

Ivam Cabral

Fundador e diretor da cia. teatral Os Satyros

“Se no início dos anos 90 o teatro só acontecia no palco italiano, com grandes atores, que precisavam de equipamentos caríssimos, hoje aprendemos que podemos fazer teatro em qualquer lugar.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 16 de abril de 2010, em São Paulo.

Ivam Cabral

Formado em artes cênicas pela PUC-PR, Ivam Cabral é hoje ator e diretor consagrado em São Paulo. Fundou em 1989, ao lado do diretor Rodolfo Garcia Vázquez, a companhia Os Satyros. Costuma brincar que o grupo surgiu “para não dar certo”. “Era um grupo que queria fazer a diferença, ser um divisor de águas”. O nome foi baseado na mitologia grega, nas dionisíacas. “Os Satyros abrem o cortejo de Dionísio.”

Satyros surgiu como uma resposta à insatisfação de jovens atores e dramaturgos com um teatro feito de grandes produções e recheado de formalismos. “Foi uma resposta a tudo isso, a essa insatisfação.” Os primeiros anos do grupo em São Paulo, de 1989 a 1992, foram difíceis. Tanto que se mudaram para Portugal em busca da sobrevivência. “A crítica aceitou bem nosso trabalho em São Paulo, conseguimos ter naquele momento um bom público, mas não conseguimos viver de teatro.”

O retorno da companhia é conhecido pelos amantes do teatro. Satyros ocupou um espaço antes abandonado da Praça Roosevelt, no centro de São Paulo, e, com arte, tornou o lugar um ponto de encontro da classe teatral paulistana. Cabral hoje dirige a SP Escola de Teatro, projeto de formação de atores e técnicos teatrais lançado pelo governo de São Paulo em 2009 que “atende mais de mil alunos por ano”, ressalta.

Conte um pouco sobre o começo do grupo Os Satyros.

Satyros é um projeto que surgiu para não dar certo. Começamos em 1989, aqui em São Paulo, mas todo mundo pensa que é de Curitiba. O grupo tem 21 anos de idade e foi um projeto de sonhadores. Lembro que quando vim de Curitiba para São Paulo, recém-saído da universidade de teatro, eu queria mudar o mundo. Enquanto todos os meus amigos iam para a TV Globo fazer teste, eu queria criar um grupo fundamental na história do teatro brasileiro (*risos*). O Satyros foi criado e fundado com muita pretensão. Era um grupo que queria fazer a diferença, ser um divisor de águas, existir um “antes” e um “depois” do Satyros. Claro que quando você começa a trabalhar percebe que não é bem assim. Foi muito difícil, era um momento político brasileiro complicadíssimo. Surgimos e logo depois veio o Fernando Collor. Esses primeiros anos aqui em São Paulo, de 1989 a 1992, foram difíceis. A crítica aceitou bem nosso trabalho, conseguimos ter, naquele momento, um bom público, mas não conseguimos viver de teatro. Então, fomos embora em 1992, a convite do Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (Fitei), de Portugal, e de alguns outros festivais da Espanha. Fizemos um exílio voluntário. O Satyros só recebeu o primeiro patrocínio e o primeiro subsídio em 1997. Portanto,

trabalhamos oito anos sem nenhum incentivo. Quando fomos para a Europa, vivemos exclusivamente de teatro, mas trabalhando de segunda a segunda, fazendo tudo o que você imagina e que o teatro supõe.

E como foi o choque ao ver a diferença da produção da Europa e a do Brasil?

Uma coisa me marcou muito. Em 1992, quando a Comunidade Europeia era um projeto ainda, para você ir para a França, sendo brasileiro, tinha que passar por um processo rigoroso para a liberação do visto. Lembro que antes de sair do Brasil e ir para o festival em Portugal, eu tentei o visto para conhecer a França e não consegui. Tinha uns 25 anos na época, era moleque, e a nossa auto-estima era tão complicada que até entendia porque estavam negando o visto. A minha surpresa foi que depois de um tempo em Portugal, fomos trabalhar no Festival de Avignon, na França. Fui ao consulado francês pedir o visto. Como brasileiro eu era mau visto, mas como artista eu era bem visto. Comecei a perceber essa diferença. Foi uma experiência incrível porque eles têm uma forma de produção muito diferente. Eles estão muito à frente. Foi um período muito bacana para me reconhecer, para me formar.

