

Eduardo Tolentino

Fundador e diretor do Grupo Tapa

“Não existe no Brasil um projeto suprapartidário para os próximos 20 anos que pense a cultura para além das eleições. Até existem idéias ótimas, mas elas se perdem.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 17 de maio de 2010, em São Paulo.

A origem do Grupo Tapa, nas palavras do diretor de teatro Eduardo Tolentino, está ligada a brincadeiras de universitários como “pretexto para tomar um chope”. O ambiente carioca da década de 70 inspirava arte no cotidiano e contaminava aquele grupo de amigos do curso de ciências sociais da Pontifícia Universidade Católica (PUC). “Havia muita efervescência”. O grupo se profissionaliza em 1979 com o nome de Teatro Amador Produções Artísticas (Tapa), intercalando peças infantis e adultas. Entre elas, *A Menina e o Vento* (1979), de Maria Clara Machado, e *Uma Peça por Outra* (1980), baseada em textos de Jean Tardieu.

Desde então, Tolentino já trabalhou com cerca de 600 atores. A pesquisa do grupo é marcada pela busca de uma dramaturgia nacional e pela montagem de clássicos do teatro: *Viúva, Porém Honesta* (1983) e *Vestido de Noiva* (1994), de Nelson Rodrigues, *A Mandrágora* (1986), de Maquiavel, *A Moratória* (2008), de Jorge Andrade, entre outras. O Tapa se notabilizou nos anos 1990, já com sede em São Paulo, com o projeto Panorama do Teatro Brasileiro, que já teve segunda edição em 2010. Em 30 anos de trabalho, Tolentino recebeu diversos prêmios e é responsável pela formação de uma geração de atores.

As críticas de Eduardo Tolentino se aprofundam ao falar do modelo de financiamento brasileiro da cultura. Artistas, gestores e produtores abdicaram, segundo ele, da função de construir uma política cultural em detrimento do jogo de balcão. “Acho que perdemos completamente o foco. Fomento é ilusório, tutelar e satisfaz o terreno da expressão – vivemos em uma época em que todos querem se expressar e que todos devemos ser financiados para isso. Perdem-se todos os focos de contato com o público.” A situação piora quando a cultura se afasta da educação. “De que adianta uma cidade como Ourinhos (SP) receber um espetáculo este ano e outro daqui a três? Se não existe um planejamento de circuito, você não formará público nenhum.”

Como começou o Grupo Tapa?

O Grupo Tapa começou na PUC do Rio de Janeiro, nas ciências sociais, em 1974. Era uma brincadeira, nós ensaiávamos três ou quatro vezes por semana, duas horas por dia – um pretexto para tomarmos um chope depois. Isso durou até 1979, quando o Tapa realizou seu primeiro espetáculo profissional. Até então a gente se apresentava em um clube ou na própria faculdade. Eram seis meses de ensaio e quatro dias de apresentações. Não passava de uma brincadeira, porque estávamos em outras áreas.

Qual foi essa primeira peça?

Foi a peça infantil *A Menina e o Vento*, da Maria Clara Machado. Depois eu escrevi uma peça infantil chamada *Apenas um Conto de Fadas* e só em seguida fizemos a nossa estreia profissional, em 1979. Nosso primeiro espetáculo adulto profissional foi uma coletânea de textos do Jean Tardieu [*Uma Peça por Outra, montada em 1980*], um autor absurdist, francês, pré-Ionesco e pré-Bckett. Durante os cinco primeiros anos, a gente intercalava uma peça adulta e uma infantil.

O que significou o fato de vocês virem de outras áreas, o que isso trouxe de reflexões?

