

Jacob Guinsburg: Mas não pense que você vai ganhar muito com o que vou te dizer, porque realmente, como eu disse a você, o que te interessa objetivamente eu tenho poucos dados pra te dar.

Agora, ele [Oswald de Andrade] era uma pessoa, digamos, pelo seu comportamento, ele era, digamos um *performer*. Pessoalmente um espírito brilhante, aquele tipo de espírito que vendia a mãe por uma piada. Isso é constante. Pertencia a ele e um pouco pertencia também ao grupo modernista. Não totalmente, não todos, com características diferentes. Claro que entre o Oswald, por exemplo, e o Mário havia uma diferença grande, que se manifestou de várias, de diferentes maneiras, inclusive nesse modo de atuação.

Agora, mas de todo modo, na década de 30, na medida em que as suas relações com a esquerda e principalmente com a esquerda comunista, à qual ele estava de certo modo ligado, ele naturalmente se sentiu cobrado, eu tenho impressão, de uma outra coisa, de uma outra linha. Então, ele escreveu – começou a escrever aquele... alguma coisa ligado com aquelas novas exigências em relação ao cânone, digamos, ao modelo, do modernismo, ou às tendências do modernismo. Foi quando ele escreveu aquele romance que eu esqueci o nome dele sobre imigração japonesa, o *Marco Zero*. Quer dizer, esse período, não na poesia dele, na poesia ele se mantém. Agora, foi a época, em trinta e poucos, quando ele escreveu *O Rei da Vela*.

A recepção, na época, eu acho que por incompreensão do que efetivamente de teatral foi de que era uma peça condenada a permanecer no fundo da gaveta das bibliotecas, das estantes das bibliotecas. Quem, de fato, se você olhar inclusive a crítica, você vai verificar que essa é a opinião inclusive dos melhores críticos. Não por algum preconceito, mas pelo que ela colocava de novo – hoje não seria problema nenhum – pelo que ela colocava de novo em termos de encenação, de recursos de encenação, inspirado como estava ele, na vanguarda russa e europeia. Quer dizer, não só a linha de crítica satírica e o desmascaramento social que existe ali, mas a maneira de tratar essa matéria teatralmente, numa sequência cheia de cortes, com a colocação – o que favorecia uma visualidade causticante que o discurso não tinha aquela relação que as peças em geral tinham. Aquela sequência. Então, isso tornava uma coisa à parte.

Agora o Oswald, naturalmente, estava sob a mira do... – principalmente no período do Estado Novo. Anteriormente a isso não havia... Havia uma censura que era mais de caráter religioso,

quer dizer, ela não chegava a ter força de lei, mas tinha uma certa força, na medida em que isto se media. Agora, no Estado – na época do Estado Novo, não. Aí nós tivemos efetivamente uma censura autoritária, quer dizer, de caráter fascista. É claro que uma peça como *O Rei da Vela*, não me lembro se houve tentativa de ser levada aos palcos. Mas certamente não estava. Mas, também nesse período, foi, quando foi estabelecido o departamento de... como é que chama-se? De... Esqueci o nome! – *O DIP*. – De onde o Miroel tirou as coisas... Lá tem uma fortuna de coisas. Eu não sei o que sobrou, porque muita coisa sumiu. – *Sim*. – Muita coisa sumiu, inclusive quando foi levada pro Departamento, quer dizer, mas quem salvou isso e que merece todo o preito, foi o Miroel. Agora, era uma censura não apenas do espetáculo, mas também era uma censura ligada com a publicação.

Lis: Você diz a censura a partir do Estado Novo.

