



BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE

PROJETO MEMÓRIA ORAL

CONSUELO DE CASTRO

Hoje, 17 de agosto de 2006, a Biblioteca Mário de Andrade registra o depoimento da dramaturga Consuelo de Castro para o projeto de Memória Oral da Instituição, iniciativa esta que vem sendo desenvolvida com o objetivo de resgatar a história da Mário de Andrade de uma forma matizada, através de narrativas orais dos seus mais diferentes protagonistas: antigos funcionários, diretores, colaboradores, pesquisadores, artistas e intelectuais. Na direção de captação audiovisual deste registro, Sérgio Teichner e na condução do depoimento, Luis Francisco Carvalho Filho e Daisy Perelmutter.

Daisy Perelmutter: Bom, Consuelo, primeiro a gente gostaria que você reconstruísse um pouco essa geografia afetiva da cidade de São Paulo, quais foram os lugares que foram mais marcantes, entre eles a Biblioteca, no seu processo de formação.

Consuelo de Castro: A cidade como um todo, eu tenho a vivência de que por alguns anos da minha vida, ela me pertenceu, era como se fosse assim como uma extensão da minha casa: eu vivia a cidade com intimidade. Eu entrava e saía sem nenhum tipo de constrangimento ou, enfim, de limitação. Bom, ela era minha e ela me acolhia. Eu sentia a cidade assim. E destes lugares todos, são exatamente duas bibliotecas que eu tenho na minha memória afetiva, que eu tenho marcadas com muita força, talvez até com mais força ainda a Monteiro Lobato, porque na verdade ela substituiu algo que eu não tinha na minha casa, porque a minha casa era uma pensão de estudantes. Então o meu espaço privado era público porque era uma pensão de estudantes que a minha mãe tinha; e o espaço público, que era em frente à minha casa, era privado, porque eu

entrava e saía nas horas em que eu bem entendia. Nós todos, as crianças todas que viviam por ali e as que para lá afluíam, nós todos éramos tratados como filhos pelas professoras. Era uma dedicação, uma competência, uma ternura insubstituíveis e eu sinto que isso foi o me que deu um norte existencial. Eu devo a essa biblioteca, realmente, uma infância feliz. Eu comecei a gostar de ler lá, eu comecei a gostar de artes ali, eu jogava damas, eu brincava, eu brigava, eu brincava de estilingue! Eu levava muita bronca dos guardas da biblioteca, porque eu atirava arco e flecha nas árvores, eu era “um moleque”, andava de carrinho de rolimã. Mesmo assim, eu vivi a minha infância totalmente, não só do ponto de vista do aprendizado ou da parte mais intelectual, mas eu vivi a minha infância mais como menina, como moleca ali também, e tinha espaço para tudo, porque havia um... Essa coisa do serviço público, eu nunca vi o serviço público como alguma coisa distante de mim ou como alguma coisa inacessível. Para mim, o serviço público, da vivência que eu tenho, era um serviço absolutamente devotado e isto não tem preço. Quem não teve uma vida economicamente difícil, quem não passou por esta situação, que hoje falam tanto deste nome - de exclusão, quem não viveu essa sensação de não ter acesso às coisas que custam dinheiro, não sabe o que significa na existência de uma pessoa o funcionamento bom de um serviço público.

Agora, esta Biblioteca, ela já entra na minha vida, essa Biblioteca aqui, já quando eu já estou começando a descobrir a mim mesma: quando eu virei poetisa, quando eu comecei a namorar, quando eu entrei no Partido Comunista, depois quando eu saí do Partido Comunista, quando eles me convidaram a me retirar. Eu não fui expulsa propriamente, mas houve um “chega pra lá”, uma coisa meio assim. Eu comecei a questionar muito eles e eles não gostavam muito disto naquele tempo. Hoje parece que estão bem abertos, não é? Então, aqui começou a ser um lugar aonde eu vinha me centrar, principalmente.

Luis Francisco Carvalho: Que idade você tinha quando você começou a frequentar aqui?



CC: Eu vim quase que como num canal direto de uma biblioteca para a outra, porque eu gostava muito de ler. Eu aprendi a ler lá na primeira biblioteca: eu li Júlio Verne, a *Coleção Menina e Moça*, Monteiro Lobato - tudo. Ganhei vários concursos de literatura lá, lendo Monteiro Lobato, porque tinha que fazer redação. Com 11 anos, eu fiz uma em que eu me dizia filha do Monteiro Lobato – qualquer analista, é claro, vai analisar com facilidade isso – e ele me levava para conhecer a Emília e me apresentava a ela pessoalmente e a Emília ficava minha melhor amiga. Eu fiz uma fantasia assim, redigi isso e ganhei o concurso.

Então eu vim de lá para cá com 14, 15 anos, que é quando eu comecei a fazer poesia.

LFC: E você vinha a pé para cá?

CC: Eu vinha a pé para cá.

LFC: Só, direto, imagina! Eu andava a pé pela cidade toda. Imagina! Quisera eu fizesse isso hoje, eu não estaria gorda. Eu andava muito, mas muito mesmo, e eu vinha a pé. Eu vinha falando sozinha, eu vinha recitando poesias, às vezes eu vinha fazendo uma coisa errada: eu vinha lendo - parava no ponto, lia, e vinha anotando, sentava nas calçadas, fazia palavras cruzadas - muita palavra cruzada eu fiz aqui, mas muita! – livrinho comprado na banca para fazer aqui! Eu já li gibi aqui, imagina? Então esta transição... Eu fiz meus poemas, muitos deles eu fiz aqui, na sala de leitura, porque eu encontrava este espaço que ao mesmo é íntimo, é meu, mas não tem a zoeira de onde eu vivo, então não tem a cobrança do pai, da mãe, do professor, depois do companheiro político, depois do amigo, não é? Eu vinha fugir das solicitações da minha complicada vida que eu tinha armado para mim. Eu vinha fugir e aqui eu me centrava. Eu li muito aqui, eu gostava muito de ler, eu só não ficava mais realmente porque eu não podia fumar, porque eu fumei desde os 14 anos.

DP: Alguém te indicou ou foi uma decorrência natural?



CC: Natural. Não tinha muito isso. Você é muito jovem, mesmo o Chico também é muito jovem, e não sei se vocês conhecem a cidade dessa época. A cidade não tinha segredo para ninguém, nós não aliávamos a cidade a um prefeito, a uma gestão. Muita gente já era comunista e não fazia esta ligação: a cidade era minha. E me irritava muito quando alguma coisa que era pública deixava de ser pública por algum motivo. Eu ficava muito possessa com aquilo. Por algum motivo, às vezes uma coisa ficava ou não tão pública mais, ela começava a ter restrições, uma certa burocracia.

Então aquilo estava dado, não havia nem sequer: “Onde fica a Biblioteca?”. A gente já sabia naturalmente onde ficava a Biblioteca, o quê mais? O Teatro Municipal, nossa, esse sim! A Biblioteca aqui era o ponto dos conchavos, dos encontros, das arquiteturas das coisas, das discussões políticas e tal, e filosóficas e etc. O Teatro Municipal era “o” evento em si, ali acontecia tudo. Então ali sim.

LFC: E era chique, não é?

CC: O Serra deve contar... Todos os comícios começavam e terminavam ali, os grandes eventos públicos, as grandes contestações e também os nossos malucos dos poetas. A Biblioteca era nosso ponto e a gente terminava lá. A gente fazia o giro na cidade para recitar os poemas.

DP: E quais eram as pessoas com as quais você dialogava?

CC: Aqui?

DP: É.

CC: Que eu vinha para cá?



DP: Essas pessoas que eram seus interlocutores aqui, enfim, a sua turma da Biblioteca.

CC: Ah! Teve várias épocas. Com 16 anos eu publiquei um livro de poesias – eu cometi essa loucura – pela Martins Editora.

LFC: *A Última Greve?*

CC: *A Última Greve.* Não tem aqui, não?

LFC: Deve ter.

CC: Pelo amor de Deus! Não lê não, tá? Então eu digo o roteiro do que é para ler. Mas eu tinha 16 anos e aí o Guilherme de Almeida adorava vir aqui, pois já era o ponto dele de, 32, de 22, isso aqui já era o ponto histórico de todos eles lá da Semana de Arte Moderna e depois dos constitucionalistas todos. Era aqui. E ele falava e eu gostava, porque eu estava fazendo francês na Aliança Francesa, que também era outro ponto, que, apesar de não ser um espaço público, também era meu, porque ficava em frente a um lugar par o qual depois nós nos mudamos, que era a minha casa, eu adorava a Aliança. Então, eu levei para ele, para ler meus poemas e ele gostou e eu fiquei muito feliz com isso.

LFC: Você já o conhecia?

CC: Não. Eu o conheci através de uma colega de escola, de colegial que era amiga dele, a mãe dela. E a mãe dele então levou os meus poemas para ele, por conta própria, e ele gostou e me ligou. Imagina que chique! E eu fui lá na Barão de Itapetininga e não parei de ir. E na Barão ele falava: “Você tem que ir lá. Você tem que escrever num lugar sereno. E você quer...?” E ele me indicava livros, bibliografias e mais bibliografias e me mandava vir aqui. E ele dizia que lá... ele dizia uma coisa linda:



que aqui tinha uns anjos – que é isso que eu falei aí – que eram os anjos do conhecimento, da inspiração, que eles ficavam por aqui, porque ia acumulando e dos livros emanava esta alma intensa e essencial dos poetas e que aqui eu ia ficar mais preservada. Na verdade ele sabia que a minha vida era uma bagunça e que eu não ia conseguir me concentrar em nenhum outro lugar. E foi uma dica boa. Eu já tinha vindo aqui, por outros motivos, mas eu nunca tinha vindo com esse intuito.

DP: Você estudava em escola pública?

CC: Não. Eu estudei no Colégio Rio Branco a minha vida toda. De lá eu fui para o Mackenzie, mas eu não consegui estudar muito. Eu tive que fazer o madureza depois. Eu fui convidada a me retirar também do Mackenzie.

DP: Por que, o quê você aprontava?

CC: Porque eu botei um macaco.

LFC: Então você está na lista dos que foram convidados a se retirar?

