão que me contrate, mas ele acaba me empurrando para esse outro caminho. E tem uma série de outras coisas, como o fato do teatro ser coletivo, os desejos individuais e algo que passa a ser fundamental nesse jogo, que é a relação com o Estado. Um exemplo que eu cito sempre: que eu tenha conhecimento, a última experiência realmente séria de uma companhia com um repertório, com uma estabilidade, e que trabalhava com um núcleo artístico permanente, mesmo chamando atores de fora, foi a CER, a Companhia Estável de Repertório, do Fagundes. E, uma vez, eu conversando com o Beto, que era um dos produtores da Cultura Artística, quando o Fagundes estava no auge do seu estrelato na Globo e a Cultura Artística com mais de mil lugares lotados, com uma bilheteria que não era lá muito barata, o Beto me falou: “Essa bilheteria só paga a divulgação e o marketing.” Não era marketing, na época não se usava esse termo. Mas a bilheteria basicamente pagava a divulgação que eles tinham que fazer para trazer público. Ou seja, a CER fechou porque não tinha como manter aquela estrutura. De novo, eu não vou dizer se eu concordo, se acho bom ou não, mas a CER era séria e íntegra, algo que você tem que respeitar. Era um empreendimento que tinha uma veleidade intelectual, teatral, uma intenção séria. Na época, não tinha computador, e eles mandavam um jornal pelo correio para o público. Eu recebia esse jornalzinho. E quando a CER saiu do TBC e foi para a Cultura Artística, na primeira página desse jornal, dizia que agora eles estavam em um teatro mais confortável, com ar-condicionado, que tinha estacionamento próprio e vallet. Essa é a primeira página do jornal de um empreendimento cultural sério. Dá para entender como o teatro já tinha mudado? Isso nos anos 1980, se não me falha a memória. Pega o programa da

Primeira Feira Paulista de Opinião ou do *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* para ver do que eles estão falando. Isso para você ter uma ideia de para onde já estava indo o teatro na sua tentativa de sobreviver. Mas, se esses empreendimentos não dão certo, o que se dirá de um grupo trabalhando nas condições que eu acabei de descrever? E onde é que eu vou buscar dinheiro para sobreviver? Da mesma forma que os empresários em 1973, nós vamos ao Estado. Eu acompanhei essa história toda de perto. Quando se vai bater na porta do Estado por política pública, surge o Arte Contra a Barbárie no final dos anos 1990. E por que ele explode, inclusive, com repercussão internacional? Porque a miséria era total. A Lei Rouanet não estava mais dando conta. Uma produtora como a Ruth Escobar, que chegou a fazer festivais internacionais em São Paulo durante muitos anos, não conseguia mais produzir nada. A torneira tinha fechado. A maior parte das empresas naquele momento que usavam a Rouanet ainda eram empresas públicas. E o Arte Contra a Barbárie surge exatamente dizendo: “Não à mercantilização da cultura!” Ou seja, ele surge se contrapondo ao discurso neoliberal que hoje está como rolo compressor passando por cima de tudo. Novamente, eu não vou entrar no mérito da questão, se está certo ou errado. Mas o Arte contra a Barbárie explode exatamente por isso, porque ele é uma voz que se levanta contra todo esse discurso e vai colocar que teatro, arte e cultura são necessidades humanas, são direitos estabelecidos, inclusive, em lei. Isso está na Constituição, está na Lei orgânica do município, está na Constituição do estado, e o Arte Contra a Barbárie vai dizer que, portanto, essa é uma obrigação do Estado. E vai cobrar do Estado uma política pública. Isso vira um marco histórico nesse país, como foi a Acet lá atrás, como foi o Congresso de Arcozelo. Mas nós perdemos a história. E o absurdo é que as escolas de teatro não falem da história do teatro. E é nesse contexto que surge o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Mas também é a partir disso que você passa a ser obrigado a se encaixar em coisas que você não quer. Digamos que eu tenha um Fomento ou um ProAC e vou construir um espetáculo. E, nesse processo de trabalho, de repente, eu descubro que não era bem isso o que eu queria fazer ou que eu preciso de mais tempo. Mas eu tenho um contrato assinado e tenho que fazer aquilo, querendo ou não. Isso, na economia atual, é você produzir um espetáculo sob encomenda,