J.G.: A do Estado Novo. Mas foi estabelecido um instrumento legal que passou a, digamos, ter autoridade independentemente do caráter autoritário que foi impresso a isso e que continuou depois do desaparecimento do Estado Novo. Que continuou. Essa censura continuou posteriormente. Agora, ali naquele artigo, naquele artigo o que tem é a recolha do que ocorreu enquanto existia o DIP. Eu não posso te dizer nada sobre a coisa específica do *Rei da Vela*. Quer dizer, eu não sei se houve alguma tentativa de levar essa peça que foi censurada – isso só consultando lá para verificar – se fosse, tenho certeza de que seria vetada, pelas características da época. Porque, por exemplo, não se podia levar peça em língua estrangeira... não é? As peças com características, com marcas sociais mais acentuadas ou marcas políticas, então, nem se diz! Tanto é que os jornais em língua estrangeira foram fechados todos, alemães, italianos, judeus, de todo tipo, japoneses, tudo isso não pôde ser feito mais. Depois começou a afrouxar um pouco, certo? Se eu não me engano, mesmo depois da decretação da nova Constituição de 48, não é? Quando foi a nova? 48, 50. As normas que guiavam essa censura do DIP permaneceram. Não sei como – se foram reformadas ou não. *Mudaram os nomes, mas...os nomes? Era a mesma coisa. Era a mesma coisa. É. Inclusive o DIP era na esquina da Santa... ali na, defronte ao... na... é... Como é ...? Ali na... perto do Largo Santa Ifigênia, na esquina. Da ladeira Santa Ifigênia. Eu me lembro da localização, não me lembro o que tinha lá dentro.*

Independente dessa censura, a peça sofreu uma outra censura. Que foi, por assim dizer, uma censura crítica. Não se pode também acusar de que, dizer que na literatura, sempre existe,

sempre existe um debate de ideias, um debate crítico de posições, de posturas artísticas, de posturas estéticas, literárias, etc., não é? E, naturalmente, com excessos que acabam em exclusões, não é? Agora, o próprio Oswald não era flor que se cheirasse não, porque ele não era nenhuma virgem, entendeu? Era um homem extremamente inteligente, muito capaz, dono de uma linguinha que... capaz, não é?... Então não era nenhuma vítima no altar sacrificial. Mas, nesse ponto, sem dúvida nenhuma, ele, como todos os intelectuais de esquerda, sofreram esse negócio.

Agora, um dos grandes feitos do Zé Celso, entre muitos, foi ter levado essa peça, ter tido a coragem de levar essa peça e mostrar que ela é não só uma peça que traduzia o espírito do Oswald de Andrade, traduzia algumas de suas posturas, de suas posições filosóficas e ideológicas, mas ela era uma peça de virtudes teatrais que não se tinham, que não se havia então percebido na sua inteireza. Quer dizer, é uma peça que é, no Brasil, precursora de uma nova teatralidade. Não só da teatralidade que foi instaurada com o TBC [Teatro Brasileiro de Comédia], não é, como mais adiante, na verdade, ela, você pode chamá-la como precursora das tendências teatrais reinantes hoje, ou de 10 anos atrás, certo? Então ela tem esta virtude, e, tirando todo esse aspecto de tendência, de atender a isto ou àquilo, ela tem a qualidade de que, levada devidamente, ela se sustenta no palco, isso é a principal coisa, não é? Se, se ela não se aguenta no palco, não adianta conversar, tá certo? É isso. Agora, que a censura era caçadora, castradora, ela era. Era.

E você acha que havia uma diferença entre a censura da época da década de 30 para a censura da época de 67, por exemplo? A época que ela foi encenada?