O primeiro ano do curso de ciências sociais na PUC era polivalente e havia de tudo: economista, geógrafo, historiador, sociólogo. Depois é que você se especializava. Eu fazia economia, embora tenha me formando em jornalismo mais tarde. Naquele momento, no Brasil de 1973, quando entrei na faculdade, quem não assistisse dois ou três filmes por semana, uma peça de teatro e um show de MPB, nem conversava. O campus da PUC era muito ativo. No ginásio da universidade, nós assistimos, por exemplo, ao Chico Buarque, à Nara Leão, ao MPB-4 e ao Quarteto em Cy cercados pelo Exército. Se cantassem *Apesar de Você*, o Exército invadiria. Havia muita efervescência na participação da vida cultural. Não foi uma coisa que começou isoladamente. Nós íamos aos festivais, aos shows da Elis Regina, aos da Nara Leão. Parece até bobagem dizer isso, mas fazia parte da pólis, do sentido político da vida, você ter uma vida cultural. Nos anos 70 era assim que funcionava, pelo menos em uma cidade como o Rio de Janeiro. Acredito que em São Paulo também. Então, nós estávamos simplesmente fazendo uma coisa da qual participávamos como espectadores. A maior parte dessas pessoas era de diletantes, não queria trabalhar como profissional. Quando anunciavam um ensaio geral do *Calabar* para a censura, a faculdade inteira corria para o Teatro João Caetano para assistir. Foi uma passagem quase natural para outra área. Nós não pensávamos em um primeiro momento em sermos profissionais de teatro. Só estávamos participando de uma coisa que fazia parte da vida.

Por que o teatro?

Foi por acaso. Nós entramos na faculdade em 1973 e, em julho, eu fui viajar para fora do Brasil para competir como nadador. A nossa passagem dava direito a voltar por vários países da Europa. Mas eu achava que devia voltar para o Brasil e que alguma coisa tinha que acontecer na minha vida. Quando

voltei, o pessoal estava combinando fazer alguma brincadeira de final de ano e alguém sugeriu uma peça de teatro. Foi uma coisa que nasceu por acaso. Mas, como eu digo, ainda no colegial, eu comecei a ser um assíduo frequentador de teatros. Não só eu, uma leva de gente que convivia junta e hoje nem trabalha na área artística. Íamos ao teatro toda semana e, anteriormente, aos festivais de MPB. Creio que houve, para mim, um encaminhamento artístico natural, outras pessoas se desligaram disso. Me lembro que eu tinha uma máquina super-8 e comecei a brincar com cinema. Isto é, alguma coisa nesse campo iria acontecer, eu não sabia o quê.

Em 1983, vocês montaram *Viúva, Porém Honesta*, do Nelson Rodrigues. Como foi?

Viúva foi uma peça que mudou um pouco a nossa vida e a nossa trajetória. O grupo estava com quatro anos e era a nossa terceira peça adulta. Partimos de um estudo sobre a obra do Nelson Rodrigues. Eu sempre fui muito apaixonado pelo Nelson, assim como era grande parte do grupo. *Viúva* era uma peça desconhecida que havia sido montada em 1957, com um grande fracasso de público e de crítica. No entanto, quando a descobrimos, dissemos: “É o que queremos fazer nesse momento”. Talvez seja uma das peças do Nelson Rodrigues mais frágeis como dramaturgia, mas contém uma iconoclastia que ia muito ao encontro daquilo que pensávamos no momento. É uma peça que termina com um personagem falando: “Nem a solteirona escapou”; diz que ninguém tem moral; o diretor do jornal vende o país e o editor-chefe vende a família; o psicanalista cobra por táxi; enfim uma peça a respeito de uma descrença institucional. Por isso é possível entender porque não foi aceita em 1957, quando se vivia a esperança de um país juscelinista, progressista, o país do amanhã. Para nossa geração, o amanhã havia chegado e se apresentava bastante doloroso. *Viúva, Porém Honesta* colocou o grupo em um outro patamar, ao mesmo tempo houve um resgate do texto por meio da montagem. Algumas pessoas passaram a escrever sobre o texto do Nelson. A peça nos tirou dos horários alternativos e nos colocou nos oficiais, proporcionou viagem internacional e nos deu os primeiros prêmios importantes no teatro adulto. Só havíamos ganhado prêmios no teatro infantil. Enfim, foi uma peça que mudou muito a nossa vida. Nelson Rodrigues sempre mudou a vida do Tapa.