CC: É, tem uma lista. Do Rio Branco, não. No Rio Branco foi uma coisa meio complicada, mas o Mackenzie, não sei se você lembra, a situação política estava difícil lá e a turma da engenharia botou um gorilão de madrugada, instalou um gorilão daquele circo, porque tinha um circo aí que tinha um gorila gigantesco que foi instalado no centro da Praça Horácio Leite. E eu estava no meio dessa turma que instalou o gorilão. Eu era namorada do arquiteto que instalou o gorilão lá dentro. A única mulher era eu e descobriram isso e então me convidaram a me retirar. Eu acho que foi por causa disso, só pode ser, mas foi um convite sutil, não foi um: “Vai embora”, mas também quem que vai ficar num lugar que não é querido? Eu não precisava disso, então eu fiz madureza. Mas nesta altura eu já tinha publicado livro, eu frequentava



também muito a FAAP¹, antes de ser faculdade. Ali era um curso livre de Artes. Era também um outro lugar que era considerado a "casa da sogra". Todo mundo ia muito.

Então eu comecei a vir aqui. Os artistas plásticos também vinham muito para cá. Mas eu comecei a vir aqui sistematicamente depois que o Guilherme de Almeida recomendou. Eu vinha quase todos os dias e ficava bastante tempo aqui. Só não ficava mais, realmente, por causa do cigarro. E aí, quando você volta, o anjo já voou, porque, se ele estava pousado ali e você foi fumar, quando você volta, ele já foi embora. Então ou você para de fumar ou faz um acerto com o anjo – “Me segura aí”, porque a mesa ficava, mas e a inspiração?

Mas eu estudei muito aqui. Quando eu fiz Ciências Sociais eu vinha muito para cá para fazer prova, para fazer trabalho, para estudar, pegava muito livro aqui. Tinha tudo, tudo, tudo. Não sei como está hoje, mas naquela época tinha tudo de todo mundo. E muitas vezes eu trazia minhas próprias apostilas, eu só vinha usar o espaço mesmo.

DP: E o que te levou a fazer Ciências Sociais?

CC: Eu acho que uma inquietação, essa preocupação, essa vivência mesmo de querer entender mesmo essa pergunta meio que essencial: por que algumas pessoas têm acesso a todas as coisas e outras não? O que determina que seja assim? Não era exatamente uma coisa de: “Ah, a justiça!”, uma coisa assim engajada, era uma pergunta, uma pergunta humana: por que é que é assim? Acho que eu não consegui responder nada até hoje, mas eu continuo perguntando, o que já é uma boa coisa. Eu não desisti de perguntar, eu acho que é isso.

E também foi um período muito maravilhoso, porque é outro espaço público fantástico. Você falou que a Ruth esteve aqui e eu vou fazer a minha homenagem a ela. A Ruth foi, junto com outras pessoas que eu faço questão de citar - se eu lembrar todos - que eu chamei aí no meu livrinho de “tesouro da juventude”, porque eles foram a nossa compensação. Foi um período na vida, marcante, a gente começou a existir como jovem, como pessoa numa época que era a morte, era o não, era o grande não,

¹ Fundação Armando Álvares Penteado



era o grande escuro, era um período terrível que fez o país ficar uma brasa morrendo, uma cinza.

Mas, não obstante, no meio disso tudo parecia aquele filme *Cinzas de diamante*: você assistia uma aula da Ruth Cardoso que parecia um poema. Eu aplaudia, eu gritava “Bravo!” nas aulas dela. Ela ficava até sem jeito, porque ela é muito tímida. Eu levava maçã e deixava na mesa dela. Quase que toda aula dela eu punha uma maçã na mesa dela - ela, a Gioconda Mussolini... Eu assisti a defesa de tese do professor Florestan Fernandes! – isso aí não tem nada no mundo que possa se equiparar com uma vivência desta. Eu tive aula com o Bento Prado, que era na Filosofia. Eu não era da Filosofia, mas eu ia lá assistir curso livre. Também tinha esse trânsito absolutamente... Essa então, ali na Maria Antonia, não era nem sequer a casa da sogra, era a nossa casa mesmo, quer dizer, nós morávamos lá. Tanto moramos que tomamos, nós ocupamos o prédio - nós alunos, e professores - eles eram absolutamente solidários a nós. O professor Florestan colhia dinheiro na esquina da Filosofia ali para comprar gasolina para fazer *molotov*. Ele fazia pedágio para fazer *molotov* para jogar, caso a polícia viesse com tudo. O professor Florestan!, quer dizer, isso não é um professor qualquer, é o professor Florestan, que é uma das pessoas mais lindas que esse país conheceu. Eu tive aula com o Weffort, com a Maria Carmute² Campello de Souza, que nós perdemos recentemente, eu tive... Enfim são pessoas – e eu falei no prefácio que eu fiz de uma peça minha – elas são a luz que a gente teve nesse tempo de breu que nós vivemos.

Mas também a gente tinha Beatles, a gente tinha o Teatro Oficina, o Teatro de Arena, Roberto Carlos. O Bento Prado fazia vestibular oral e ele fazia o sujeito recitar inteirinha a letra do *Calhambeque* e do *Que tudo mais vá pro inferno*. Era uma coisa fantástica! Então sempre essa Biblioteca, ela interagia com estes espaços, porque sempre havia alguma coisa que só tinha aqui, ou havia sempre um ponto, porque aqui também era um ponto de encontro de pessoas que estavam na clandestinidade ou de encontros que não eram para ser realizados, de casais de amores clandestinos.

² Maria do Carmo Campello de Souza, apelido carinhoso de “Carmute”, como era conhecida.



LFC: Era uma alcova.

DP: Aqui era tudo: era namoro, discutir a relação, marcar ponto para encontrar depois um companheiro de uma célula, numa reunião, era ponto, enfim, de alguém ver você e então saber que... nas passeatas aqui era sistematicamente o ponto de partida ou chegada. Não era a Filosofia, a gente saía da Filosofia e vinha para cá e era daqui que a gente saía e era sempre “batata”: sempre tinha alguém de lá da Filosofia aqui. Era assim como se as duas tivessem assim uma inter-comunicação, e o Municipal era, digamos assim...

LFC: O centro, o cenário.

CC: Era o centro, era a fachada, o pórtico. A trilogia era: a Faculdade de Filosofia, a Biblioteca Municipal e o Teatro Municipal. E a vivência que eu tinha de que havia uma cumplicidade entre o espaço e as pessoas, de que havia uma legitimidade afetiva, de que a gente era realmente acolhido e amado, de que nos pertencia muito mais do que as nossas casas, os nossos romances. A cidade era nossa. Havia também uma sensação de que ela nos esconderia, de que ela era segura. Eu tenho uma sensação, eu não tenho nenhum dado que prove isso, mas de que a ditadura tirou um pouco esta sensação da gente. Ela nos obrigou a tal proeza que, por exemplo, a censura encheu muito o meu saco. O meu saco pelo menos ela encheu. Ela encheu e me ocupou muita energia afetiva. Então você tem o tempo todo que lidar para explicar que um “não”, por que “não” e ficar lidando só com essa morte e não mais com a criação. Então você ocupa uma energia que é preciosa, durante muitos anos. Então, assim, nessa época, eu tenho a impressão também de que – não sei, não tenho dados – disso que eu estava dizendo: houve um afastamento, esses centros também perderam essa pertinência, as pessoas também se afastaram, ficou meio morto um pouco o patrimônio público, ele ficou um pouco morto. Eu tenho só uma sensação. Como tudo ficou muito morto e nós ficamos todos meio sem função e fomos, inclusive, afastados, tirados do



lugar, nós fomos para a Cidade Universitária, que já era uma coisa sem aquele charme que tinha aquele lugar.

LFC: Consuelo, quando é que você migrou da poesia para o teatro?

CC: Muito cedo, eu não tinha o menor jeito para isso.

LFC: A sua primeira peça é *À Flor da pele*?

CC: Não, é *À prova de fogo*, que foi proibida pela censura. Eu fui para a poesia com 16 anos, quer dizer, quando eu publiquei minhas primeiras poesias. Depois eu escrevi, ainda quando eu frequentava o Guilherme de Almeida, porque ele lia Goethe para mim, ele lia Rimbaud, me dava traduções de Rimbaud que eu não gostava. Imagina você, que metida que eu era, eu não gostava das traduções.

DP: Por que você não gostava?

CC: Eu não gostava de traduções, eu achava impossível traduzir, mesmo já tendo lido traduções lindas de Rimbaud, mas eu acho, não sei se tenho alguma razão nisso, que poetas como ele é muito difícil de traduzir, porque tem uma essência da língua que é muito íntima e ele era muito louco e então aquela loucura não tinha no português, enfim, não sei.

Eu escrevi mais uns dois livros de poemas que eu não publiquei. Um chamava-se *Os Enforcados*, porque eu estava fazendo escultura na FAAP, então eu quis fazer uma escultura que era uma obra de um enforcado em concreto armado e então eu fiz o poema e depois uma série de outros poemas em cima também de uma lenda que o Guilherme de Almeida tinha me contado que era a lenda da Mandrágora que nascia em cima dos patíbulos dos enforcados que morriam injustamente, nascia uma raiz com forma de feto e ela gemia de madrugada, e isto era a prova de que aquele enforcado tinha morrido injustamente. Era mais ou menos assim essa lenda e então eu fiz uma



série de poemas, já nessa onda da injustiça, eu já estava começando a entrar nessa. Eu fiz estes poemas e não mostrei para ele, pois eu achei que ele não fosse gostar, porque eu já estava entrando para o comunismo ou entrando para o socialismo, ou sei lá como posso chamar, por essa coisa mais social. Depois eu fiz um terceiro volume de poemas, mas aí já estava muito ruim mesmo, que eu mesma achei. Aí eu parei um pouco de escrever, porque eu resolvi ser escultora e entrei nas Ciências Sociais, porque eu queria ser antropóloga, eu queria ser a Ruth Cardoso quando eu crescesse. Era o que eu queria fazer, eu me apaixonei por ciências sociais. Eu falei: “Eu quero ser a Ruth Cardoso”, eu me apaixonei por Ciências Sociais. Eu já estava fazendo política e aí com gente a política mexe demais, mas aí eu já era mais prática, eu já era militante, eu já era mesmo... – não cheguei a ser liderança, porque eu sou muito dispersiva, não tenho paciência para ficar com muita cobrança em cima de mim, mas eu era militanta mesmo. Então eu já queria outras coisas. Então aí eu parei de escrever um pouco e voltei a escrever frequentando aqui, porque aqui eu me centrava, como eu já te falei, eu vim aqui fugindo do agito do movimento estudantil, dos namorados, das confusões.