J.G.: Houve apenas um aumento dos meios. Ela, em 67, se tornou mais potente, porque, evidentemente, não se esqueça que o Brasil de 37 ainda era um Brasil dividido em estados que eram verdadeiras regiões autônomas, certo? E o que se dizia no Rio de Janeiro nem sempre chegava ao Amazonas, certo? Então, o alcance disto não era tão... não era... e como sempre se dava um jeito, não é? Se dava um jeito ou de uma maneira ou de outra. Em 67, ela foi muito mais virulenta, mais radical. Inclusive porque a prisão, os meios estavam mais modernizados, o Brasil estava numa outra fase. O Brasil não estava mais numa fase em que cada estado tinha uma bandeira independente. O Estado Novo teve dois lados. De um lado, ele atendeu a um processo de unificação identitária e cultural que vinha vindo de longe e que precisava algum dia se resolver. Se resolveu como sempre essas coisas – vem devagar

depois estouraram, então se resolveu pela força. Segundo uma ideologia que, na verdade, se fosse levada até o fundo, não é, se fosse levado de acordo com algum dos seus ditames racistas, iria excluir a maior parte da população brasileira. Mas era, digamos, era um Brasil que encontrava num nacionalismo a sua forma identitária, de ressaltar a sua forma identitária tanto do ponto de vista étnico quanto do ponto de vista cultural. O processo de 37 corresponde a esse lado.

O de 67 não é precisamente isto, não tem nada a ver com isto. O de 67 é um processo ligado com política e ordem social, especificamente. Se em 37 havia elementos desta ordem, eles eram elementos não totalmente germinados. Aqui eles estão sendo germinados. Então, há o problema político, há o problema socioeconômico, há o problema de classes ou de estamentos em jogo. Afinal de contas, em 48, surge na ilegalidade o Partido Comunista com uma força muito grande, certo? E a proposta messiânica estava colocada na mesa. Brutalidade por brutalidade, as duas eram brutais. Só que a de 37 tinha à sua frente um homem muito inteligente, muito capaz, o Lorival Ponte, extremamente inteligente. Naturalmente, o que não deixava os outros lerem, ele lia. Essa seria a diferença. Você vê, são contradições que existem, quer dizer, você tem, em 37, o Gustavo Capanema fazendo ministério da educação, convidando Candido Portinari que já era um comunista conhecido. Então, Carlos Drummond de Andrade no ministério da Educação, era um homem, certamente, não era fascista de jeito nenhum. E, como ele, uma infinidade de autores. Mesmo autores que em 37 sofreram perseguições – tirando os políticos, como Armando Salles, Júlio de Mesquita, os políticos, é, digamos, que vieram constituir depois a UDN e que, em 37, digamos eram de oposição a Getúlio, quer por razões de serem homens de esquerda, socialistas, anarquistas, liberais de esquerda etc, não é, quer por razões pessoais, digamos – eu não vou dizer que Armando Salles de Oliveira era um homem de esquerda, certo? Nem o Júlio de Mesquita, que participou vivamente do golpe de 64. Com outro pensamento. O pensamento era limpar a máquina do getulismo, não é? Seria isso.

Agora, essa diferença é extremamente sensível. Agora, Jorge Amado foi perseguido, sem dúvida nenhuma, mas por quê? Porque Jorge Amado era, foi um homem ligado à Aliança Nacional Libertadora, tinha vínculos com o Partidão notórios, certo? E vários outros foram. Mas uns outros não foram, José Lins do Rego não foi perseguido, certo? Nem Carlos Drummond nem muitos outros. Bandeira não foi perseguido. Certo? Então, saber quais os intelectuais foram perseguidos, foram perseguidos os intelectuais que tinham posições definidas. E alguns que estavam ligados politicamente a pessoas digamos contrárias ao