Por que o nome do grupo é Tapa?

Era Teatro Amador Produções Artísticas, o que diz muito bem a respeito da nossa origem e da ausência de pretensão profissional que tínhamos no perí-

odo da faculdade. Aliás, demorou bastante para conseguirmos viver de teatro. Nossa primeira peça, *Apenas um Conto de Fadas* – um texto meu –, teve uma carreira excepcional. Ficamos um ano e meio em cartaz, com um grande público, mas não dava para viver. A peça foi produzida com o dinheiro que eu havia ganhado como assistente de produção do filme *Muito Prazer*, do Davi Neves, ganhador do Festival de Brasília em 1979. Muita gente nos ajudou. Um amigo meu conhecia um pequeno serralheiro, então o cenário foi construído com material precário. Eram 16 pessoas em cena, o que criava uma força coletiva, uma trazia um vestido, outro trazia não-sei-o-quê. Acho que começamos a viver de teatro lá por 1988 ou 1989. Até entrar o Fernando Collor (*risos*).

Na sequência, vocês encenaram Molière, Shakespeare e Plínio, certo?

Não, não. O Grupo Tapa se mudou para São Paulo em 1986. Nós fizemos *O Tempo e os Conways* [1986, texto de J. B. Priestley]. Pela primeira vez trabalhamos com uma atriz de renome nacional, a Beatriz Segall. Essa história é fantástica. Meu pai havia morrido e me deixou um apartamento, que eu usei para montar a peça. Consegui pagar todas as pessoas, os atores, mas eu perdi o apartamento. Só consegui recuperá-lo quando viemos para São Paulo. A peça fez muito sucesso em São Paulo e no Rio. Viemos fazer uma temporada e se tornou um sucesso enorme. A Aliança Francesa era um teatro com uma história importante nos anos 60, quando o Antunes Filho o ocupou, com a Maria Bonomi e o Ademar Guerra. Porém, estava em decadência devido à degradação da região da República. Achamos o teatro uma graça, propusemos fazer a peça lá e fizemos muito sucesso. Nós conversamos com a Aliança para ver se eles topariam que ficássemos por um ano apresentando um repertório, com a possibilidade de renovação caso desse certo. Nisso foram 17 anos dentro da Aliança. Naquele primeiro momento, trouxemos as produções que havíamos feito no Rio: *Viúva, Porém Honesta; Uma Peça por Outra e Pinóquio*. Nossa primeira montagem em São Paulo foi *A Mandrágora* [1988, texto de Maquiavel], uma produção muito simples e barata. Logo depois, fizemos o *Solness, o Construtor* [1988, texto de Henrik Ibsen], com Paulo Autran no elenco. Já o Molière foi mais interessante, porque até então nós pagávamos à Aliança. Um diretor da Aliança viu o trabalho do Jean Tardieu e propôs, por meio da Lei Sarney, nos dar um patrocínio. Nós deixaríamos de pagar o teatro e eles produziriam uma peça. Assim, o Molière entra na nossa história [*Sr. de Porqueiral, encenada em 1989*].

Fale sobre *A Megera Domada*, de Shakespeare, que vocês montaram em 1991.