Eu vinha para cá e aqui, um dia, retomando este silêncio interior, escrevi um outro poema e aqui eu tive a ideia de fazer a primeira, porque é a primeira peça que antecede *À prova de fogo*. Ela se chamava *A grande ressaca*, que era uma espécie de um pileque que alguém toma dez anos depois do que aconteceu na Filosofia e ele encontra uns amigos e eles começam a se lembrar. Depois eu fui fazer teatro mesmo e fui contra-regra do Plínio Marcos. No Rio de Janeiro, num boteco, eu contei essa peça para ele e ele me disse: “Não, nada do que foi do passado serve para teatro. Teatro é presente, teatro é agora, porque você começa a contar: ‘porque eu fiz isso, eu fiz aquilo’, isso aí não é teatro, isso aí é lembrança, isso aí é livro. Para teatro por que você não traz para hoje? Está acontecendo lá hoje, por que você vai contar do passado? Você nem tem passado nenhum para contar nada, então viva agora, escreve agora”. Então eu comecei a armar a peça aqui. Eu arquitetei a peça, quer dizer, o que eu entendia por arquitetar uma peça aqui e aqui eu voltei a escrever não só poemas como várias coisas. Eu escrevia sobre os artigos que eu lia do Levi-Strauss, porque a Ruth dava Levi-Strauss.



DP: Então você coadunou aqui as duas atividades: a sua via estudantil...

CC: Tudo. Aqui eu vinha para fugir e para ficar eu comigo mesma e as minhas perguntas existenciais, intelectuais e o meu trabalho.

DP: Você chegou a concluir Ciências Sociais?

CC: Não, não cheguei, porque aí nesse meio tempo eu já tinha virado publicitária, mas isso já é uma outra história. Nesta época do teatro do Plínio Marcos, eu então fui para o sítio da Susana Rodrigues que fazia teatro de bonecos e foi lá que eu escrevi os dois primeiros atos e o outro ato eu escrevi na própria Maria Antonia, na ocupação da Filosofia.

LFC: Isso é a *À prova de fogo*?

CC: *À prova de fogo*, que depois se chamou *A invasão dos bárbaros*, e foi essa que ganhou o prêmio muitos anos depois, porque ela foi proibida, por todos os itens da lei de censura. Eu até ia trazer aqui, mas eu esqueci, mas era engraçadíssimo, porque eu ofendia tudo: a moral e os bons costumes da família brasileira...

LFC: Da família estrangeira também.

CC: ...a dignidade das Forças Armadas. A dignidade das Forças Armadas! O que será que significa a “dignidade” das Forças Armadas? Será que eles não sabem da dignidade deles? Precisa a gente dizer que eles têm dignidade? Então eles precisam fazer análise urgentemente, ir lá na Verônica. E mais outras coisas assim: eu ofendia... palavras de baixo calão, tinha uma tonelada e nem tinha tanta palavra de baixo calão assim. Mas era uma coisa horrorosa, eu era um atentado.



LFC: Isso em que ano?

CC: Em 1968, que foi quando eu escrevi a peça. Eu escrevi a peça antes da invasão da Filosofia, foi quase que uma premonição. O terceiro ato eu escrevi lá no Centro Acadêmico. No Centro Acadêmico tinha uma saletinha, eu escrevi lá, à mão, depois – eu morava em frente – então eu vinha de madrugada e passava a limpo na máquina de escrever. Eu usei até estêncil do próprio DCE, eu usava para “meus serviços pessoais” o estêncil do DCE. Mas aí esse lugar voltou durante... ele teve outra função então, ele voltou a ser, aí ele ficou mais meu ainda do que era, porque ele ficou sendo o meu refúgio, porque ninguém ia achar que eu estava aqui, ninguém, não tinha tarefa que viessem me cobrar aqui. Se queriam me cobrar, era no “Bar do Zé” que eu estava, que era outro que virou público, era privado e virou público, o “Bar do Zé”. O “Bar do Zé” é depoimento de todo mundo que viveu nesse tempo.

LFC: E a coisa do *Kaos*, Jorge Mautner, isso é quando?

CC: Isso foi de 15 para 16, foi quando também eu conheci o Mário Schemberg.

LFC: Isso antes do Regime Militar?

CC: Muito antes. Eu estou com sessenta anos, quando eu publiquei o livro, foi em 1962, eu tinha 16, no Golpe, eu tinha, portanto, 18 anos.

Aliás, eu fiz curso livre na Filosofia antes de fazer o vestibular, porque eu estava devendo umas matérias no madureza, porque chamava madureza. E no curso livre, o meu primeiro dia de aula foi 1º de Abril de 1964, para você ver que a vida às vezes tem umas coincidências...

DP: O que você lembra desse dia?



CC: Eu me lembro - está escrito lá no depoimento – de que tinha um tumulto, um ir e vir, era uma agitação, as pessoas correndo de um lado para o outro. Coitadas! Hoje eu vejo que todo mundo achava que podia fazer alguma coisa e que, no fundo, era um sentimento de impotência que ninguém queria admitir. E também você pode imaginar, porque eram pessoas muito lúcidas, que naquele tempo eram pessoas mais interessantes, que tinham consciência real da profundidade do que estava acontecendo e do tempo que aquilo ia durar, porque era tão profundo quanto extenso. Então era um verdadeiro pânico coletivo, um corre-corre, uma série de providências tomadas desesperadamente, quando não havia providências a tomar. Naquele primeiro momento principalmente não tinha providência nenhuma. Aos poucos, entre 1964 e 1968 começou a ter um pequeno respiro. Então nos primeiros anos a gente fazia passeata que tinha cinco pessoas e era risco de vida mesmo, mas a liderança estudantil começou a conseguir um espaço de negociação. Então havia uma negociação com o prefeito, com o governador para não ter repressão. Tem até uma história que eu me lembro que era muito engraçada que tinha um sujeito que era segurança do Zé, que era da nossa turma...

LFC: O Zé era o Zé Dirceu?

CC: O Zé Dirceu, desculpe. Ele era absolutamente apaixonado pelo José Dirceu. O Zé era assim o líder absoluto dele. Ele se chamava... eu não vou falar o nome porque senão ele vai ver e vai ficar puto. Desculpe, falei palavrão, não pode.

LFC: Pode.

CC: Pode?! Que liberdade maravilhosa! Que maravilhoso isso! Você não sabe o que significa isso, porque eu já tive que negociar os palavrões do *À Flor da Pele*, o Flávio Rangel foi negociar um por um. Você não sabe o que quer dizer isso, poder falar na Biblioteca um palavrão.



Mas eu estava falando desse cara. Então tinha uma ordem, porque a negociação, o governo implicava que o governador então falava: “Então não tem ninguém atirando a primeira pedra. Ninguém faz nada, não solta nada, não tem barulho, não tem violência, não tem pedra, não tem nada, nem bolinha de gude”. Muito bem, e do lado de lá também não tem nada. “Então todo mundo fica em paz e a passeata sai”. Não havia negociação de conteúdo, era só da ação.

LFC: De comportamento.

CC: Mas aí esse cara estava com uns rojões de São João, que eu não sei nem como nem por que ele levou. Essa história realmente ela é emblemática. E aí ele se entusiasmou muito no discurso do Zé Dirceu, então ele soltou. Aí foi uma coisa, veio cavalo, veio cachorro, veio tudo. E aí o Zé falou: “Mas por que você fez isso, cara?” Ele falou assim: “Inconscientemente, Zé”. Inconscientemente? Quem vai acreditar? Nunca mais se teve aquela mesma credibilidade. O governador vai acreditar numa coisa dessa? Ele não vai acreditar que foi inconscientemente do nosso amigo lá. Então dificultou toda a negociação.

Mas, aos poucos, politicamente foi havendo um... Eu não sei se politicamente, eu não sou uma cientista política para poder saber, nem analisei ainda o que é que houve, se realmente houve, eu preciso ler direito o Elio Gaspari para ver se eu consigo entender. O que houve? Se eles afrouxaram ou eles não davam muita bola para o movimento estudantil, para os outros movimentos que estavam começando já a se reorganizar, se levantar do túmulo. Porque foi o túmulo mesmo.

DP: Depois de 1968?

CC: Até 1968, porque houve uma rearticulação, tanto que houve a passeata dos cem mil, no Rio, aqui teve diversas passeatas e tal e foi tomando espaço público com uma força muito grande. O Antonio Candido fala muito isso naquele livro onde ele falava assim: “o mundo estava coberto de moços”, que o jovem era um poder. Exatamente



nesse período houve um *ascensio* aqui e no mundo todo, coincidiu com uma coisa meio primavera do mundo e uma conscientização da necessidade de romper com um tipo de passado patriarcal, um tipo de relação professor-aluno, conhecimento professor/aluno, com um tipo de conhecimento monitorado, de cada um buscar a própria essência. Misturava-se com a ditadura militar, mas no mundo todo era uma outra coisa. Na Polônia teve um sentido de questionar a União Soviética. Agora aqui era uma questão de vida ou morte, até porque o movimento estudantil era o único movimento que ainda estava conseguindo fazer alguma coisa - ele foi um desagudouro também de forças e energias e contestação.

Agora, em 1968, aí vem o AI-5 e aí acaba tudo. E para nós, lá na Filosofia, teve a morte do José Guimarães e teve a invasão da Faculdade que, teoricamente, era o Mackenzie, mas é claro que não era o Mackenzie. Eles usaram a briga, a rixa entre as duas Faculdades para poder fazer presença lá e invadiram mesmo, eles incendiaram a Faculdade. E aí é outro espaço porque, depois de muitos anos, o mesmo José Dirceu conseguiu fazer um trabalho de demanda lá como deputado e conseguiu-se que voltasse então para a USP, com a minha peça, com *À prova de fogo*, dirigida pelo Labaki³.

LFC: Você estava falando do Jorge Mautner...

CC: O Jorge Mautner tinha um partido chamado Kaos, com “K”, e que era um partido que hoje eu penso que era a *crème de la crème*. Tinha o Aguiar, era o próprio Mautner, que era genial – eu preciso dar uma refrescada na memória – tinha uns poetas fantásticos, esses mesmos poetas que nós chamávamos de “jovens poetas”, nós nos auto-apelidamos de “jovens poetas”. Ele aglutinava artistas plásticos, filósofos e era uma rediscussão do mundo.

LFC: E vocês tinham uma pretensão de vanguarda literária ali ou não?