Getúlio, porque queriam ocupar as mesmas posições que ele. Queriam o prato para si. Agora, que havia diferença de visão entre eles, sim. Mas o próprio Getúlio tinha, há um lado nele caudilhesco, um lado até tirânico, mas extremamente maquiavélico, porque ele era um homem de organizar as coisas, ele era muito astuto, extremamente astuto. Por exemplo, Getúlio não era corrupto, mas foi o maior corruptor de homens. Mas ele não era corrupto, entendeu? Então, você tem um retrato contraditório como todos os retratos humanos o são. Tá certo? Quando as pessoas têm posições de grande relevo, esses traços se acentuam e se nos afiguram como sendo características específicas. Mas não são, são da espécie humana, certo? Então, quer dizer, o que aconteceu depois com o Gregório quando o Getúlio se suicidou... E o Getúlio, o próprio Getúlio, assumiu de tal modo a sua posição... Ele deixou de ser Getúlio para ser o Vargas trabalhista etc., quer dizer, a posição na história. Ele deixa de viver na realidade para viver na história. Ora, prá você assumir esse simbolismo, você precisa estar muito convencido dele. Quer dizer, ele despiu a sua máscara humana para assumir a sua face, a sua máscara de figura histórica, não é? Foi isso que ele fez com o ato de suicídio. Agora, que o ato foi pessoal, foi. Que ele, como bom caudilho não suportava a perda do poder, é evidente. Que ele foi traído, foi, mas ele também traiu todo mundo. Uma das práticas dele foi trair todos os políticos que passaram pela mão dele. A começar pelo José Américo. Ele traiu José Américo, em 37, depois da intentona de 35, governou 2 anos com meio [mandato] de segurança, quer dizer, estava mandando e desmandando, aí não aguentou o baque político, porque houve muita pressão, ele acabou prometendo uma eleição em 37. Lançou um cargo, um suposto candidato, que era o José Américo de Almeida, que era um político da Revolução de 30, ligado ao tenentismo, com toda aquela coisa, romancista, aliás provavelmente o primeiro romancista, ele e a Raquel [de Queirós] são os primeiros da corrente do ciclo do nordeste, *A Bagaceira*, entende? Lançou o homem e depois deixou a ver navios, porque estava conspirando por trás. Com o Francisco Campos e com os mineiros etc. ele deu o golpe inclusive nos melhores amigos dele, como foi o caso do Flores da Cunha e outros. Então era um homem assim. Agora, ao mesmo tempo, é o homem que negociou com os americanos em Volta Redonda, porque queria a independência econômica do país, tá certo? O homem que, depois de ter declarado que ia apoiar o eixo nazista mudou da noite para o dia, tá certo? Passou a mão em todas as empresas alemãs e italianas que existiam aqui. E não é que ficou prá ele, prá ele não ficou nada. Mas para os apaniguados dele, muitos deles encheram o bolso com isso daqui. Agora, como julgar essa figura? O julgamento da história é um. O julgamento dos que viveram a época dele e sabem de algumas coisas, é outro. É tudo aquilo que a história

diz, menos algumas – uma série de coisas. Não é mais, é menos. Diferença? Claro que existe diferença, mas o país era outro, os problemas eram diferentes, a dinâmica era outra. São Paulo era uma cidade de 2,5 milhões de habitantes. Se tinha 300 ou 400 mil carros, devia ser muito, certo? Então, é um outro mundo.

Por exemplo, eu tive contato com o Oswald quando eu tinha 20 anos, em 1943, tinha 21, 22 anos, certo? Eu o conheci numa livraria, li alguma, sabia da coisa dele, embora, na época, eh... o pessoal de esquerda pensasse que ele era, digamos, era um intelectual desviante, né? Compreende?

Agora, que dados específicos você está interessada? Eu falei, falei, mas não te perguntei isso, devia ter perguntado de cara.

Lis: Não, mas eu deixei você falar à vontade, e foi muito bom. Porque até... as pessoas que eu entrevistei, todas me falam sobre a peça. Sobre a peça, assim, a encenação de 67, quase ninguém me dá informação a respeito do texto. De como ele foi concebido, de como ele foi recebido, né? Isso é muito difícil. Eu tô tentando rastrear isso via jornal, prá ver se saiu alguma crítica no jornal a respeito disso.