A Megera Domada faz parte de um ciclo de comédias clássicas que começou com Maquiavel. Depois fizemos *Sr. do Porqueiral*, foi um sucesso inesperado. Trata-se da história de um jeca que chega na cidade grande e é manipulado pela metrópole. Como estávamos na Era Quécia, começou uma afluência de políticos no teatro para ver a peça, que nos surpreendeu muito. É um texto médio do Molière, mas caiu como uma luva para São Paulo naquele momento. Nós tínhamos pensado em montar *O Burguês Fidalgo*, uma peça maior, porém soubemos de outras pessoas que a estavam fazendo. A que nós montamos funcionou para a plateia paulistana de uma maneira surpreendente. *A Megera Domada*, por sua vez, foi um projeto que dava sequência a esses clássicos, então explorando Shakespeare, um autor mais difícil. Nós começamos com um pequeno público, mas acreditávamos muito no espetáculo. Quando fazíamos alguma coisa que resultava em uma peça lotada, nós dizíamos: “É isso. Temos que buscar esse público que a gente acha que a peça deve ter”. Ficamos um ano e meio em cartaz com *A Megera*, insistindo, até que o público veio. Tínhamos atrizes muito fortes e havia muita provocação entre os integrantes do elenco para tocar nesse ponto, apostando nesse microcosmo. *A Megera* talvez reflita algumas bases sociais das quais a gente esteja perto. Foi em uma época em que as mulheres estavam se impondo no mercado de trabalho, com opinião e personalidade. E as provocações eram muito grandes dentro do grupo. No Tapa, as mulheres foram as primeiras a serem consideradas grandes atrizes, antes dos atores. Havia um jogo muito interessante e muito vivo que fazíamos com a peça. Do ponto de vista técnico, passamos uns quatro ou cinco meses ensaiando a peça sem poder usar qualquer palavra, contando a história apenas com imagens. Até para vencer a dificuldade da fala shakespeareana. Naquele período, atores se viraram para se expressar. Quando a palavra chegou, ela ficou tão fácil, deixamos de nos assustar com o verbo shakespeareano.

Como você pensa o repertório do grupo?

A princípio, você não pensa em um repertório. Isso acontece ao longo da formação. A gente sempre se voltou para o que gostaríamos de falar e para o que seria desafiante para aqueles atores naquele momento. Não para um ou outro ator fazer, mas para o conjunto. Material humano nós temos, então é o que queremos dizer e o que podemos dizer. Não adianta eu querer montar *Édipo Rei* porque é uma peça bacana, se não houver capacidade de dirigir um coro que possa dar conta da peça. Mesmo que eu tenha um ator para fazer o

Édipo Rei, por exemplo. Nós fomos equilibrando essas forças, às vezes acertando, às vezes errando. Mas ampliando, sobretudo, nossos repertórios individuais e coletivos. Fizemos muitos ciclos de leitura de autores. A partir de um determinado momento, passamos a traduzir muita coisa que não chegava ao Brasil. Temos um bando de traduções inéditas, que nem fizemos ainda. Não basta você querer fazer, pois depende de como e de quando você pode fazer. Nós lidamos com isso no Brasil.

Mas como foi a construção dessa identidade do Grupo Tapa? A relação interna entre os atores, a direção e o público?

Se o Tapa sobreviveu 30 anos, foi por dois motivos fundamentais. No Rio, nós éramos um grupo mais ou menos da mesma faixa etária e da mesma condição sócio-cultural, que frequentava os mesmo bares e até as mesmas praias. Quando viemos para São Paulo, ampliamos muito esse espectro, conhecemos gente vinda de outras condições, filhos de operários, de fazendeiros. Isso resultou em um melê total, muito rico. Também nos misturamos etariamente, uma coisa séria que se perdeu no Brasil. O teatro é um pouco como o circo, você aprende pela troca de gerações. Um trapezista excepcional ensina um jovem contorcionista, que, por sua vez, faz algumas coisas mirabolantes. Há troca entre os dois. Assim, o circo se desenvolve. No Brasil, houve uma ruptura geracional, aquela história de “não confie em ninguém com mais de 30 anos”, do Marcos Valle. Há uma desconfiança grande por parte das duas gerações. Os mais velhos não aceitam as mudanças das gerações mais novas e estas consideram os anteriores ultrapassados. Parou de haver uma troca no teatro e nós rompemos um pouco esse modelo, trabalhando com gente de todas as faixas etárias. Por exemplo, quando fizemos *Rasto Atrás* [1995, texto de Jorge Andrade], o elenco contava com o jovem Daniel Machado [filho do ator José Carlos Machado] e com a Sônia Oiticica [atriz de *Romeu e Julieta*, encenada nos anos 30, e ex-integrante do *Teatro do Estudante do Brasil*], com 80 anos. Esse é o primeiro motivos da longevidade do grupo. O segundo é que nós traímos o público diversas vezes. Não fomos em busca do sucesso, mesmo quando analisamos o repertório por fases. Por exemplo, nas comédias clássicas sempre dávamos um passo diferente da montagem anterior. E ainda fazíamos coisas no meio. Montamos comédias clássicas e, de repente, fizemos *Melanie Klein* [2003, texto de Nicholas Wright], uma peça de gabinete, psicológica. Muita gente, de um público conquistado, levava susto. Ao mesmo tempo em que não nos fechamos a uma questão estilística, fizemos um público residual e não um público que se

esgota em um sucesso.