³ Aimar Labaki



CC: Nós nos achávamos o máximo, herdeiros de *Rimbaud*. Nós éramos lindos e loiros e fantásticos e íamos para o centro da cidade recitando poemas e aqui era o ponto, justamente, de saída; a gente se reunia aqui, muito sérios, muito sóbrios, achando que a gente tinha o que dizer. Imagine, eu tinha 15 para 16 anos! A gente pegava aqueles poemas – eu não tinha nem publicado ainda – a gente ia ler na cidade, no Viaduto do Chá, muito!

DP: E as pessoas paravam para ouvir?

CC: Paravam para ouvir e para mandar a gente à merda: “Ah, vá te catar, eu tenho mais o que fazer”, mas alguns paravam e gostavam. A gente achava que ia conseguir sensibilizar o público. Agora o *Kaos* já era mais pretensioso, porque ele se pretendia um partido político mesmo. Nós não éramos partido, nós éramos “anarco”, com isso, aquilo e aquilo outro, “anarco-poetas e tzá, tzá, tzá”, era o Faria, o Willer. O Willer tinha fé total de que a poesia podia salvar o mundo. Ele tinha essa fé. Acho que ele não tem mais. Não sei se ele tem. Vocês vão entrevistar ele?

LFC: Vamos.

CC: Perguntem isso por mim. Agora, no Mautner, a pretensão era a seguinte: ele dividiu o mundo entre dionísios e apolíneos, então era uma fusão das duas coisas. A proposta, a filosofia do *Kaos* era uma fusão do conhecimento e etc, da racionalidade com a paixão.

LFC: E *Kaos* é engraçado, porque devia se comparar, ser contemporâneo dos Os Agentes da U.N.C.L.E.⁴ – lembra? - que tinha o grupo *Caos*.

⁴ The Man from U.N.C.L.E. :série de televisão norte-americana levada ao ar no Brasil na TV Excelsior, Canal 9, São Paulo, 1966.



CC: Ah, é?

LFC: É, os bandidos eram o Caos.

CC: Ah, então vai ver que ele tirou daí. Mas era muito...nós tínhamos reuniões longas de altas filosofias, eu nem me lembro direito qual era a proposta prática, mas tinha uma coisa social no meio, mas eu comecei a me encher do Kaos, porque eu queria uma coisa mais... O próprio Mautner me apresentou um grande amigo meu, que hoje é senador, na Itália, que foi um susto para todo mundo - que coisa chique! - que é o José Luis Del Royo, que é escritor também, e que era o maior *habituê* desta Biblioteca e que foi ele que me levou para o Partido Comunista. E aí eu fui para o Partido Comunista, Partido Comunista mesmo, o “pecegão”.

DP: Antes da militância estudantil?

CC: Antes da militância estudantil, bem antes, eu fiquei no “pecegão” uns quatro anos. A gente ia para as fábricas, imagine!, poeta aqui, achando que podia salvar o mundo com a poesia e aí eu achava que podia chegar numa fábrica, com a minha calça Lee, na hora do lanche dos caras, do almoço, os caras com aquela musiquinha do Noel Rosa: “Quando o apito...”. A gente então ia falar da consciência política para quem está ali no duro, quer dizer, foi muito difícil. Quando eu assisti *A classe operária vai ao paraíso*, eu parei de fazer isso. E uma das razões que eu quis sair é que eu não via sentido mesmo, eu achava que não...

LFC: Como que você entrou no Partido, pela mão de quem?

CC: Pelo José Luis Del Royo. Eu frequentava a casa do Mário Schenberg com o Mautner. O Mautner era de todas, ele era comunista, poeta, anarquista, ele era tudo e ele era principalmente genial. Ainda é hoje! E ele tinha músicas lindas. A gente era muito amigo, muito amigo mesmo. A gente fazia poesia juntos. Tinha uma coisa de



fazer poesia junto – olha que loucura! – fazer poesia: um mexer na poesia do outro, era tão interessante esse tempo! Ao mesmo tempo em que não havia essa coisa de “o seu”, “o meu”, a cidade também era assim. Então esse lugar aqui, ele não tinha uma imponência, não tinha uma coisa assim: “é a Biblioteca Municipal”, era “a nossa biblioteca”. Eu acho que essa coisa, pensando bem, de cidadania – eu estava pensando nisso antes de vir para cá – tem muito a ver com afetividade, essa sensação de pertinência. Você começa por aí, porque o espaço público, público mesmo, ele te pertence, ele é íntimo, ele convive, ele é solidário a você e aí então você também zela por ele. Se você começa a se sentir deslocado, alienado dele, você começa a ter raiva dele, ou então ele começa a ficar estranho a você. Então há vingança: essa coisa de orelhão, essas coisas de detonação de patrimônio público. Tem também o administrador que esquece o patrimônio, então ele mesmo é que detona pela omissão. Esse é o cara que nunca devia estar num cargo de gestão pública porque se ele não tem esse apreço, ele não podia estar lá. Essa também é uma outra maneira de você destruir um patrimônio. A outra é você roubar, como fizeram na Europa, como fizeram nas guerras – você detonava o patrimônio, roubava. Agora – você bombardeia uma biblioteca milenar, você bombardeia uma estátua, rouba uma peça de arte, bota um bigode na Monalisa, é a barbárie, a barbárie em todos os sentidos. Mas no nosso feijãozinho com arroz aqui desse país nosso, esses espaços... Eu acho que as prefeituras é que têm realmente o poder. A prefeitura é a instância mais importante na política porque ela lida com a vida concreta. Não existe rua na Federação. Qual é a rua da Federação? Não tem.

Então, do Mautner, eu ainda estava fazendo poesia. Aí, com o Guilherme de Almeida, eu fazia poesia e já era uma coisa mais direcionada, ele me dava técnicas. Ele acha que eu ia ser mesmo. Daí eu entrei no PC e dei um tempo de parada e voltei a escrever mesmo quando eu comecei a fazer teatro. Porque eu sou muito preguiçosa, então o teatro tem uma coisa que eu fazia com muita facilidade, eu não tinha que pensar, eu não tinha que armar. Eu escrevi essa primeira peça em três noites no sítio da Suzana. E eu consegui fazer o terceiro ato numa noite e meia que eu dormi lá no centro acadêmico. Foi a minha primeira peça, tinha 13 personagens (pausa) ...o mais



denso possível, o mais constricto possível. Eu tenho que estudar todas as maneiras, a mais curta possível. É como contar dígito, porque tem que chegar... cada frase tem um tempo e o tempo é...você pode se desgrçar por causa da pedra de tempo no teatro. O espectador ronca na plateia, ele ronca.

LFC: A sabedoria do espectador.

CC: Ele sabe, então você tem que pegar ele no tempo. Porque a peça tem um tempo curto e você tem que contar nesse tempo... ele tem que ser... tem conteúdos que são teatralizáveis e tem outros que não são. Você tem que eleger o seu ângulo e ele tem que caber dentro desse tempo. E o outro que é o conflito. Sem conflito não tem nada, não tem ação nenhuma. O conflito é o princípio de tudo. E tem conflitos e conflitos: eu posso ser corintiana e você é palmeirense, esse é um conflito, mas ele não dá uma peça de teatro. Ele dá eventualmente, alinhado com outros conflitos, eu vou então afundando a nossa divergência, mas nós temos que divergir. Se você concorda comigo não tem nada, não acontece nada, não tem ação.

Então, onde pessoas como você, que tem essa vontade, como você tem – não sei se você vai cortar ou não, mas fique à vontade – e eu falo para você não desperdiçar, é uma noção muito intuitiva de conflito e uma noção muito intuitiva também dessa densidade do diálogo que embute a noção de conflito e de tempo. Então você tem essas coisas que Deus te deu e ele não dá de graça, ele cobra. Se você não fizer vai dar uma angústia. É isso mesmo, não dá de graça. Agora falando sério, eu não acredito em Deus, nem nada, mas eu tenho a sensação de que não te pertence alguma coisa que vem tão espontaneamente. Ela te pertence como a cidade, porque você se assenhora dela, mas ela não vem por acaso, é para você fazer alguma coisa com ela. E, desde o começo, eu tenho muita facilidade mesmo. Isso foi desde o começo e eu tenho essa intimidade com a coisa teatral, que, por exemplo, com a poesia eu não tinha. Eu sempre tinha uma certa solenidade antes de escrever e com o teatro não, até porque, como é pouco tempo, não vai demandar de mim grandes proezas. Eu tenho paciência para ler um livro de dez... Eu gosto demais de Ciências Sociais até hoje. Eu



tenho uma nostalgia de não ter virado antropóloga, de não ter feito a vida acadêmica – não sei se eu teria paciência. O professor Décio de Almeida Prado, que é outra uma pessoa linda, que tenho muito presente na minha memória afetiva como um pai, ele dizia: "Não se mete nessa que você não tem jeito para isso". Eu cheguei a fazer um projeto de tese para a Ruth.

DP: E o que era o teu projeto?

CC: Era algo tão pretensioso, tão vasto que ela falou: "Não, pensa primeiro...". Ela, também, muito elegantemente, me tirou da cabeça, não dizendo que eu não tinha talento para isso.

Mas no teatro tem uma urgência e um imediato, que está muito mais dentro da minha inquietação, do meu jeito de ser. Não só da minha preguiça, porque no teatro também não tem preguiça, pelo contrário, ele é muito trabalhoso, exatamente porque tem esse tempo. Se dura menos tempo, se a obra é mais curta, menos longa, menos prolongada, mas para você fazer caber nesse tempo o seu conteúdo é uma mão-de-obra!

LFC: *À flor da pele*, qual foi o impacto disso na sua vida? Eu imagino que você tenha se transformado numa celebridade no mundo universitário, pelo menos. Você virou uma...

CC: Não só no mundo universitário. No mundo universitário eu virei com *À prova de fogo*.

LFC: Mas que não foi levada, não é?

CC: Teve brigas homéricas, nossa! Os estudantes ficaram putos comigo, achavam que eu estava denegrindo o movimento estudantil. É, teve brigas, teve a censura, teve os companheiros achando isso. Eu custei para fazer as pazes, com o próprio Zé Dirceu. Eu falei: "Mas o que é isso?" Aí depois foi legal.



LFC: Você custou para fazer as pazes?

CC: Custei não, foi um mês, foi o tempo de começar a coleta de dinheiro para o Congresso da UNE. Era eu que conhecia todos os pintores que tinham o segredo da grana, então ficamos de bem na boa.