J.G.: Você olhou na Clima? A revista Clima? *Não, essa eu não vi.* Veja se tem alguma coisa. A revista Clima é do grupo do Antonio Candido, tá certo? Eles tinham uma relação ambígua de amor e de aproximação e distanciamento com o Oswald, porque o Oswald era uma pessoa que você travava relações que não podiam ser de, por muito tempo. Ele se cansava e a gente se cansava. Mas depois tornava a se amar. Tá certo? Digamos, era uma espécie, como é que eu diria? A relação com ele era uma relação de motel, tá certo? Agora, ele teve um grande amor final, que foi a esposa dele. Realmente, aí, acho que ele voltou à primeira comunhão. Entende? Foi a quem ele fez um belíssimo, um belíssimo poema. Maria... como era o nome dela? Esqueci o nome dela. *É, eu também esqueci.* Maria... Maria... Alice, acho que era Alice, não é? Qualquer coisa... Ela tinha um nome... esqueci o nome. Enfim, realmente, digamos... Prá você ter uma ideia do que o Oswald queria, ele queria ser candidato a deputado pelo partido – esse incidente você já sabe, não é? Já conhece. *Não, eu li alguma coisa. Eu li, né? Ler é uma coisa, ouvir é outra.* Bom, acontece que o Partidão não escolheu Oswald, escolheu Jorge Amado. Na semana seguinte, o Oswald escreveu um artigo no Diário de São Paulo com o seguinte título: “O Rasputin da linha justa”, que era o Jorge Amado. Rasputin por causa das mulheres, porque o Jorge Amado era extremamente apegado às saias e conhecido, embora o

Oswald não fosse menos, não é? Acabando com ele e se desligando, inclusive, foi quando ele rompeu com o Partido, compreende? Ele escrevia naquela época no Diário de São Paulo. Isso você sabia? *Isso eu sabia.* Ele escrevia no Diário de São Paulo. Agora, onde você encontra talvez coisas também, que você pode encontrar, é tanto na biblioteca do Mário de Andrade quanto na do Guilherme de Almeida. *Essa biblioteca eu não conheço.* O Guilherme de Almeida, que foi com quem ele, escreveu as primeiras coisas dele em francês, então, escreveu no Guarujá em francês.

Nunca entendi muito bem isso: por que ele escreveu em francês?

Porque é o suprassumo! Além da ligação... Há uma relação estética etc. Os dois eram extremamente requintados. Ah, sim! Uma pessoa que pode te dar... Que pode... Aracy Amaral. Porque Aracy investigou a Tarsila – o livro dela sobre Tarsila do Amaral que nós publicamos, onde tem toda a relação da Tarsila até surgir a Pagu em cena, não é? Compreende? Que é o período, digamos, áureo do modernismo, não é? Até 29 a coisa vai muito bem: antropofagia etc, toda essa coisa, né? Depois, com a Revolução de 30, o cenário brasileiro também muda. E as colocações começam a mudar. Então todo aquele vanguardismo de visual, né, de performático que eles faziam até então começou a perder a vez, não é? Começou a se exigir uma coisa mais séria. Tanto é que aí aparece aquele famoso retrato que a Tarsila faz das caras, é posterior. E isso é indício da coisa que está passando. *Da mudança.* Da mudança. Em vez do *Abaporu* você tem as caras.

Parte da sua carreira se deu durante a Ditadura Militar. Como você acha que teve a influência da Ditadura nos palcos? Como você observou isso – ou se houve?

J.G.: Veja, o meu vínculo com o teatro, efetivamente, começou em 63, quando, por acaso, por um mero acaso, não havia quem tapasse o buraco, então me convidaram para dar a crítica. O Décio de Almeida Prado saiu da EAD, e eu tinha escrito alguns artigos sobre problema, sobre teatro russo, teatro judeu, enfim. E gostava de teatro. Mas não era nem profissional de teatro nem interessado na crítica teatral especificamente. Fiz aquilo como teria escrito sobre qualquer coisa, mas me convidaram e aí começou minha ligação com o teatro. Minha ligação começou, quer dizer, mais ligada com ensino, com ensino na EAD e depois na ECA, no departamento de Artes Cênicas. Quando a EAD foi incorporada, eu fui convidado para continuar a dar aula na ECA e até fui convidado para dar crítica. Eu dava crítica. Depois,

como não tinha o professor para estética teatral, eu acabei dando estética teatral, não é? Pau prá toda obra.