Você disse que o Nelson Rodrigues mudou várias vezes o Grupo Tapa. Como foi essa montagem surrealista de *Vestido de Noiva*, de 1994?

Na montagem, há um espelho que vai revelando as coisas virtualmente. *Vestido de Noiva* nasce do acaso. Havia uma grande paixão pela peça e vontade de montá-la, mas não naquele momento. Eram os 50 anos da estréia de *Vestido de Noiva* e estávamos muito sem dinheiro. Havia uma montagem da peça feita pelo Arthur Nunes, no Rio, mas nenhuma em São Paulo. Propusemos a ideia à Marta Góes, responsável pelo Departamento de Teatro da Secretaria de Estado da Cultura. Queríamos fazer uma leitura e um debate sobre a obra no final do ano. Ela aceitou e nos deu uma pequena verba, algo como R\$ 5 mil hoje em dia. Com esse dinheiro pagamos os décimos terceiros, a conta de luz, saímos do buraco e ainda descobrimos que estávamos com um material excepcional na mão. No entanto, tínhamos uma leitura de *Vestido de Noiva*, não um espetáculo. E aí entra o acaso. Nós nos propusemos a fazer essa leitura com uma atriz que tivesse alguma repercussão de mídia. Uma atriz conversou comigo, topou fazer e, uns cinco dias antes, telefonou cancelando: “Vou ter que fazer uma novela, uma plástica e não vou fazer a peça”. Todas as outras que chamamos estavam comprometidas. Até que a Maria Teresa Vargas sugeriu: “Por que vocês não fazem com a Sônia Oiticica, uma atriz rodrigueana histórica e que está meio afastada?”. Liguei para Sônia, que tinha 76 anos, e ela disse: “Que bom, eu sempre quis fazer a Madame Clessi. Agora não tenho mais idade, mas como é uma leitura eu posso fazer”. Sônia tinha o acento rodrigueano muito forte e o domínio do pensamento do Nelson. Ela foi musa dele, aliás *A Falecida* foi escrita para ela. Fizemos uma leitura ensaiada com figurino, cenário e luz. Quando a Sônia começou a ler, me veio uma coisa na cabeça: a obra estava fazendo 50 anos, saudada com um marco da modernidade, mas muitas coisas no procedimento da peça já não eram mais modernas. Ela fora escrita quando *Cidadão Kane* ainda não havia chegado ao Brasil. Pensei assim: vou trabalhar em cima do espetáculo do Ziembinski, mas em cima da ação do tempo sobre a peça. A Madame Clessi envelheceu e o Brasil é um país que já tem divórcio. Alguns pontos do texto têm uma marca do tempo. Ao olhar para eles, eu posso refletir um pouco sobre o que nós mudamos e esmaecer essa leitura. Foi a partir disso que fizemos a montagem. Nós esmaecemos *Vestido de Noiva*, como se fosse uma fotografia em sépia. Trabalhamos com algo que vinha perturbando os amadores há muito tempo: o cartesianismo dos planos da realidade. Em 1976, eu havia assistido à última montagem do Ziembinski para *Vestido*, com aquele cartesianismo – a divisão clara entre realidade e alucinação –, e