DP: E você era umas das poucas mulheres na tua geração?

CC: Claro. E que escrevia, porque para as mulheres eu era uma crise.

LFC: E que virou celebridade.

CC: Celebridade é o seguinte: na *À Prova de Fogo*, sim, porque aí todos os diretores queriam fazer. Ela estava sendo montada pelo Oficina. Estava em processo de leituras quando foi proibida pela censura em todos os itens, aí saiu nos jornais. Eu fiquei muito orgulhosa, porque eu pensava assim: “Bom, se eu, mineira, com meu ‘jeanzinho’, bota ‘topa-tudo’...” – a gente usava uma bota da Alpargatas, chamada “topa-tudo” para fugir da polícia. Ela era dessa altura assim, de borracha, ninguém pegava a gente com aquilo, a gente voava, era uma ave com aquela bota, era uma bota que era o uniforme do pessoal da Filosofia – então uma menina com aquela bota topa-tudo, aquele velho jeans desbotado, uma camisetinha e sem saber – eu não sei até hoje como se mexe com revólver – então ser tão perigosa, eu falei: “Gente, mas eu sou o máximo!”.

Eu falei para você no depoimento e vou dizer aqui: eu acho que a censura foi quem mais levou a sério a dramaturgia, foi quem nos deu o impulso. Eu devo à censura ter me explicado que era por aí, porque, se com uma simples peça eu consigo fazer um estrago destes, se eles acham que eu posso fazer esse estrago, então é isso mesmo, eu quero fazer este estrago, então é por aí que eu vou fazer. Minha fé no teatro vem daí. Então eu já estava famosa, digamos, no meio teatral, porque também era muito junto tudo. Por exemplo: o pessoal de teatro ia lá fazer barricada na Filosofia, foi nos



defender, levava dinheiro para comprar a famosa gasolina, levava recursos. E a gente também ia ajudar eles quando tinha invasão nos teatros. Era muito unido tudo.

DP: Quem vocês assistiam de muito impactante?

CC: Muito Oficina, Arena, tudo, inclusive ninguém pagava nada. Ninguém pagava ingresso jamais, porque tinha todo um...

Mas, como eu estava te contando, quando então a Miriam Mehler estava procurando uma peça para fazer e o Flávio Rangel, que tinha um acerto de fazer com ela, disse: “Só faço se for autor brasileiro”. Então ela me fez essa loucura de me fazer essa encomenda.

LFC: Foi por encomenda, então?

CC: Foi por encomenda. Eu já tinha feito a *À prova de fogo*, mas *À prova de fogo* eu escrevi ali, quer dizer, é claro que não é também, apesar de ser um documento, *À prova de fogo* não é a realidade, ela é ficção – isso custa para as pessoas acreditarem, mas realmente não é. Tanto não é que hoje ninguém mais briga comigo por causa disso, naquele tempo também não, logo depois, no movimento estudantil. Mas aí, o que aconteceu? Ela me encomendou e eu escrevi *À flor da pele* em 15 dias e aí foi montada, e era 1969, que era o ano da queda de tudo: todo mundo preso, todo mundo exilado, banido, cassado, no aeroporto assim – “Inimigo da pátria!” – Aluísio Nunes Ferreira – “Inimigo da pátria! Bandido!”

LFC: E o que tem de contemporaneidade na peça é sensacional!

CC: Eu acho que a peça tinha um amargor, uma nostalgia deste conflito. Você vê que ela não toca no conflito político. A personagem, a angústia dela é uma coisa mais ampla, é uma angustia mais essencial, ela é mais anarquista, seria, eu não fiz de propósito, por causa da censura. Tanto que a censura cortou porque tinha muito



palavrão. Foi a primeira peça, realmente, a outra não foi montada. E o Flávio Rangel era entendidíssimo, um *expert*, então eu o Rangel fizemos um pacote de palavrões.

LFC: Justamente para tirar...

CC: É, para enrolar, e pusemos umas cenas também. Essa é uma técnica que o Guarnieri ensinou depois, no futuro, porque a gente tinha a técnicas para enrolar a censura, porque o censor é burro, é burro pela própria natureza, é uma profissão de pessoas burras. Quem se presta a ser censor é burro, então eles eram facilmente enganáveis.

LFC: Então vocês inseriram coisas dentro da...?

CC: Nós inserimos, quer dizer, as mesmas cenas que já existiam, nós radicalizamos, eu radicalizei na rubrica e nós radicalizamos na encenação, porque também tinha censura ao vivo. Tinha a de texto, em várias instâncias, e depois o cara ia lá para conferir, estava no auge da censura, era pós-AI-5, de imediato. Então nós pusemos, mas ela como peça não tinha conteúdo da luta clandestina, que já estava entrando a luta armada. Não tinha esse conteúdo. Muita gente ia assistir a peça clandestina. A Lara Lavelberg foi de peruca loira. Depois ela me viu e saiu correndo, foi para o banheiro e eu fingi que não vi. Aliás isso está no livro da Judith Patarra que o Lamarca não queria deixar ela ir assistir a peça, você viu isso? O Lamarca dizia: “Peça de pequeno burguês, o assunto é de uma pequena burguesa”. E a Lara disse: “A Consuelo é minha amiga e eu vou”. E foi. Ele também não pôde ver, senão ele ia mudar de ideia, tenho certeza, mas tudo bem.

À *Flor da Pele*, então, a gente negociou. Tinha realmente uns “dez merdas” e nós pusemos uns “40 merdas”; as cenas, as mais picantes, pareciam uma porno-chanchada, praticamente. O Flávio então foi negociar e nós levamos na negociação, como você negocia um engradado de Bhrama. Foi uma negociação. Chegou-se então à forma final: todos os “merdas” por um só “puta-que-o-pariu”, tirando a cena do... que



não existia mesmo, que a gente inseriu, e a peça estreou. Então a peça era quase que o *Grito parado no ar*, para citar o Guarnieri, porque só tinha ela, não é? Tinha também a maior obra prima do teatro brasileiro, que eu estou acabando de reler pela milésima vez – não é a maior obra, mas que é, acho eu, uma das peças mais perfeitas que já se escreveu, que é a *Fala baixo senão eu grito*, da Leilah Assunção. Você leu o prefácio que eu escrevi, que estava estreando... Neste ano de 1969 foi estranhamente, apesar de tudo, o ano do Plínio Marcos. Ele já vinha vindo, mas esse foi o ano auge do Plínio Marcos, foi o ano do surgimento da Leilah, do José Vicente, do Bivar, da Isabel Câmara, surgiram vários autores e foi nessa época que eu entrei nesta história que eu já vinha de 1968, mas a gente surgiu realmente, estreamos todos com peças no mesmo ano. O Plínio Marcos já vinha de um grande sucesso, porque então qualquer espaço físico ou apresentação de show, qualquer expressão artística que tivesse qualquer conteúdo contestário, ela recebia essa energia que estava paralisada. Por exemplo, o *Arena*⁵ foi um sucesso extraordinário, o *Black-tie*⁶, Zumbi, o *Oficina*⁷, com aquela peças, aquela peça *O rei da vela*⁸, eu sei de cor o texto d'*O rei da vela*, então *À flor da pele* foi também assim – foi um sucesso. Quando eu digo para você que foi um sucesso, não é nem pretensão nem nada – como então a gente conseguiu esta proeza de passar na censura e de ser o espaço para onde estava confluindo toda a agitação social, a gente então ocupava (era muito chique) páginas inteiras, dupla página d'*O Estadão*, nos jornais todos a gente tinha e a gente ficou de repente famoso, de uma hora para outra, dava entrevista o dia inteiro, uma meninada: a Leilah, eu, o Zé Vicente, louquinho de pedra, dando entrevista, todo mundo louquíssimo dando entrevista uma atrás da outra. Isso foi lindo por que eles estavam dando o quê? Estavam dando uma ênfase para o teatro porque o teatro estava segurando uma certa, uma função ainda crítica, contestaria que já não tinha mais em nenhum lugar.

⁵ *Arena conta Zumbi*: Augusto Boal, musical, com Gianfrancesco Guarnieri, São Paulo, 1965.

⁶ *Eles não usam black-tie*: peça escrita e dirigida por Gianfrancesco Guarnieri para o Teatro de Arena em São Paulo, 1958.

⁷ Teatro Oficina

⁸ *O rei da vela*: peça de Oswald de Andrade, encenada no Teatro Oficina, São Paulo, 1969, com direção de José Celso Martinez Corrêa.



Aos pouco a censura foi acabando com tudo. Aí eu acho que eles perceberam que estava tendo esta função, que era um pouco essa função que o movimento estudantil tinha tido naqueles quatro anos anteriores. Então eles começaram a ficar mais rígidos.

DP: Em 1972 você é presa?

CC: Eu fui presa quando eu voltei... Aí eu fui fazer publicidade, porque eu comecei a ser publicitária já em 1969, porque eu vi que daquele mato não ia sair coelho até porque a censura tava comandando mais que tudo e eu fui fazer publicidade. Eu virei publicitária e aí eu fui morar no Rio e eu fiquei morando no Rio como publicitária. Aí eu voltei, fui presa, saí, fui para a Abril⁹ e na Abril Cultural eu voltei a frequentar aqui. Aí é onde a gente faz o ponto de retorno.

E na publicidade também foi muito interessante, porque o que dava para fazer era anúncio, não dava para fazer mais nada de escrita, para viver e para tudo, até porque a censura não deixava passar mesmo nada. Teve muita gente que era profissional mesmo que vivia disso e teve o que fazer e fez o que dava para fazer e fez bem, que fez peça de gay, fez comédias maravilhosas, mas qualquer mínimo sentido que eles achavam que tinha...

Agora, isso que eu também queria contar aqui, uma coisa interessante e também é até uma justiça histórica: nós tínhamos um olheiro, um espião nosso dentro da censura, que era um censor de mentira. Aliás, ele era censor, oficialmente, mas ele era escritor também, e um bom escritor, não era assim um Camões, mas como ninguém também é Camões, mas ele era um bom escritor e era uma pessoa ótima e ele nos ajudou demais, que foi o Coelho Neto. Ele ia... não sei se tem algum nome igual, um homônimo, mas o Coelho Neto, que eu me lembro, ele até escrevia para a Revista Senhor, ele era nosso aliado. Então quando você fazia a estreia para a censura, então a gente dava um jeito de conseguir o Coelho Neto na censura porque ele enrolava. Então algumas vezes deu para enrolar, mas depois nem o Coelho Neto conseguiu nada

⁹ Abril Cultural, Editora Abril, 1968-1982, publicou edições culturais nos anos da Ditadura.



e acho até que depois ele foi afastado, porque perceberam ou descobriram. Porque eles eram burros, mas eles eram muito eficientes. Bom, eficientes também, com o poder na mão e para cortar tudo eu não sei que eficiência que precisa para fazer isso - não é que eles cortavam especificamente... Nós fomos enrolando.