um produto sob encomenda. Você não produz para depois tentar vender. E o que acontece com os grupos hoje? Se tem dinheiro, faz, se não tem dinheiro, não faz. Esse é o chamado *just in time*. E essa maneira coletiva de organizar o trabalho é o toyotismo. Porque o capital não está mais na linha fordista, está na linha toyotista! E mais, agora é o job! Mas a precarização e a flexibilidade ainda se mantêm, apesar de todos esses nomes bonitos: reengenharia, flexibilização, modernização, terceirização, job. Isso tudo é fruto das mudanças do capitalismo. Você não escapa do mundo em que vive. Mas esse capítulo Fomento e políticas públicas foi um divisor de águas para o surgimento dos grupos. Por exemplo, um outro detalhe: a Escola de Arte Dramática, que é a escola mais tradicional de formação de ator, formava ator para quê? Para ir para a Rede Globo. A partir do Arte Contra a Barbárie e do Fomento, os alunos da EAD saem querendo formar grupos de teatro. Olha que mudança radical! Uma instituição com o peso e a tradição da EAD tem, de repente, uma mudança de rumo e não é porque a instituição quis. Alguma coisa estava levando a isso. Mas isso ainda gerou uma outra coisa que nem é mais o grupo, que é assim: “Ah, eu tenho que fazer um projeto,” então “Você participa do meu projeto?” E se faz um projetinho para tentar jogar nas bacias de editais. O Fomento seria um deles, para ver se pega alguma coisa. Terrível, mas é uma degringolada total de tudo. E com isso você percebe a contradição entre o profissional e o artista. O Fomento veio mexer nisso. E o grupo, de certa forma, também veio mexer nisso. E aí tem outra coisa que é um problema. Já que estamos falando da ECA, de estrutura curricular, é um problema a visão pedagógica do que deve ser uma escola. Nós conhecemos teatro conhecendo a obra. **A história do teatro é ensinada como uma história de poéticas e de linguagens. Teatro, para mim, é um conjunto de relações.** O que eu quero dizer com isso? Eu falei da forma empresarial e da forma grupo, dependendo da forma como eu me organizo, eu vou produzir uma determinada obra. A obra não independe da forma de organização da produção. Por outro lado, essa obra, no caso do teatro – nós ainda vivemos em uma sociedade com divisão social do trabalho – tem um público, ou seja, tem quem faz e quem assiste. Ou quem produz e quem consome. Pode usar o termo que você quiser, mas você tem uma divisão do trabalho bem nítida, que nem sempre foi assim. E esse público não é passivo. E eu sei por experiência própria e sempre brinco que o

que é bom para Xiririca da Serra não é necessariamente bom para Nova Iorque e vice-versa. E o que é bom para o Bixiga – eu falo Bixiga porque era o centro teatral de São Paulo, mas não é mais –, para o “circuito teatral”, não necessariamente é bom para o que está fora desse circuito. Quando eu falo “circuito teatral”, digamos assim, eu posso estar no Teatro João Caetano ou no Sesc, eu posso estar no Festival de Curitiba ou no José de Alencar, em Fortaleza. Quando eu falo “um conjunto de relações”, eu tenho um público, eu tenho uma obra e eu tenho uma forma de produção. Essas três coisas se constroem juntas. Qual é o erro metodológico de uma escola de teatro? É pegar a obra e analisar a obra em si. Isso é necessário? É. Isso é o primeiro passo? É. Mas você não vai entender a obra se não a colocar nessa relação. E essa relação entre forma de produção, obra e público ou públicos se dá em um determinado espaço que é físico, é geográfico, que é cultural, que é econômico, e em um determinado tempo. Fazer teatro na Amazônia não é a mesma coisa que fazer teatro em São Paulo, embora talvez se esteja no mesmo circuito, com o mesmo público. Eu sei por experiência própria que fazer teatro em São Paulo no circuito tradicional não é a mesma coisa que fazer teatro no Campo Limpo ou em Itaquera. Para entender uma obra, eu tenho que entender esse conjunto de relações. Eu posso dar um exemplo de uma experiência própria. Talvez um dos espetáculos mais radicais que nós do Engenho fizemos – e isso já faz mais de dez anos –, amigos do meu coração, que frequentam a minha casa, estão aqui semana sim semana não, odiaram. Mesmo a Irací Tomiatto, que fazia o espetáculo, costumava comentar que era uma delícia atuar nele, mas que ela não sabia se iria gostar se estivesse na plateia. Para você ver a nossa formação de onde vem. Eu mesmo tive que me desdobrar para fazer aquilo, porque tinha muita coisa que ia contra o meu gosto e a minha formação. Tem coisa que fica entranhada, e às vezes eu tenho que brigar comigo, porque eu olho para o público e falo: “Esse teatro não está conversando com o público.” Qual teatro? Esse que eu aprendi, esse que todo mundo fala que é o grande teatro, que segue o modelo do TBC. Mesmo a performance. Você tem ali um teatro hegemônico que vai mudando, mas ele muda para se manter. Muda para ser o mesmo teatro, que é a forma do capital se manifestar. Ele vai mudando, vai se modernizando, mas, como diria o Vianinha: “O novo nem sempre é revolucionário. É só novidade.” Por exemplo,