percebia que os diretores que haviam tentado romper com isso quebraram a espinha dorsal da peça. Então veio a questão do espelho. Colocamos no palco um grande espelho refletindo o porão do teatro como o plano da realidade, na qual a Alaíde estava sendo operada. Em vez de ter um corpo, era espelho sobre espelho; a mesa do hospital era um espelho. Alaíde tinha a visão das mãos dos médicos sobre ela. Ao mesmo tempo, Madame Clessi, que na montagem do Ziembinski aparecia como voz, se materializava e desmaterializava em cena, a partir do uso da transparência do espelho. Pensando na platéia dos anos 40, quando o teatro ficava às escuras ouvindo uma voz, deveria existir certa sensação fantasmagórica, afinal ainda se vivia a era do rádio. Mas nós estávamos em outra era. Em nossa montagem, havia a imagem de Alaíde se olhando no espelho e vendo Madame Clessi, porém, de repente, Madame Clessi desaparecia por trás do espelho. Fomos brincando com as idéias virtuais que a cena permitia e também com três mitos: Édipo – ela precisa se cegar para se conhecer, pois está em estado de coma; Dante – ela vai descer ao inferno através de uma prostituta, assim como Dante e Virgílio; e Alice, de Lewis Carroll, com esse mergulho surrealista no espelho.

O que você acha desse crescimento da experiência do virtual, das novas tecnologias e do audiovisual no teatro?

A história do teatro é assim: cada vez que uma tecnologia é incorporada, acontece um corte epistemológico que cria uma outra arte. Isso libera o teatro para voltar à sua origem, que é o contato entre pessoas. O uso que fizemos do virtual não tinha nenhuma tecnologia, apenas a maquinária do teatro. Não havia vídeo ou qualquer outro elemento externo, tudo acontecia na frente do público. Eu não sou nem um pouco contra desenvolvimentos multimídias, apenas acho que isso acaba gerando uma outra arte. Quando essa outra coisa se fortalece e vira uma arte independente, o teatro se liberta outra vez para o contato humano.

A radio-novela é um exemplo disso?

Talvez tenha sido. Eu acho que a televisão é o melhor exemplo disso. Eu nasci em 1954, junto com a TV brasileira. No início da televisão havia uma mistura de imitação radiofônica, um pouco de cinema e um pouco de teatro. Até que ela achou os seus caminhos – bons ou ruins, não interessa – e hoje a televisão é diferente daquela que se fazia na década de 50. Um bom exemplo é a TV Record, em São Paulo: tinha um auditório e produzia-se um programa igual aos da Rádio Nacional. Foi daí que nasceram *O Fino da Bossa*,

Pra Ver a Banda Passar, *Bossaude*, mais tarde os festivais e os shows do dia 7. A televisão achou os seus caminhos e foi liberando as outras áreas nas suas especificidades. Nesse sentido, o teatro é o que mais acaba ganhando, porque o contato entre você e uma pessoa nunca vai acontecer se você não estiver lá. O fato teatral é diferente de tudo, porque é você e uma pessoa na sua frente – ou duas, ou três. O que vi hoje você não verá amanhã. Não existe tecnologia que te permita ver amanhã o que você presenciou hoje. Amanhã a atriz estará menstruada, o espectador bateu com o carro antes de chegar no teatro e isso altera completamente. Essa é a especificidade do teatro. Você pode ter megashows, transmissão via internet, que você vai sempre reunir 30 pessoas e vai conseguir contar uma coisa entre você e essas pessoas. O diretor inglês Peter Brook tem aquele teatro dele, no qual temos a sensação de estar em um lugar pós-bomba atômica, porque é todo descascado. Ali há gente de todo o mundo assistindo e o elenco é multi-cultural, quase uma Arca de Noé. Acredito que o Brook se aproximou muito do que será o teatro no futuro, sem nenhuma tecnologia, onde eu pego um copo e transformo em um barquinho e convenço as pessoas de que nós estamos no meio do oceano.

Como o teatro se relaciona com a cidade e qual a importância de uma casa teatral?

É um ponto fundamental que nós enfrentamos. São Paulo está parando, ninguém consegue chegar ao teatro. O espectador que mora na Zona Leste não chega a um teatro na Zona Sul. Não temos uma pólis pensada. Em Paris, existem 14 linhas de metrô com 28 terminais, e quase todos possuem grandes centros culturais, principalmente nas regiões periféricas. Ali são subvencionadas coisas fantásticas que o espectador não vê no circuito central. Isso cria um fluxo de metrô fora dos horários de pico. Há um pensamento sobre essa cidade. Isso engloba uma política de produção cultural em longo prazo, apartidária, supragovernamental.