O Guarnieri foi o campeão da censura. Eu estava fazendo *O caminho de volta*¹⁰, em 1974, e o Guarnieri ia fazer o Cabecinha, depois não foi ele, acabou fazendo o Fagundes, fez muitíssimo bem. Então o Guarnieri tinha uma técnica que era fantástica. O Guarnieri inseria na rubrica e com letras desse tamanho assim as piores coisas que você possa imaginar, as coisas mais escabrosas sexualmente e mesmo de afronta assim: você pegava o nome da mãe do censor e falava o nome dela alemãozado, germanizado e punha afrontas e mais afrontas: “rasga a bandeira nacional”, ele botava na rubrica, “abre a perna”, as coisas mais absurdas e bem grande. Ele falava: “Eles ficam zonzos, eles ficam tontos e vão cortando, cortando e cortando e aí, quando chega no que você quer, você põe em letra pequena e eles não vão olhar”. Dito e feito.

LFC: Como é que você estabelecia o texto, quer dizer, o texto de *À flor da pele* foi publicado?

CC: Foi publicado pela Revista da SBAT¹¹, que é outra instituição que está acabando, está acabando.

LFC: Sei. E aí qual foi o texto? Foi o primeiro texto que você escreveu?

CC: Não. O primeiro texto que eu escrevi... Depois, nos ensaios, então é que eu fui ver o que é teatro mesmo.

LFC: Claro, porque aí você vai ver...

¹⁰ Direção de Fernando Peixoto.

¹¹ SBAT: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.



CC: Claro, daí a tua pergunta do...

DP: Da construção do personagem.

CC: Eu estou te falando, não estou dizendo que eu sou a bacana, não, mas eu já tinha uma intuição do que não... porque não dá para falar...se você simplesmente falasse assim: “*ora direis ouvir estrelas*”, ninguém fala assim: “Olha, ‘ora direis ouvir estrelas’” – vão falar: “Ela está louca! Precisa internar”, ninguém fala assim. Mas se eu falar assim: “Ô, Chico, vamos ver aquela estrela?”, quer dizer, eu já transformo isso. Você fala: “Sabe, Chico, eu tenho a impressão que aquela estrela está falando comigo”, aí você fala: “Olha, Consuelo, você nunca bateu bem, está pior agora”. Não é? Então esse é um diálogo. Então é claro que sabia que uma coisa é poesia e outra coisa é diálogo, mas o Flávio Rangel era a encarnação do teatro, porque ele era um grande diretor e ele conhecia iluminação profundamente – era um iluminador também perfeito – e ele conhecia todos os instrumentos do fazer teatral, da dramaturgia. Então o Flávio pegou esse meu texto, sem mexer, sem escrever uma vírgula e ele foi levando – o que era demais, porque a gente não sabe isso, quer dizer, você vai fazendo.

LFC: Você tem a memória disso tudo, em arquivo, ou não? Por exemplo, o texto original, textos que...

CC: Eu acho que não...

LFC: Que pena!

CC: ...porque tem aquela coisa – você também deve ter , não é?

LFC: É.



CC: Você também deve ter assim, quando você acha uma solução e o que estava errado, você “Nossa, mas como que eu escrevi uma coisa horrorosa!”, você quer se ver livre logo daquilo, não é? Agora, com o computador, então... Mas eu joguei fora. Eu só peguei o estêncil final, que foi o espetáculo final, que foi os das mexidas dele. Eu incorporei inclusive marcas dele, tirei marcas minhas e foi um processo de três meses de trabalho. Olha só, três meses! Hoje só quem ensaia três meses é o Antunes e olhe lá. A gente ensaiou três meses e eu era assistente de direção também, então, quer dizer, foi uma experiência assim, marcante. E ele ia recortando. Esse texto dos recortes, esse é o que eu quero achar, esse que parece uma aquarela, porque ele ia colorindo, ele fazia umas bolinhas para cortar. Então tinha uma bolinha aqui que ela fazia um... ela ligava lá embaixo. Eu ficava verde quando eu via aquele monte de texto. Eu não sabia que ia ser assim a vida. Só que eles não sabem cortar como o Flávio, a maioria não sabe, eu acho. Teve muitos que cortaram absurdos e depois, na hora de estrear, a peça não tinha nem pé, nem cabeça, a informação não passava – vão cortando na louca. O Abujamra uma vez falou: “O que aconteceu que eu não estou entendendo nada?!”. Eu falei: “Você cortou páginas! Volta lá!”.

LFC: Essa peça foi encenada quanto? Umas 70 vezes?

CC: 74. Ela estreou aqui em 1969, ficamos um ano em cartaz, com essa montagem, foi muito sucesso mesmo, foi super linda a montagem, ela era lindíssima. Depois ela viajou por alguns lugares, mas aí a censura começou realmente a re-rever o texto e, além disso, cada um foi para o seu lado e a vida seguiu.

Depois de *À flor da pele* eu fiquei um tempo sem escrever. Eu fiquei morando no Rio, fiquei fazendo publicidade.

DP: Foi muito difícil esse afastamento? Você estava num momento tão efervescente da sua vida...



CC: Foi, porque foi tudo difícil, não foi só *À flor da pele*, porque as coisas foram piorando historicamente, foram piorando, piorando, piorando, piorando. De 1968 em diante só foram piorando. Começou a melhorar só muito depois, lá para 1979, 1980 é que foi dar uma primeira respirada. Então era muito difícil, eu tinha um namorado que estava preso, era preso político; os meus melhores amigos estavam presos, ou fugidos, eram procurados, era aquela humilhação, o cara que para você é um herói, por exemplo, o Aloísio Nunes, eu adoro o Aloísio Nunes. Hoje ele é um cara que está fazendo coisas lindas aí, é um político que honra o país e naquela época era assim: “Procurado”, “Inimigo da pátria”, os piores chamativos, os amigos todos da gente considerados banidos, então era uma sensação de não caber nas coisas. É como diz a Leilah: “Eu não estava cabendo mais aqui”.

E assim como os amigos que eles foram excluindo da nossa vida, eles foram excluindo também a cidade, eles foram excluindo as possibilidades, eles foram mediocrizando, o país ficou muito besta, muito medíocre, muito vazio. Então cada um sobreviveu emocionalmente como pode. Eu permaneci escrevendo porque a minha cisma era com a censura, o meu problema era com a censura. Eu tinha ódio mortal de que alguém se desse o direito de cortar uma coisa que tinha me vindo por um... que Deus tinha me dado, porque eu realmente escrevia com facilidade e não admitia; veio pronto, então era meu, era divino, eles não têm o direito de fazer isso. Eu não estou querendo o mal de ninguém, eu não quero derrubar nada, eu não quero conspurcar a família brasileira, eu não quero nada, eu sou da vida, eu sou do bem, mas os caras viam maldade em tudo, então eu comecei a escrever uma atrás da outra para encher o saco deles, e eu mandava, eu falei: “Eles vão ter trabalho pacas, eles não vão ganhar no mole. Eles vão ter que ficar cortando, eles vão ter que aprender a cortar”. Eu mandava assim textos e mais textos, coisas mais absurdas.

DP: Isso quando você já estava na publicidade?

CC: Estava na publicidade. Eu fazia de madrugada, de fim de semana eu fazia duas, eu mandava duas, entende?, as coisas mais asquerosas para eles irem cortando. E eles



cortavam tudo. Isso é o que eu quero achar. Eu ainda vou lá, porque agora eles têm os arquivos, abriram, não é? Eu quero ver se eu acho estes autos, porque eu não recebia, eu só sabia quando eu vinha e assim: “Onde está tal peça?” – e vinha assim: “Está interditado”. Então eu queria ter o auto.

LFC: Seria bacana mesmo.

CC: Porque eu fazia de raiva e porque eu queria mostrar que eles estavam no poder, mas aqui dentro eles não iriam entrar. Como eu não vivia mesmo de teatro, então eu não precisava fazer nenhuma média com eles, então eu não precisava fazer nada. Então eu falei: “Eu vou voltar a escrever a hora que eu sentir que dá”. Mas não é bem assim, é como eu estava te falando no começo, a gente não decide com a cabeça, é que nem namoro, você não decide com a cabeça assim: “Não quero mais ver aquela mulher”. Decide? Não. Você fala: “Bom, não fale mais dessa mulher perto de mim”. Não fala, mas de repente você mesmo fala, enfim, teatro é assim, é uma paixão, você não domina. Então, quando eu voltei para São Paulo, eu comecei a escrever.

DP: Eu só queria que você falasse um pouco dessa sua experiência urbana no Rio, porque são cidades tão diferentes. Como foi nesse período? Era um pouco mais “solar” embora o momento fosse tão...

CC: Para mim, não, quer dizer, eu não posso nem dizer para você que eu vivi no Rio, porque eu vivi no meu apartamento e no trabalho.

LFC: Você foi para lá só por motivos profissionais ou algum namorado...

CC: Não, que namorado? Estava preso o meu namorado. Eu fui profissionalmente. Era o seguinte, o Rio de Janeiro, até hoje eu tenho essa sensação, posso até estar sendo injusta, mas é assim: o Rio é um dos lugares mais lindos do mundo, é uma coisa calorosa, uma delícia de cidade, mas eu não sei o que acontece que eu nunca me



enturmei lá, ao contrário daqui. Então tem lugares maravilhosos e tudo, mas me pareceu sempre um grande cenário, não parecia ser de verdade. Pode ser de verdade para quem está lá, mas eu não sei porque eu trabalhava no centro da cidade, que é um outro Rio de Janeiro, lindíssimo, maravilhoso e era mais próximo para mim do que a Zona Sul, do que o Leblon, Copacabana, etc. Eu não me enturmei no Rio, eu não consegui fazer grupos. Eu tinha vários amigos, mais esparsos assim, eu não tive uma turma no Rio. Mas também era uma época em que estava todo mundo muito fechado, ninguém falava um “a”, todo mundo tinha medo e eu tinha esse noivo na cadeia, eu ia à cadeia, eu tinha uma ligação política clara, óbvia. Acho que as pessoas tinham algum medo, eu não sei direito. Eu sei que lutava já pela anistia, eu tinha reunião com advogado, eu vinha para São Paulo toda semana fazer isso, então era uma coisa meio pública. Eu já tinha sido presa quatro vezes quando eu fui para o Rio, só que eu ficava só um dia. Não sei naquela época ainda tinha uma política de soltar, não sei direito, mas desta vez foram cinco dias, mas enfim.