Lis: Os clássicos da ECA.

J.G.: Mas, havia, no meu trabalho, naturalmente, uma vertente que estava ligada com isso, pesquisa de natureza estilística, etc., essa coisa toda. Bom, então acabei dando. Agora, qual foi a situação? A situação foi terrível! Porque nós passamos de um regime de liberdade, não é, em que a crítica ideológica, a crítica política estava solta, às vezes até virulenta e até muito injusta, como toda radicalização, não é? De repente, você passou para um controle estrito, cada vez mais estrito. Então, você sentia isto tanto na programação teatral como muito mais nas tentativas de perfurar essas proibições, não é? De, por assim dizer, transgredir essas proibições, que boa parte dos dramaturgos então – gente como o Jorge e outros – tentavam de uma maneira ou de outra. O Boal, sem dúvida nenhuma, o CPC, o pessoal do Vianinha e outros, que não foram presos, que não estavam ligados a grupos de resistência ou de guerrilha, esses tentaram. Ora, era o momento em que o Arena, principalmente o Arena, mais até do que o Oficina, embora o Oficina tivesse feito algumas tentativas teatrais extremas, neste sentido, como era o... como é que chama-se aquele...? Em que eles agrediam até... agrediam o público, né? *Roda Viva? Roda Viva.* Quer dizer, eles eram tão radicais que até... até agrediam o povo. Entende? Não é? E agrediam mesmo! Até *Roda Viva*, não é?

Mas, entre 64 e 69, a coisa ainda não estava totalmente definida. Havia uma força, uma imposição autoritária muito grande, mas o pessoal ainda conseguia, por exemplo, Boal ainda conseguia fazer determinadas coisas, ele continuava levando os musicais dele, não é? Tanto em São Paulo e no Rio. Alguns com um conteúdo evidentemente político marcante, não só em termos de teatro do oprimido – o teatro do oprimido foi resultante inclusive, até da própria metodologia, transformação na metodologia teatral do exílio dele. Ele retrabalhou isso muito fora. *Como a maioria dos intelectuais.* É, porque aqui ele fazia teatro.

Agora, o Zé Celso que foi para o exílio depois, não é, quer dizer, nesse período ele ainda conseguiu se manter. Ele fez aquela excursão para o Nordeste etc. e depois voltou. Voltou e fez aquela peça, como é que...?

Na selva?

Não, *Selva e Cidade* é antes. *A Selva* foi... *A Selva* ele fez em que ano? Não me lembro, minha memória não anda boa. *A minha também não...* Não, mas você é jovem. Você tem... Eu tenho falta de fosfato.

Então a pergunta que você me fez foi essa, não é? Houve uma acentuação muito grande da censura, bastante rígida. E muito mais do que era, inclusive, no Estado Novo, embora nas mesmas linhas, porém muito mais. Agora, onde realmente fechou foi com o golpe de 69, foi com o AI-5. Aí fechou de vez, certo? Porque, inclusive, a situação política já era outra. Havia uma situação de guerrilha armada. Então os milicos realmente partiram para a ignorância também. Então, eu acho que entre as duas coisas, também aí houve um processo de radicalização.

Lis: E você pontua esse processo a partir do AI-5.