Você diz que uma das coisas que contribuíram para os 30 anos do Grupo Tapa foi o fato de não dependerem de dinheiro público.

Já dependemos também. É igual ao FMI, quando não há para quem recorrer. Mas eu recorro com uma dor brutal.

Qual sua opinião a respeito da Lei de Fomento?

Esse é um assunto super complicado, porque a Lei de Fomento começou na Aliança Francesa, por meio da reunião de grupos com o movimento Arte

Contra a Barbárie. Sinceramente, acho uma lei assustadora. Quando começamos a nos reunir, nosso foco não era verba, mas pensamento de política cultural. De repente, o Arte Contra a Barbárie foi crescendo e começou a se transformar em disputa de balcão. Paramos de pensar em política cultural e passamos a discutir política financeira para cultura. Acho que perdemos completamente o foco. Fomento é ilusório, tutelar e satisfaz o terreno da expressão – vivemos em uma época em que todos querem se expressar e todos devemos ser financiados para isso. Perdem-se todos os focos de contato com o público. As leis de incentivo na produção comercial já haviam feito isso. Um cara é um nome na televisão e consegue dinheiro para fazer uma peça, o que lhe dá prestígio e o coloca em uma vitrine, mas o público que se dane. Ele mora no Rio de Janeiro e vem à São Paulo fazer teatro às sextas, sábados e domingos, porque a televisão já está marcada de segunda a quinta. Não há nenhum compromisso com o teatro como ofício. Qualquer sapateiro trabalha cinco ou seis dias por semana. Um ator, no Brasil, passou a trabalhar duas ou três vezes. No final de semana, ele faz um Shakespeare que lhe dá prestígio, mas a relação com o público não tem a menor importância. Isso nas leis que envolvem a iniciativa privada. O fomento foi a ampliação disso para as leis públicas. Hoje, dos duzentos e tantos espetáculos de teatro em cartaz, 90% não têm a menor qualidade profissional. Posso dizer isso sem culpa. Precisa haver uma mudança radical em relação a isso. Temos que começar a olhar para o espectador. Sei que não se produz sem leis de incentivo no Brasil de hoje, precisamos mudar isso.

Vale-Cultura não seria uma saída?

A questão é anterior. Vale-Cultura vai simplesmente tutelar o espectador, e um espectador tutelado nunca será um espectador. Nós vamos piorar o problema. O Brasil está tutelado. Dominar um ofício se tornou algo feio. É uma vergonha você saber fazer alguma coisa no Brasil de hoje. Um excelente estudante não é estimulado a estudar.

Existe alguma perspectiva de mudança?

Eu não vejo nenhuma. Sou completamente pessimista e acho que estamos em um poço sem fundo. Essa tutela é muito confortável e cala a boca de todo mundo, porque temos uma socialização de miséria. Nessa socialização, há uma pequena divisão de dinheiro vinculada ao terreno da expressão. Todo mundo se expressa hoje em qualquer blog sem pontos e sem vírgulas. Acho que o Brasil está na retaguarda em relação ao mundo contemporâneo, onde