Por que Satyros?

Os Satyros abrem o cortejo de Dionísio, nas dionisíacas. Eu sou filho de Ogum no candomblé e esse orixá também é o cara que vai na frente, desbravando a mata e abrindo caminho. Só consigo fazer essa reflexão agora, obviamente lá atrás não pensei em chamar Os Satyros porque eu sou filho de Ogum. Mas acho que as coisas possuem similaridades simbólicas e gosto de imaginar que a gente abre o cortejo de Dionísio.

Fala um pouco sobre o Marquês de Sade.

A primeira vez que montamos o Marquês de Sade foi em 1990. Ainda não existia o Teatro da Vertigem e o Zé Celso Martinez estava afastado da produção. O Teatro Oficina, como conhecemos hoje, estava sendo inaugurado. Era, portanto, um momento complicado do teatro brasileiro. Tinha o Gerald Thomas trabalhando com um teatro absolutamente formal, apolíneo, sem nenhuma outra possibilidade a não ser a das formas, das luzes. O Antunes Filho, nesse momento, atravessava a mesma fase formalista, com o mesmo pensamento. Esses grandes diretores começaram a falar que o texto no teatro estava morrendo. Surgia a dramaturgia do diretor, o diretor era o senhor absoluto do espetáculo. Não tinha mais a figura do ator nesse

momento da cena brasileira. A Fernanda Montenegro foi trabalhar com o Gerald Thomas no espetáculo *The Flash and Crash Days*, uma coisa absolutamente formal, na qual quase não havia texto. Era uma experiência incrível, acho o Gerald Thomas incrível, mas dizer que o teatro brasileiro é só ele e o Antunes Filho – e que o modo de se pensar teatro é só esse – causa desconforto. Eles trabalham em grandes palcos brasileiros, em grandes teatros, com grandes produções. Parecia que os grupos que surgiam sem essa possibilidade de produção não significavam nada naquele momento. O Satyros surgiu como uma resposta a tudo isso, a essa insatisfação. Nós trabalhamos em teatros pequenos, com 500, 700 lugares. Nosso teatro, na Rua Major Diogo, era um teatro abandonado. O Satyros sempre foi um grupo com muitos elementos, muitos atores, muita gente em volta. Lembro quando o Nelson de Sá, da *Folha de S.Paulo*, foi assistir ao Marquês de Sade. Tivemos que organizar os atores de outros espetáculos que estavam ali para que sentassem nos pontos de goteira do teatro para que o Nelson de Sá nunca pudesse se molhar. Lembro de alguns atores saírem super molhados da sessão. Falo isso só para vocês entenderem em que momento a gente começou a trabalhar e como a gente encarava o teatro.

Qual é a relação entre o teatro do Satyros e a era Collor?

Talvez tenha sido sobre o texto *120 Dias de Sodoma*, do Marquês de Sade, espetáculo que estava em cartaz na Praça Roosevelt. Acho que é o que mais se aproxima. É a história de sete libertinos que vão passar 120 dias em um castelo no inverno, em um local totalmente inacessível. Eles levam sete mulheres e sete homens virgens, muita comida, e passam os dias lá, fechados, isolados onde ninguém mais consegue chegar. Eles se aproveitam desses jovens virgens como querem e no final acabam matando eles. Quando fizemos essa peça, era época do escândalo do mensalão. A aproximação desses personagens com o que acontecia no Brasil naquele momento era muito grande. Em 1990, quando a gente resolve fazer *A Filosofia na Alcova*, outro texto do Marquês de Sade, lembro de escrever no cartaz, que também era um programa, sobre a dificuldade de produção, a falta de leis. Não lembro exatamente do texto, mas tinha relação direta com aquele momento que a gente vivia no país. Era impossível, era completamente impossível produzir. Por isso, fomos embora em 1992, naquele exílio voluntário. Pensar qualquer coisa, produzir qualquer coisa, para quem estava começando, para quem estava chegando ao mercado de trabalho com ideias que não eram do senso comum, era muito complicado. Foram momentos muito difíceis.