No Rio de Janeiro, a vivência que eu tinha é de que a cidade era um cenário lindo, mas que precisava de alguns requisitos, algum segredo, alguma chave que eu não tinha para entrar lá. E a cidade também não entrou em mim, quer dizer, eles não me deram acolhimento. Eu trabalhava muito, mas eu não consegui me entender. Quanto a ser solar, sim, porque num lugar onde tem mar é outra vida, é outro horizonte. Mas até hoje eu vou para o Rio e eu não fico à vontade ainda. Não sei se é porque eu nunca mais voltei trabalhando, porque trabalhando você tem um vínculo diferente com a cidade, mas eu nunca consegui esse vínculo. No centro era melhor, mas havia uma certa avacalhação também naquele tempo, era tudo muito detonado demais, tinha até muita peça falando isso. O Rio parecia muito com Havana, tinha uma coisa meio de... as coisas tinham uma burocracia estranhíssima, para você pegar um livro na biblioteca, o Teatro Municipal, para você fazer um pedido, para você levar um espetáculo, mesmo quando já tinha aquelas coisas do teatro brasileiro, quando tinha deixado de ser só teatro estrangeiro. Era tudo tão complicado, tão burocrático, tão difícil e as pessoas, você nunca achava as pessoas, elas nunca estavam. E era surrealista também, tinha até muita piada porque, de repente, acaba a luz de uma autarquia assim. Já não era



mais capital, mas manteve a pose de capital durante muitos anos. E tem também essa coisa de que o Rio é um pouco a filial da Globo, não é? O Rio de Janeiro é um pouco a filial da Rede Globo – não tenho nada contra a Rede Globo, pelo contrário, eu gosto muito, acho que estão fazendo um trabalho que está dando de dez em muita dramaturgia teatral hoje. Eu assisti o *JK*, da Maria Adelaide Amaral, aquela minissérie e acho uma obra-prima, adorei – mas o Rio de Janeiro vive um pouco em função. Eu não sei se é porque é uma cidade menor, ou porque é uma cidade que tem menos dinamismo econômico – e ela é um pouco cenográfica. Mas ela também virou uma sucata, como todas as cidades viraram sucata, ela virou uma sucadona assim, porque ela é mais conhecida pela beleza, não é? Então é como você ver uma mulher lindíssima começar a andar de chinela havaiana, com o dedo de calo, você entendeu? Você ver aquela mulher linda toda maltratada, sabe?

LFC: E quando você voltou do Rio você voltou à Biblioteca, é isso?

CC: É, eu fiquei um tempão sem frequentar a Biblioteca, mas a Biblioteca tem um sentido que é como se eu estivesse comigo mesma, porque é a hora em que eu fico comigo mesma. Então eu não tinha ficado mais comigo mesma e aí eu voltei a ficar comigo mesma. Foi quando eu saí da propaganda, quando eu vim para São Paulo de novo e comecei então a fazer a luta pela anistia, aí então a luta já era uma coisa mais organizada. Não é ficar só no sofrer, sofrer, sofrer ou só contestar, contestar ou só essa coisa anárquica de ficar xingando a censura, mas sim entrar em movimentos contra a censura – uma coisa mais organizada e não só ficar jogando merda na Geni. Aí eu precisava de uma energia que era de novo centrar e foi aí que eu voltei para cá e foi assim que eu comecei de novo a escrever para teatro. Sempre aqui tem o sentido mesmo do recolhimento e eu acho que ficou aqui aquela coisa do Guilherme de Almeida de que aqui tem os anjos, o saber, que tem uma proteção, porque é um ambiente que dá essa... essa... você concorda que é um... os ambientes trazem muito, não é? – no teatro, a cenografia é tudo isso que eu estou falando – o ambiente traz um... uma... ele obriga você a... se liberasse o cigarro aí era uma... aí estava perfeito.



LFC: E, curiosamente, você nunca havia estado neste auditório.

CC: Não tinha vindo aqui! Por que não sei, o que fazia aqui, debate, o que é que tinha?

LFC: Debates. Aqui sempre teve...

CC: Eu nunca vim aqui. Eu sempre só usei mesmo o espaço da leitura e o prédio e a praça – só.

LFC: E você namorou aqui também?

CC: Nossa! Eu namorei aqui, eu briguei aqui, fiz reunião aqui, nós redigimos documentos políticos do movimento estudantil aqui, fizemos documentos do Partido Comunista aqui, questioneei o Partido Comunista aqui, o Del Royo tentou me segurar dentro do Partido até onde pôde aqui. Aqui eu escrevi poesias, fizemos músicas aqui. A Tuca, Valeniza Zagni da Silva, a Tuca, aquela cantora, eu fui parceira dela de músicas, anos, anos e anos, gravamos uma porrada de músicas. Nós fizemos diversas músicas aqui também.

DP: Esse movimento da anistia teve braço aqui?

CC: Não teve um braço aqui, mas era um dos pontos onde... porque antes, quando você pensava onde é que você vai se encontrar, não é como agora esses hotéis, tipo Maksud – não tinha esta estrutura de hotelaria que hoje meio que supre esses lugares. Não tinha essa história de “vamos fazer um congresso de não sei do quê”, durante muitos anos não existia isso. Então tinha assim: o encontro tal, congresso tal – odontológico, por exemplo, mas você vai para lá e tem aqueles dias de tal a tal. O ti-ti-ti, o que é o mais importante de tudo, os conchavos, as discussões são feitos em outros lugares ou na casa das pessoas, não é feito lá onde acontece, ou não era. Hoje já tem



o espaço previsto para isso, que é a integração, tem pessoas especializadas em fazer isso, URP e tal. A Biblioteca era o *point*, porque ela tem diversos espaços. Hoje é que eu percebo onde estavam as pessoas que eu não encontrava, elas deveriam estar aqui, ou em outros espaços, nos canos que eu levei, ou em outros lugares, porque tem outros vários lugares aqui.

Em que pé que está a Biblioteca Monteiro Lobato? A “minha” biblioteca, em que pé que está?

LFC: Ela está bem ali

CC: Ela está bem? Não tem nenhum Chico cuidando dela?

LFC: Chico não tem, mas o Sistema Municipal de Bibliotecas está sendo bem cuidado e ela faz parte dele. Eu estive lá outro dia e achei muito animado.

CC: Você sabia que tinha um teatro ali? O Leopoldo Fróes.

LFC: Tinha, durante muitos anos foi utilizado ali e...

CC: ...e depois destruíram e fizeram a praça. Por que destruíram aquele teatro? Eu tenho tanta lembrança daquele teatro!

LFC: Não sei.

CC: Eu até contei em um outro depoimento que eu dei que tinha lá um zelador nesse teatro e eu via PMSP¹², PMSP, PMSP e eu ficava encucada com aquilo, o que quer dizer PMSP? Para mim PMSP era o sinal da minha casa, porque eu não saía de lá. Aí um dia eu perguntei para ele: “O que quer dizer PMSP?” E ele respondeu: “Pobre menino sem pai”. Até hoje quando eu vejo caminhão da prefeitura com o PMSP me

¹² Prefeitura do Município de São Paulo



vem o “pobre menino sem pai” na cabeça, como são fortes essas coisas, não? Pobre menino sem pai, ele dizia.

Eu não saía também desse teatro. Meu primeiro contato com o Teatro foi aí. Eu tinha oito ou nove anos, eu na saía desse teatro. Eu via eles ensaiando, eu assistia, eu me incorporei à contra-regragem. Eu tanto ficava lá que eles acabaram me assumindo eles me mandavam comprar sanduíche, me davam um dinheirinho, eu comprava gibi, chiclete. Eu levava corda, trazia coisas de cena. Eu mentia para os meus amiguinhos, delinquentes e marginais como eu, que eu é que mandava lá. Que eu escrevia e que eu dirigia tudo. E esse zelador do “pobre menino sem pai” era meu cúmplice nessa mentira. Ele dizia: “É verdade, ela que faz tudo, ela faz e arrebenta, ela faz o diabo aqui”. Quando eu comecei a escrever, eu falei assim: “eu acho que eu já tinha começado lá”, porque foi tão gostoso, tão fácil, tão prazeroso fazer, não teve nenhuma..., como eu sei que não teve pra você também.

LFC: Você morava ali na frente, na pensão da sua mãe?

CC: Em frente, era em frente ali. Sabe aquela casa onde é o banco, acho que é Bradesco hoje, onde tem uma “casona” de esquina? É ali. Tinha toda uma mitologia aquele lugar. Tinha uma casa enorme ali do lado, lindíssima também, um casarão desses que depois foi virando um lugar em ruína, que diziam que tinham casado dois irmãos. Tudo era mentira. Havia toda uma mitologia no bairro. Ali onde era, onde hoje não sei se tem a Economia, alguma coisa da USP, que eu não sei se hoje tem mais, era o Rio Branco, antigamente. Então eu saía dali e daí eu subia aquela rampa eu já estava no Rio Branco. Depois eu me mudei para o Edifício Bretanha, que é do lado do Rio Branco de novo, eu fui atrás do Rio Branco, quase coincidentemente.

DP: Consuelo, quando que você acha, você consegue identificar o momento em que essa cidade deixa de ser esse espaço tão acolhedor em que as pessoas se assenhoravam de todos os seus equipamentos? Você consegue identificar?



CC: Não é que houve uma proibição, não é isso, mas é que foi ficando... Bom, a vida de cada um de nós... não precisa muita proibição, nada, para você mudar o curso de uma existência, ou mesmo de uma carreira ou de um talento, é só você dificultar as coisas, você não estimular, que a pessoa desiste, porque ninguém está aí para bater em ponta de faca, não é? Então, o que aconteceu? Nós ficamos sem estímulo, porque não tinha nem mercado de trabalho, nem possibilidades. Durante muitos anos a censura reinou mesmo. O público foi desaprendendo também a gostar de teatro e foi aprendendo a gostar de um outro tipo de coisa. Havia um grande público de teatro, Chico. Havia um público de teatro e de teatro dava para viver e muito bem. O teatro era uma profissão mesmo, na verdadeira expressão da palavra.