a questão artística passa por outras áreas. Não precisa nem ir para o primeiro mundo, basta você olhar o teatro argentino. Lá, existem reis-momos como presidentes e ainda assim conseguem ter uma vida cultural que nós não temos. Eles voltaram a fazer de quarta a domingo, estabelecendo preços populares e tentando atingir outras camadas de público. Outra questão é o nosso nível educacional. Recentemente um dos gestores da cultura na Inglaterra fez um seminário no Sesc e ficou muito chocado com a separação entre cultura e educação que acontece por aqui. A verba da cultura, em qualquer lugar, pressupõe uma atividade vinculada ao sistema de ensino. Para citar só um caso, falemos de São Paulo, que é um estado rico. De que adianta uma cidade como Ourinhos (SP) receber um espetáculo este ano e outro daqui a três anos? Se não existe um planejamento de circuito, você está jogando dinheiro fora, não formará público nenhum. Nós temos um problema do tamanho do Brasil, mas precisamos começar a resolvê-lo de algum ponto. Como todo eleitoreiro no Brasil, independente de quem esteja no poder, sempre tentam dar uma solução do tamanho do Brasil, o que é impossível. É preciso começar com coisas menores que vão crescendo, com planejamento em longo prazo. Em São Paulo, a criação dos CEUs [*Centros Educacionais Unificados*] foi uma ideia ótima. Havia tecnologia de ponta, mas sem pessoas preparadas para lidar com ela. São câmeras e refletores maravilhosos, que em seis meses estarão quebrados porque ninguém sabe usar. Precisávamos ter 38 Sescs para atender a todas as regiões de São Paulo. Não existe no Brasil um projeto para 20 anos, que seja suprapartidário e que pense a cultura para além das eleições. Até existem ideias ótimas, mas elas se perdem. O Brasil é um país em que as esquerdas não fazem coalisão. Elas se juntam aos partidos mais espúrios para conseguir se eleger e ficar na frente do outro no poder.

Levando ao extremo o raciocínio, mesmo pelo viés da crítica, de que teatro é uma arte de transformação e questionamento, por que continuar fazendo?

Tenho sérias dúvidas sobre isso. Não sei se continuarei por muito tempo. Eu faço porque não sei fazer outra coisa. Olho para o Brasil e vejo essa quantidade de analfabetos funcionais. A minha função não é ensinar ninguém a ler. Falo para quem já sabe. Vejo os anos passarem e as pessoas fazendo uso demagógico disso, para aumentar o IDH do Brasil. No carro que me trouxe para esta entrevista, o motorista me contou sobre um sobrinho dele, que faz faculdade e não sabe as capitais do Brasil. Isso é assustador. Chegamos a um ponto em que acredito que não existe volta, independente de quem esteja no poder. O teatro

é transformador, mas não mata ninguém. Quando os médicos começarem a matar e as pontes a cair, talvez as pessoas comecem a perceber que existe alguma coisa errada acontecendo. Recentemente eu fui a Manaus e fiquei muito assustado com o que vi. O Teatro Amazonas, aquela jóia um pouquinho barroca demais, está no meio de um camelódromo. Na frente do Rio Negro, surgem aqueles apartamentos de milhões de dólares tão cafonas quanto Miami. Do outro lado, a população ribeirinha recebe Bolsa Floresta para não desmatar. Só que os que desmatam estão do lado de cá. Entre os dois há uma ponte, que já é considerada a mais cara do mundo e ainda está na metade da construção. Os igarapés estão sendo aterrados para construção de casas populares, então não terá como escoar a água da cidade. Acho o Brasil assustador hoje. É que de vez em quando achamos alguma coisa para continuar, alguma teimosia. Mas olho com bastante perplexidade o que estamos vivendo. O Luigi Pirandello diz uma coisa muito legal: “Para que haja vida você precisa ter movimento e fixação”. Se você só se move, não acontece nada. Se você apenas se fixa, também não acontece nada. Ou seja, é o equilíbrio dessas duas coisas que faz você andar. O Brasil adotou o modelo americano. Temos um país movido à indústria automobilística e aos sindicatos dessa indústria. Esse é um modelo que nasceu nos anos 1960 e que perdura. O país não pode crescer porque gera inflação, ou porque não tem produção nem mão de obra especializada. Os trabalhadores estão sumindo cada vez mais, com medo de fazer curso técnico e perder o Bolsa Família. As escolas técnicas, por sua vez, estão sendo desqualificadas. Isso quando existe uma universidade, porque é uma falcaturia total, inflada de maneira doentia. Pode ser que pessimismo seja uma coisa pequeno-burguesa, então tenho que desconfiar um pouco desse meu pessimismo. Mesmo assim, vejo com pessimismo o pensamento no Brasil hoje.