Quando você percebeu que tinha pares geracionais?

É legal pensar nisso também. Porque os anos 80 – e eu sou fruto dessa geração – foram muito complicados. Na música, na literatura, por exemplo, existiam poucas coisas bacanas acontecendo. Ou pelo menos era assim que a gente se sentia. Era final da ditadura, a gente via as gerações anteriores e parecia que a gente não tinha mais porque lutar. Naquele momento havia um esvaziamento de possibilidades.

Mesmo tendo a editora Max Limonad publicando Sade no Brasil e a Brasiliense publicando uma série de autores marginais?

Essas edições chegavam para a gente de forma clandestina. O Rodrigo Santiago, que é um ator muito interessante aqui de São Paulo, produziu *A Filosofia na Alcova* nos anos 70, junto com a Yara Amaral. Na época, eles encenavam nas casas das pessoas. Para a gente, no fim dos anos 80, quando estruturamos Os Satyros e começamos a pensar em *A Filosofia na Alcova*, era incrível imaginar que essa geração anterior precisou se esconder para falar e ler Sade. Só no privado. Mas em 1980, naquele nosso momento, parece que poder fazer isso já era o esvaziamento de uma atitude. Era mais ou menos assim que viam a gente. Demorou para as pessoas perceberem que era um gesto político. Demora até hoje, eu acho. O teatro brasileiro está muito ligado ao teatro dos anos 60 e 70, fazer teatro político é seguir uma cartilha. Nós não fazemos teatro político sob essa perspectiva.

O que é o Teatro Veloz?

A gente queria pensar um pouco sobre essa velocidade do tempo. O Teatro Veloz surge em um momento em que a internet começa a existir, as novas mídias começam a ficar acessíveis ao teatro, aparecem todas essas possibilidades de som e de imagem. O Teatro Veloz é o teatro expandido, é um teatro documental, um teatro no qual ficção e realidade vão se confundir, no qual a gente pode e deve falar de nós, do nosso entorno. Aliás, vale um comentário sobre nosso teatro político. Ter em nosso elenco a presença de Phedra de Córdoba, uma transexual cubana de 70 anos, é um ato político. Quando ela traz seu corpo de travesti, de cubana, para o espetáculo do Satyros, ela traz toda uma história.

O que são os exercícios de aterramento e de *grounding* do Teatro Veloz?

Bioenergética. Ela é importante para a gente, para o nosso exercício diário de operário no teatro. É o nosso treinamento, na verdade. É olhar para você, olhar para o seu zero. Ou então, não olhar para nada. Sou eu comigo, sou eu

do zero, tentando o zero das coisas, para a partir dali esquecer os meus preconceitos, esquecer as minhas dores, esquecer as minhas angústias. É começar zerado um processo.

Você olha para Portugal ainda? Como foi o tempo que vocês passaram lá?

Não, acho que não. Foram sete anos vivendo em Portugal. Anos de muitas descobertas. Fiz aniversário de 30 anos em Portugal. É um período muito importante na vida de um cidadão. Portugal me deu muitas possibilidades. O Brasil estava longe, a *Folha de S.Paulo* demorava dois dias para chegar. Não tinha essa velocidade que a gente tem hoje. Sem contar também que era muito mais difícil viajar, o povo brasileiro era mais pobre. Morar em outro país era uma coisa muito distante. Acabei deixando de viver um momento importante aqui no Brasil. Mas foi muito legal, eu voltaria e viveria tudo de novo.

Como era o teatro lá?