J.G.: Sim, é o ponto culminante. Ele vinha vindo, claro. Porque já 64 estabeleceu as bases. Mas o aparelho foi se constituindo, ele não estava totalmente constituído. As cúpulas estavam constituídas, mas a institucionalização do aparelho se processou ali. Antes eles prendiam. Depois eles começaram a desaparecer com as pessoas, a matar, quer dizer o Fleury, etc., tudo, tudo isso foi também, não nasceu no dia seguinte. Não é que eles estavam com tudo armado, chegaram, puseram. É um erro também ver a coisa desse ponto. Aí entrou um impacto também das situações políticas. O golpe que foi dado, foi justamente porque havia um momento de possibilidade de reversão. Foi quando eles liquidaram não só com o Juscelino, mas com o Lacerda, que era o principal aliado – um dos principais coautores do desencadeamento do golpe de 64 foi o Lacerda. Em 69, não era mais ele! Ele, de algoz, passou a vítima, entende? Juscelino nem se diz. E havia uma possibilidade de que em eleições – nas eleições previstas antes do golpe de 69, houvesse uma reversão de toda situação. Porque político e mineiro, então você não conta com ele muito não... Ele faz assim: o vento tá prá lá, é prá lá que eu vou. Tá certo? Nem tudo nessa coisa toda é ideológico. Era muito mais para o lado pessoal, do interesse pessoal etc. Por quê? Porque eles davam força ideológica, davam à ideologia dos grupos extremados que queriam se manter no poder. Achavam que estavam salvando o Brasil, quer dizer, entre os salvadores do Brasil você tinha o Ademar de Barros, que era um corrupto notório, com simpatias fascizantes conhecidas, mas que sempre se elegeu com o povão! Que o Fernando Henrique agora tá... Se você pegar, por exemplo, o Maluf, quem é o eleitor do Maluf? Quem é o eleitor do Paulo Maluf? *Povão...* Claro! É o

chofer de praça. Se você pegar o Jânio, quem é o eleitor do Jânio? Tá certo? Se pegar o Lula – não tô falando do Lula sindicalista, tô falando do Lula que diz tudo a respeito de tudo. O boquirroto. Claro que é um cara carismático, inteligente, que teve, inclusive, a inteligência de fazer o que fez, quer dizer, que conseguiu, que fez uma política econômica que não tinha nada que ver com seu programa... com o programa proposto inicialmente, tá certo? Você não pode analisar isto em termos simplesmente de resultantes que surgem da decantação dos dados em linhas de força. Se você pegar uma análise fina, você tem que fazer esse acompanhamento, não é?

Agora, então, censura: sim! A partir de 69, a partir do Médici, não é, você começa a ter um processo inverso. Então, é a mesma censura? É, mas não é mais a mesma.

Então não dá para englobar num modelo único. Tem que ser uma sucessão, você tem que pegar o próprio processo, a dialética da coisa, para aí poder ir pegando como isso vai se consubstanciando em dados momentos. Era diferente em 69 e 64, era diferente 64 de 37. Era diferente em 37 da censura moral e, por exemplo, religiosa que existia antes, quer dizer, é claro que os bispos e os cardeais etc., às vezes, condenavam determinadas coisas. Não o que era praticado na surdina, mas enfim... São censuras diferentes.

Agora, você tem uma censura também – aí o conceito de censura é muito amplo, porque você tem a censura que decorre de certos estágios culturais, de certos padrões culturais introjetados ou permanentes numa certa sociedade de acordo com a sua dinâmica, então, tudo isso pode ser colocado sob o nome de “censura”.

Lis: Agora sobre *O Rei da Vela*. Você assistiu à peça?

J.G.: Assisti.

E qual impacto que a encenação lhe causou? O que ficou da encenação? Quais suas impressões?

J.G.: Bom, na época eu me lembro, a encenação me impressionou pelo seu atrevimento, pela qualidade que ela tinha de prender, inclusive também me chamou atenção um certo anacronismo já da peça. Ela – se fazia uma referência a uma coisa que estava lá atrás, entende? O contexto em que ela movimentava suas personagens é... é... como *O Rei da Vela* etc., era, se você não pegasse pelo lado metafórico somente, era já bastante anacrônico.