a performance está ligada ao teatro do Gerald Thomas. É uma história, e essa história está ligada a todas essas relações de que eu estou falando. Mas, em compensação, no Engenho, por exemplo, nós temos até hoje um companheiro semianalfabeto, da favela, um super músico, um super professor, embora não saiba ler música! Para ele, esse espetáculo de que falei foi a melhor coisa que o Engenho tinha feito até aquele momento. Esse espetáculo nasceu de uma experiência com pequenas cenas que nós apresentávamos em todos os cantos. Tem cena que nós apresentamos mais de cem vezes! São cenas curtas, de dez minutos, com que nós aprendíamos a dialogar teatralmente com esse público. Mas aí estou falando do Engenho, não interessa o Engenho.

ASPAS – Interessa sim! Ele é um exemplo concreto do que você falou sobre a relação entre público, obra e produção. E, já que você falou do Engenho, como se dá o processo de criação do grupo?

MOREIRA – Primeiro eu fiz ECA, mas eu já tinha alguns antecedentes. Nos anos 1970, por conta da ditadura, teve um movimento intenso de teatro na periferia, de grupos que se deslocaram para a periferia.

ASPAS – Por conta da censura e da repressão nos grandes centros?

MOREIRA – É. E por opção também. O mais histórico, tradicional e relevante que existe até hoje é o Tuov, o União e Olho Vivo, que as escolas não estudam! Eu acompanhei o Tuov durante quase um ano. Eu ia todo fim de semana para a periferia. Tinha o Celso Frateschi, o Reinaldo Maia.... A Dulce Muniz já não estava, ela já tinha rompido com o Núcleo Independente quando ele foi para a periferia. Tinha também o Núcleo Expressão em Osasco; o TTT, Truque Traquejo e Teatro, que depois acabou ficando no Ipiranga; o Galo de Briga, que, inclusive, atuou para o sindicato dos bancários durante um período. Teve um movimento intenso de teatro na periferia, e eu acompanhei isso de perto. Eles se reuniam para discutir, tinham encontros, e eu participava dessas coisas. Eu tinha uma insatisfação com o teatro. Eu lembro até hoje de uma coisa que a Célia Berrettini disse. Ainda não tinha o prédio que tem hoje, e a ECA funcionava em um barracão chamado B9. Era um barracão onde funcionava a EAD à noite. Ele era muito pequeno e tinha uma cozinha onde nós comíamos. Eu lembro que eu levava pão com ovo, que era o que eu tinha para comer, e esquentava no fogão que tinha lá. Às vezes, nós estávamos comendo e os