O teatro era ainda muito fincado nos anos 70, era um teatro da Revolução dos Cravos. Acho que ainda é. Tenho um pouco de medo que isso aconteça com a gente também, que nos congelemos. No início dos anos 70, quando Portugal sai da ditadura do Salazar, eles encontram um momento importante para contar uma história na literatura, na arte, no cinema e no teatro especialmente. Tudo é muito novo e esses grupos se formam com muito tesão, com muita garra. Surgem naquele momento propostas estéticas de possibilidades incríveis. Então, se forma um movimento teatral bem legal. Mas em 2010, continua exatamente como era, nada mudou. A barraca, o teatro aberto, todos os teatros importantes de Portugal têm mais de 30 anos. São do início dos anos 70. Que é o momento em que eles colocam para o Estado a responsabilidade. A partir daquele momento é o Estado que vai cuidar da cultura teatral no país. Eles recebem subsídio anual, ganham dinheiro para trabalhar durante um ano. Acho que é um pouco o que está acontecendo em São Paulo. Quando a lei de fomento se cria, parece que nós, grupos, estamos querendo muito mais a garantia de que vamos ser apoiados *ad eternum* do que verdadeiramente pensando em uma produção cultural. Pensando muito mais na garantia do meu grupo do que realmente pensando em produzir ou pensando em uma sociedade teatral ideal.

A Praça Roosevelt é uma área frequentada por atores, dramaturgos, diretores de teatro, mas também por artistas plásticos, cineastas e escritores. Como fomentar esse diálogo entre as artes?

Esse diálogo com a música, com a literatura, com o cinema, é uma con-

quista dos artistas que têm se reunido em volta desse projeto, que já considero divisor de águas. A gente pode falar do teatro em São Paulo antes e depois do que a gente está vivendo lá. Na verdade, não é nada novo, você pode encontrar isso na história em vários lugares do mundo. E, em São Paulo, isso aconteceu outras vezes, em outros lugares. Nesse momento acontece ali na Praça Roosevelt porque tem muitos teatros. Trabalhamos bastante e os teatros estão abertos de segunda a segunda. Acabam circulando várias tribos em volta desses trabalhos. Forma-se uma produção e em volta dela uma discussão e uma reflexão. Não podia ser diferente, vivemos um momento da dramaturgia em São Paulo muito especial. Cito dois exemplos sobre isso: Satyrianas e o DramaMix. O primeiro é um evento de 78 horas que acontece anualmente lá na praça, chamado Satyrianas. É a comemoração de aniversário do Satyros. Esse ano chegamos à maioria, completamos 21 primaveras e 10 anos na Praça Roosevelt. Durante as 78 horas temos atividades o tempo inteiro. O segundo é o DramaMix, uma tenda onde reunimos 78 dramaturgos, que escrevem 78 textos para 78 diretores e para centenas de atores interpretarem durante 78 horas. Temos até dificuldade em selecionar esses dramaturgos, porque tem mais de 78 pessoas escrevendo. Então, às vezes, acabamos sendo injustos, deixando um ou outro de fora, porque tem muita gente escrevendo coisas bacanas. Isso acontece porque há uma demanda muito grande. Nós, da Praça Roosevelt, ensinamos um novo jeito de produção. Se no início dos anos 90 era aquele teatro que só acontecia no palco italiano, com uma produção muito grande, com grandes atores, com grandes nomes, que precisavam de equipamentos caríssimos, hoje aprendemos ali na Praça Roosevelt que podemos fazer teatro em qualquer lugar.

O que tem a ver mesa na calçada com produção cultural?

Adoro essa imagem. Tem tudo a ver. Aprendemos com a ditadura que não podíamos caminhar pelas ruas de uma grande cidade, especialmente São Paulo. Quando eu era criança lá no interior, eu li os textos da Adelaide Carraro, com sua literatura pornográfica. Toda obra dela se passava em São Paulo. E ela dizia que a gente não devia caminhar nessas ruas, que elas não nos pertenciam, que a gente ia ser assaltado e assassinado. São Paulo convive com isso ainda hoje. Se você fala para as pessoas que mora e caminha pelo centro, acham que você é um louco. Então, achamos que era preciso tomar as calçadas. A ficha caiu quando alugamos o prédio da Praça Roosevelt e contratamos um engenheiro elétrico para trabalhar com a gente. Às 3h da tarde, ele estacionou o carro em frente ao Satyros e entrou. Depois de meia

hora, o carro dele tinha sido assaltado. Quebraram e levaram tudo. Ficamos assustados, pensando o que poderia acontecer ali. Passamos a observar e percebemos que quando tinha uma luz acesa, enquanto estávamos ali, nada acontecia. Os nossos carros podiam ficar ali, as pessoas podiam ficar na calçada. Então, a mesa na calçada, na verdade, surgiu como o nosso projeto zero, antes de pensar em qualquer peça de teatro. Nosso trabalho era muito fechado, então um dia abrimos a porta. Era uma maneira de convidar o entorno e a comunidade a participar da nossa vida. Deixamos nossos espaços abertos durante muito tempo. Quem quisesse ver nossos ensaios, participar e compartilhar do nosso trabalho era bem-vindo.