Porque já era bastante distanciada. Mas a força das imagens que eles construíram tinha impacto. Eles exerciam mais um impacto de agitação, performático, mais disto, dessa natureza, do que propriamente na sua proposta de reflexão. *O impacto era mais estético*. Era estético, não só estético. Era mais sensorial. Agora, claro que esteticamente, você estava com um teatro que utilizava os meios mais atualizados da linguagem teatral. Por exemplo, aquele homossexual, o Totó não era um personagem... Você já tinha uma homossexualidade com outras características. Ali era uma flor do Lácio. Entende? E um luto muito restrito e muito requintado permanecia. *O Rei da Vela* como tal ainda podia, ele inclusive tinha uma referência atual, que era um cara que fazia os enterros aqui em São Paulo. O Rodovalho. *Não conheço*. O Rodovalho era uma casa de enterros conhecida, no Largo São Francisco. Eu suponho que o Oswald tivesse tomado essa ideia, muito rica, muito conhecida etc.; fazia todos os principais enterros de São Paulo. Aí é uma pista. Veja se tem uma relação, o Rodovalho com a própria peça.

Agora, o que me chamou mais atenção foi que, na época, foi que ficou claro pra mim que a peça era encenável. Ao contrário da postura da crítica até então. Isso do ponto de vista crítico, digamos, intelectual. Do ponto de vista da impressão pessoal, você assistia com interesse, como você assistia – com uma certa fruição, porque era uma piada. Era uma grande piada cênica. As conotações políticas e sociais etc. que estavam por trás, não é, tinham uma importância relativa. Se você pudesse pensar, você pensava naquilo. Mas não é que de repente você “oh, como é isto, como é feio esse, essa classe, essa...”. Não é isso. *Não é algo que...* Não era uma revelação. Era uma desvelação, mas não uma revelação. Talvez fosse até, na época em que ela foi gravada, até uma revelação. Mais do que uma revelação.

Lis: Sobre censura você já falou bastante... o AI-5 também já falou... A influência que ele teve no teatro brasileiro foi...

J.G.: No teatro, na literatura, teve em toda parte, né? Tanto é que você vê, por exemplo, o surgimento da contestação se faz, por exemplo... como era o nome do jornal do... do Francis? Eles fizeram aquele jornal humorístico, a... ai, meu Deus do céu. Aquele jornal... Bom, é... você sabe qual é esse jornal. O jornalzinho que saiu no Rio, que era vendido em todo... *Não é O Pasquim?* O Pasquim. O Pasquim. É O Pasquim. Quer dizer, a própria possibilidade de publicar alguns números – e olha que a carga era pesada – você vê até onde ia a coisa. Claro que acabou... o cutelo acabou caindo. Agora, uma coisa era quando você enviava... os

censores iam assistir, dependendo da qualidade intelectual dos censores. Os da Ditadura tinham mais força. Mas os outros não eram mais burros, os anteriores não eram mais burros nem menos inteligentes. Quando havia um censor inteligente, dava prá conversar. Os outros, né... eram os outros.

Lis: Olha, eu acho que...

J.G.: Não sei se... não te dei nenhuma informação objetiva, não sei.

Lis: Não, mas a minha ideia não é só a questão de informação objetiva, não. É pegar as diversas memórias mesmo, os diversos pontos de vista sobre a peça. Se você pega... por exemplo, um ator que fez a peça naquela época, ele vai te falar uma coisa. Se você pega um crítico, a visão é um pouco diferente.

J.G.: Não, o que a peça efetivamente mostrou foi de que ela tinha um potencial teatral que não tinha sido... e que tinha validade. Como continuava a ter, como suponho que ainda continua hoje. Porque, se ela só teve validade então, ela tem uma datação histórica, certo? Ela tem uma morte histórica. O que se mostrou então é que ela não tinha tido a morte histórica. Que ela não era uma referência datada. Que ela tinha potencial teatral para ser recebida, para ser recebida como uma metáfora de um discurso teatral.

O REY DA VELA
DE
OSWALD DE ANDRADE