professores tomando café. Tinha uma convivência. A secretária era ali também, em uma salinha. E eu lembro da Célia na secretária falando com o outro professor: “Eu não entendo o que esse menino está fazendo aqui, ele não gosta de teatro!” Porque eu tinha paus homéricos! Eu era um pentelho metido à besta. Eu devia ter sugado muito mais desses caras do que eu suguei. A Célia dava aula de Literatura Dramática e era uma pessoa séria, ilustrada, uma dama. Eu tive aula com o Sábato Magaldi, com o Jacó. Uma vez entreguei um trabalho de Estética para Jacó que foi um vômito meu na máquina de datilografia, porque não existia computador. Eu fui jogando um monte de coisas que estavam na minha cabeça e, quando fui pegar o trabalho com ele, eu já estava me formando, ele me falou “Não concordo com nada disso que você escreveu.” Aí pensei “Me ferrei!”, mas ele me deu 8,5. Eu queria discutir dialética com o Lauro César Muniz. Eu era uma anta. Mas essa anta tinha outras experiências, e era um momento histórico de contestação. Não era esse mundo conservador em que nós vivemos hoje. Eu lembro de 1968, “tudo é possível!” Eu sou fruto dessa geração. Por exemplo, o Teatro Nacional Popular da França. Os grupos nacionais franceses da época dinamitaram! O que é isso?! Vocês estão levando o bom e puro teatro para lá?! Que bom e puro teatro é esse que vocês estão levando?! O Jean Villar foi extremamente contestado. Eu sou fruto disso, dessa história. Eu vi o *Arena conta Zumbi*. Não o original, a remontagem, mas eu vi. Eu vi a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, *Roda viva*, *O rei da vela*, o *Galileu Galilei*. Eu sou fruto de uma efervescência de contestação, em que tudo havia sido derrubado para que se construísse outra coisa. Então não me vem com esse teatro. Eu lembro que a Célia um dia perdeu a paciência comigo por causa de uma discussão sobre o Samuel Beckett. Ela era uma senhora fina, super gentil, e eu a vi perder a paciência, ficar irritada e, ao mesmo tempo, entusiasmada. Ela falou uns quinze minutos e de uma forma brilhante. Foi a melhor aula que tive daquilo. Mas olha a petulância do moleque! Quando ela terminou, eu olhei para ela e falei: “Isso é uma merda. É reacionário, é ruim e eu não quero isso.” Mesmo Brecht, eu falava: “Ah! Isso é coisa para a Alemanha!” É que essa experiência do teatro de bairro, desse teatro de periferia, isso já estava presente na minha vida. E quando nós começamos o Engenho, nós íamos só eventualmente para a periferia. O nosso primeiro espetáculo, *Mãos sujas de terra*, nós o apresentamos

em uma escola de São Miguel Paulista, em Osasco... O nosso segundo espetáculo falava sobre o movimento operário que estava acontecendo em São Bernardo do Campo. Eu olhava para o teatro e ninguém falava daquilo! Teve crítica “descendo o cacete”, evidentemente. A não ser o Jefferson Del Rios. E eu tive a nítida sensação de que, quando o Jeferson escreveu a crítica dele, foi para rebater as outras críticas. Quem mais entendeu o espetáculo foi o Vicentinho, que era diretor do Sindicato dos Metalúrgicos quando nós nos apresentamos lá. Isso é uma coisa que ficou na minha cabeça até hoje. Às vezes as pessoas têm uma vida tão ferrada! Um peão já adulto, não sei se tinha trinta, quarenta ou cinquenta anos – me falha a memória –, ainda com aquela malinha de couro típica. Depois que terminou o espetáculo, ele falou para mim: “Eu sou metalúrgico há vinte anos e eu precisei vir no teatro para entender a loucura que é minha vida, para entender quem eu sou.” E a classe artística odiou. Então, cadê a obra de arte universal? O que é universal? Tem o hegemônico, e isso eu entendo. A cultura dominante, o teatro dominante. Esse não me serve. Eu acho que esse é o teatro que nós temos até hoje, querendo ou não. E, no fundo, esse teatro ainda tem o rabo preso no que era o TBC. **Mesmo que se diga que as performances não têm nada a ver com o TBC, elas têm sim.** Você pode não saber, mas têm. Agora, eu tenho claro que nós estamos buscando outro teatro, que dê conta desse mundo e desse público. Mas um novo teatro só vai nascer em outra civilização. Nessa civilização, o teatro que nós temos é esse. No máximo eu posso fazer experiências a contrapelo, experiências contra-hegemônicas. Mas são experiências. O dia em que nós agradarmos é porque tem alguma coisa errada! Ou porque o mundo realmente mudou ou porque aconteceu uma revolução e eu não vi.

Edição de Roberta Carbone

Publicado em 06/05/2019