Nos teatros institucionais, nos centros culturais ou nas instituições privadas e públicas, parece haver uma tendência de tirar o espaço da convivência, o cigarro e a bebida para deixar só o espetáculo. Esquecem a importância dos espaços realmente livres.

É que é higiênico você não ter isso, não é? Gosto da bagunça, do encontro, de gente. E o Satyros tem essa característica. Agora temos até um restaurante na Praça Roosevelt, chamado Rose Velt. Se você for olhar o espaço do Rose Velt e o do Satyros, parece que você não está no mesmo lugar. O Rose Velt é todo bonitinho, todo moderninho, limpo, cheiroso. O Satyros é sujo. O Satyros é desconfortável. No Rose Velt, eu posso fazer de conta. Ali é a minha fantasia, ali é o meu delírio. O Satyros é a minha verdade. Gosto de contar verdades.

E a escola de teatro?

A SP Escola de Teatro é um projeto de sonhos. É o grande projeto da minha vida. É uma escola técnica de teatro que atende mais de mil alunos por ano. A gente trabalha com coordenações: atuação, humor, dramaturgia, direção, cenografia, figurino, iluminação, sonoplastia e técnicas de palco. Estamos organizando essas áreas, porque a Delegacia Regional do Trabalho (DRT) não reconhece a dramaturgia, não reconhece o humor, não reconhece técnicas de palco, porque são áreas que foram crescendo da mesma forma que as casas nas encostas do Rio de Janeiro, sabe? Você vai construindo sem planejamento e depois vê a cagada daquilo. Na área técnica de teatro isso aconteceu. Ninguém formou iluminador e sonoplasta. As pessoas que estão trabalhando nas coxias não têm formação, aprenderam na prática. Há áreas que a gente precisa muito, como operação de som e operação de luz. Não é o criador, não é o cara que estudou na universidade e que conhece som ou luz, é o operador. A nossa escola surge meio que para organizar isso. E tem sido um projeto muito legal. Algumas de nos-

sas conquistas foram alcançadas graças ao dinheiro público, intermediado por meio de uma organização social (OS). Temos dinheiro do Estado na nossa associação, então desenvolvemos algumas ações. Por exemplo, parte desses alunos que estudam na nossa instituição recebem uma bolsa. São R\$ 545 por mês para ele poder estar lá na escola. Acho legal ter conseguido isso no momento em que a educação e a cultura são tão renegadas.

Quais são os grupos que participam desse projeto?

Satyros, Parlapatões, Vertigem, Macunaíma – do Antunes Filho –, As Dramáticas em Cena e o Espaço Cenográfico – do José Carlos Serrone. São esses coletivos que se juntaram para pensar o projeto. Vamos inaugurar agora a Escola de Teatro e Circo. A escola dobra, vamos ter um equipamento no Parque Belém, onde era a Febem, de 1.200 lugares, um circo incrível. Vamos transformar aquele lugar terrível, supercomplicado, em arte, em circo para jovens. Nosso projeto é de uma escola técnica com 70% dos alunos vindos da periferia. Tinha tudo para ser uma coisa mais higiênica e atrair pessoas que não precisam estar ali, mas a escola tem gente de toda aquela comunidade.

Conte um pouco do seu dia-a-dia como produtor cultural.

Tenho uma vida meio maluca, trabalho muito. A escola nesse momento tem me consumido demais, porque é um projeto que está surgindo agora e temos que cuidar muito dele nesse momento, é um filho. Tenho passado basicamente 10 horas por dia na escola e o resto do tempo passo no Satyros. Faço rádio, produzo os espetáculos, muita coisa.

Como trazer o público da periferia ao teatro? Levar o teatro para fora e não só trazer esse pessoal para dentro da escola. Como você faz isso?

É tão fácil! Esse pessoal está tão interessado em ver teatro, em se aproximar. Acho que a periferia está dando várias lições bacanas que daqui a pouco vão aparecer. Acho essa coisa de inserção social estranha. Inserir o quê? Onde? Nós que temos que aprender com esse povo, eles estão muito à frente da gente. Quando abrimos a escola ficamos com medo, não sabíamos como atrair os caras. Até criamos um programa chamado Kairós. O deus do tempo ou o deus da oportunidade, na mitologia grega. O Kairós é o programa dentro da escola que garante bolsas de estudo, então começamos a criar critérios para essas bolsas. Não podíamos ser só assistencialistas, queríamos que o dinheiro da bolsa fosse usado para comprar livros, ir ao cinema, ao teatro. Era preciso pensar uma forma de garantir isso. Pensamos em fazer por meio da comprovação de ren-

da. A princípio pensamos em R\$ 500, mas quem ganha só R\$ 500 por mês não sabe que teatro existe. Então, chegamos a um valor: para se candidatar é preciso comprovar renda menor ou igual a R\$ 1.090. Um outro ponto é estudar em escola pública. 70% dos nossos alunos vêm da rede pública. Tivemos um processo seletivo super complicado, concorreram quase dois mil candidatos para 200 vagas. Quem corrigiu as nossas provas foi a Fuvest e a nota de corte foi sete. Ou seja, temos 200 geniozinhos na nossa escola. Eles podiam estar fazendo medicina na Fuvest, por essa nota de corte. Isso dá um orgulho tremendo e faz a gente acreditar que há muita inteligência na periferia.

Como foi o dia seguinte ao assalto que o Mário Bortolotto foi baleado? O que vocês, os grupos da Praça Roosevelt, pensaram sobre isso diante de todo histórico de vocês?

É algo que poderia ter acontecido em qualquer lugar do mundo. O incidente do Bortolotto não tem a ver com o que a Praça Roosevelt enfrenta. É importante pensar isso. Naquele dia, a gente achava que era um projeto que tinha sido enterrado. Parecia que tinha acabado com a nossa vida. Se o Bortolotto tivesse morrido, teria acabado. Toda essa história bacana que estou contando com entusiasmo iria embora. O Bortolotto é uma figura emblemática, muito importante na praça. É bacana falar nisso, porque muito do que a gente conquistou na Praça foi coletivo. Foram muitas pessoas e muitos grupos. Mas a gente temeu que esse projeto fosse embora.

O que você pensa da Lei de Fomento ao Teatro em São Paulo? O que você acha que precisa ser feito?

Ela precisa existir. Muita coisa mudou desde que o programa de fomento foi instituído. Ele é do ano 2000. Quando a gente chegou na Praça Roosevelt, em dezembro de 2000, São Paulo tinha cerca de 70 espaços teatrais. A temporada teatral naquele momento era de sexta a domingo, não tinha teatro nos outros dias. Hoje temos 300 espaços teatrais na cidade, com espetáculos de segunda a segunda. Foi esse programa que fez com que essa produção se tornasse tão significativa. Mas acho que teríamos que criar nichos. O Zé Celso, por exemplo, não poderia ser olhado em pé de igualdade comigo. O trabalho do Zé Celso é muito essencial, muito importante, ele tem que ser avaliado de forma diferente. Não tenho muitas críticas à lei de fomento. Acho importante que exista. Primeiro, vamos garantir que ela exista, depois a gente pensa em critérios.

Uma lei de fomento como essa do teatro é uma conquista da classe artística que se uniu. Como fazer para que artistas de outras classes se unam? Isso é uma preocupação sua?

O tempo inteiro. A função do artista, não só de teatro, é criar esses espaços de discussão. Se você for olhar para o trabalho do Satyros vai ver que estamos o tempo inteiro tentando propor conversas, diálogo. Até paramos de fazer debates, encontros, seminários, porque chegava a ser chato em alguns momentos. As Satyrianas, que acontece todo ano, sempre foi muito reflexiva, muito crítica. Nos últimos anos a gente está festejando mais do que criticando e refletindo, porque eu acho que chega um momento que você tem que festejar para queimar o excesso. É como o carnaval: você sua, transpira, bota para fora, fuma um monte de maconha, bebe muito, vomita pra caramba e então renasce para outras coisas. Mas você não fuma sozinho, você não trepa sozinho, você não bebe sozinho. O tempo inteiro você está falando com o outro e isso me interessa pra caramba.

Fale do Zé Celso Martinez e como ele se fez fundamental no teatro.

Um grupo com 50 anos de história não é uma história qualquer. O Zé Celso revoluciona a cena diversas vezes na sua existência. É um cara que o tempo inteiro precisamos falar do antes e do depois. Ao fazer isso, ele indica caminhos. É um visionário, um bruxo. O trabalho do Teatro Oficina tem força, tem nervosismo ali dentro, uma insatisfação. O Zé Celso é o tipo de artista que nasce a cada 100 anos. Temos dois monotrinhos no Brasil: o Zé Celso e o Antunes Filho. São muito diferentes e, ao mesmo tempo, iguais: loucos, gênios, malucos. Que bom que o teatro brasileiro conta com esses dois! A gente se espelha muito no Teatro Oficina. A história da busca do dionisíaco do Satyros foi o Zé Celso que nos apresentou. Ele bebe muito na origem da tragédia, mas o dionisíaco foi o Zé Celso. A montagem *O Rei da Vela*, dos anos 60, trouxe isso. Eu não vi, não foi do meu tempo. Mas tudo o que a gente imaginava que o teatro podia fazer, toda aquela revolução, é o que a gente busca até hoje. E a gente não encontra. Só ele sabe fazer de verdade.

O que foi o movimento Arte Contra a Barbárie para a geração de vocês?

Foi fundamental. A gente ainda bebe dessa discussão. A lei de fomento surge por causa do Arte Contra a Barbárie. É fundamental e norteia até hoje esses encontros. Dificilmente acabariam com a lei de fomento, porque somos articulados. É isso que o artista de teatro tem de bacana: a mobilização. Quando aconteceu o incidente do Bortolotto, organizamos uma manifesta-

ção em algumas horas. Começamos a ligar um para o outro de manhã e à noite a gente tinha reunido várias centenas de pessoas.

É aquela frase do Brizola que diz “o artista não dá voto, mas tira voto”.

Exatamente.

O seguimento teatral só perdeu para o seguimento de artes integradas como maior captação da Lei Rouanet. Ainda falta dinheiro?

Não falta dinheiro. O que falta é projeto, ideia, atrevimento. Faltam muitas outras coisas.

E a crítica teatral, a reflexão sobre o teatro?

Não existe. É triste demais. A crítica do jornal não funciona. A crítica que tem na universidade não vê teatro, Silvinha Fernandes que me perdoe. Então, o que a editora Perspectiva está lançando de reflexão crítica [*Teatralidades Contemporâneas, de Silvia Fernandes, publicado em 2010*] que é produzida pela universidade, pela academia, não tem correspondência com o que está acontecendo. Ela não vai ao teatro. Só conhece o Teatro da Vertigem e o Gerald Thomas. Só existe comentário sobre essas coisas. É muito triste. Ninguém está refletindo sobre nosso momento.

Gostaria de fechar essa entrevista com a imagem de um palco. O palco do Teatro Guaíra, em Curitiba, é uma lembrança artística para você?

Nossa, impressionante! Você citou a palavra palco e pensei no Teatro Guaíra. Me formei no Teatro Guaíra, então ali foi minha escola. Sempre que leio um texto e penso nele encenado, imagino as minhas personagens sempre no palco do Guairinha, em Curitiba. É o palco da minha vida. As minhas primeiras peças de teatro fiz lá. E Curitiba também tem dado grandes lições de cidadania. Tudo que tenho visto de leis de incentivo e de apoio ao teatro hoje, vi primeiro em Curitiba no início dos anos 90. Curitiba está à frente em produção cultural, precisamos aprender com eles. Mas o Teatro Guaíra é o lugar incrível, onde eu nasci como artista.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/ivam-cabral/>