LFC: E sem nenhuma lei de incentivo mesmo, sem, quer dizer, fazia parte de uma produção comercial...

CC: Sem nada, não tinha nada. Você produzia normalmente, você podia fazer empréstimo em banco, serenamente, que era o que todo mundo fazia, você levantava e você pagava e tinha - o menor sucesso que fazia, já pelo menos a sua dívida você pagava. Você podia viver de teatro, modestamente, mas você vivia. Então você fazia o que você quisesse, você não tinha rabo preso com ninguém, com nada. Não que eu tivesse rabo preso com alguém, nunca. Meus patrocinadores nunca me pediram nada, nunca me aborreceram em nada. Não foi por isso que me encheram, foi por outros motivos. Mas há um rabo preso de prestação de contas, de ficar e de ter que..., enfim, é difícil, é uma empresa hoje; naquela época, não. E tinha público e público para tudo, para Plínio Marcos, para Oficina, para comédia, para o que viesse tinha público, para peça romântica, peça não romântica, tinha público para tudo, surrealismo - se montava muito Ionesco! Eu quero ver se montar Ionesco hoje, quem vai ser o louco - e tinha muito. Fundamos o TUSP, Teatro da Universidade de São Paulo - era Ziembinsky, Paulo José, era a nata da nata ali e a gente montou *Os Fuzis da Senhora Carrar*¹³, com um “puta” de um sucesso, direção de Flávio Império, maravilhoso, deslumbrante. E tudo

¹³ *Os Fuzis da Senhora Carrar*, peça de Bertolt Brecht.



era muito... as pessoas faziam as coisas com muita verdade, com uma enorme competência técnica, uma exigência total. Era uma profissão mesmo. E foi assim que eu aprendi com o Flávio. E eu achei legal ter aprendido assim, porque não fiquei na base do: “Ai, coitadinha, ai de mim!”. Eu sempre me exigi muito. E quando eu vi que não iria dar conta, porque também, sem uma grande razão, você não se emociona. Você tem que ter uma razão para juntar o seu coração de novo e botar paixão naquilo, porque teatro é muito exigente mesmo e ele não te dá nenhuma garantia de nada. Então, eu estava sem estímulo, porque foi tudo muito difícil e os mercados foram ficando diferentes, as pessoas interessantes foram se dispersando, poucas ficaram fazendo isso. É uma série de processos aí, que é uma outra história, mas eu fiquei...

Mas, quando é então que eu deixo de frequentar a Biblioteca? É quando eu deixo de ter essa vontade de estar comigo, eu acho, de estar comigo e os meus anjos e ir buscando essa energia, porque, na verdade, eu vinha buscar energia aqui. E quando eu encontrava namorado, essas coisas, aí já era um pouco o uso da casa da sogra, porque eu acho que a cidade é da gente; a gente paga imposto, a cidade é da gente, não é uma concepção, ela é efetivamente da gente, quando não é, é que está errado, aí que tem a doença, é o *pathos*. É aí que tem: se a cidade não for do cidadão ela é de quem? A não ser que a gente não esteja numa república, aí é um outro sistema político, um feudalismo, não sei qual que é, mas enquanto for...

Também o que aconteceu é que esses anos da ditadura foram mesmo muito tristes. Eles foram principalmente anos tristes. Anos em que os valores não eram mais o conhecimento, a verdade, a paixão, o belo e o bom. Não eram mais nem a ética, nem a estética, os valores eram... para nós era assim – “quem consegue não morrer”.

LFC: E também tem, não sei se você concorda, a coisa do *shopping center* como cânone. Acho que o primeiro *shopping* foi o Iguatemi, mas aquilo acabou criando um espaço quase que obrigatório de fim de semana e as pessoas deixaram de frequentar o centro, o comércio de rua...

CC: O centro da cidade foi sendo sucateado.



LFC: Tem uma coisa interessante, por exemplo, em Nova Iorque não tem *shopping center*, é proibido, quer dizer, em Manhattan não há *shopping center*. Por que você tem comércio de rua? Porque é proibido ter o *shopping center*.

CC: Olha só! Eu acho que o *shopping center*, esse sistema hoteleiro que sofisticou-se muito e começou então a fazer auditórios. Hoje não tem um hotel que não tenha um auditório – por muito tempo não teve isso – para debate, teatros nos hotéis também. Os shoppings começaram muitos a ter teatro também, essa ideia também da segurança... Essa história de que o centro foi povoado pela marginalidade eu não sei quem que começou primeiro, se foi o ovo ou a galinha, se primeiro foi povoado pela marginalidade porque estava largado, ou se é ao contrário, porque também tem o seguinte: o que é exatamente a marginalidade? Vamos ver como ela evolui, essa marginalidade, essa delinquência, como é que ela evolui daquela delinquência dos anos 50, 60 até a delinquência de hoje, organizada do PCC¹⁴?

LFC: E quem disse que o centro é habitado pela marginalidade?

CC: Pois é, hoje não é mais, foi resgatado.

LFC: Pelo índice de crimes talvez os Jardins tenham mais crime do que aqui.

CC: Eu estou com um projeto pessoal de vir morar aqui, ali onde mora o Conrado Monzoni, onde morava o Carlito Maia, ali na praça da República. Eu estou com plano, porque já faz muitos anos que eu vi essa recuperação, está em processo atualíssimo, não é? O prefeito atual está fazendo também. Começou com a Erundina...

LFC: Começou com a Erundina e bem ou mal cada um vem fazendo a sua parte.

¹⁴ Primeiro Comando da Capital, organização criminosa



CC: Cada um faz a sua parte, mas existe um consenso a respeito. Mas antes disso, realmente, estava em petição de miséria. Era pior do que o pelourinho antes da reforma, aqui. Isso era muito triste de ver e isso a gente via. Isso foi largado mesmo. Agora, essa marginalidade que ocupou é como o filme *Veridiana*, do Buñuel, ou é uma vingança de quem foi excluído disso tudo? É preciso estudar. Eu não estou justificando, Deus me livre e guarde! Eu não tenho essas teorias de “coitadinho, ele foi excluído então ele pode fazer o que ele fez”. Não. Mas não tinha PCC, não era uma coisa tão poderosa e também não tinha tanta sofisticação na segurança. Não tinha ninguém que tivesse trava em porta. No tempo em que eu era mocinha, quando eu frequentava aqui - ai que frase que eu falei: ‘no tempo em que eu era mocinha’, estou dando um atestado de velhice! - mas não tinha trava, não era assim. Eu acho que é um conjunto de coisas. A ideia de um *shopping*..., eu acho uma delícia *shopping*. Eu lutei muito contra o *shopping* lá de Higienópolis e agora eu estou adorando, eu não saio de lá, mas precisa ver o que acontece, quais são os valores que levam uma pessoa a passar um fim de semana inteiro num *shopping* e não se dispor a ir assistir uma ópera? Porque também tem esses lugares maravilhosos: foi restaurado o DOPS¹⁵. Gente! O DOPS ter virado... Eu chorei tanto quando eu recebi este convite, eu fui convidada (imagine, você) para ir discursar e não fui, estava com enxaqueca e não fui (olha que burra!). A gente perde também, a gente dá uma de censor às vezes.

Eu fui chamada. Quando eu vi aquela foto do DOPS e aquilo virando um centro cultural e depois um lugar de música, eu falei: “Mas gente, isso é realmente muito importante”. Isso é emblemático para quem viveu, o que nós todos vivemos, os grandes “nãos” da cultura, da arte e só aquele enfrentamento cotidiano das coisas mais absurdas. Você não podia encontrar um namorado! Se o seu namorado fosse mais ou menos suspeito - ou você - você já era seguido, porque você encontrar um cara no escuro não era para você bolinar, era para você falar de política! Quer dizer, os caras tinham a cabeça torta. Tudo era proibido, tudo, tudo, tudo - uma frase. Uma vez eles cortaram uma frase – que eu falei no depoimento – que era assim: “Fulano coça a cabeça e faz uma cara de nojo”. Eles cortaram naquela do Guarnieri. E eu levantei isso,

¹⁵ Departamento de Ordem Política e Social



eu botei em todos aqueles livros que falam da censura. Mas o que tem nessa frase para o cara cortar? Tem uma frase no *À flor da pele* - que foi sendo cortada sistematicamente – que era assim: “Eu só faço o que eu quero” - a frase era esta, eles cortaram. *À flor da pele* foi tão cortada que eu acabei dando o direito autoral para o censor, você sabia disso?

LFC: Não.

CC: Eu registrei o censor como co-autor da peça, eu dei 50%, porque é o seguinte: isto de fato aconteceu. Eu escrevi a peça muito menina. Por mais que o Flávio tenha ajudado, ao longo dos anos eu fui amadurecendo. Cada vez que ele cortava, eu tinha que reescrever, então a peça foi ficando melhor, melhor. Aí eu falei: “Não, ele tem que ganhar pra isso”. Então eu dei - de sacanagem isso, é claro - ele não recebeu nada, o coitado, não pegou um centavo, mas ele ficou com aquela raiva porque saiu no jornal. Eu registrei, eu estava no Rio quando eu registrei. Eu registrei, eu fui na SBAT¹⁶ e registrei. Depois eu tive que ficar cara a cara com ele numa outra peça minha *O grande amor de nossas vidas* – você ouviu a leitura em Campinas, não é? Ele foi, eu estava produzindo a peça com a Miriam Mehler e o Gianni Rato e a peça estava na mão dele. Ele fez o que ele pôde pra proibir. Ele proibiu o bife principal da peça. Aí ele deu uma de inteligente: ele pegou o bife principal da peça. Mas a gente estreou com desobediência civil – e já estava na época deles não estarem com essa bola toda, entendeu? - já era 1978, 1979. E aí, quando a Bibi montou no Rio – a Bibi produziu a peça no Rio, ela não dirigiu, ela produziu –também o bife deu problema pra Bibi, mas ela também estreou com desobediência civil. Aí começou a moda da desobediência civil. Todo mundo era desobediente civil, porque era moda a desobediência civil. Todo mundo estava nessa de desobediência civil porque a gente sabia que eles não iam fazer nada mesmo. Então a gente ficava com a pose de herói e eles de sem graça. Eles falavam: “Proibi”. Era que nem filho: “E daí? Eu vou embora e você não tem nada com

¹⁶ Sociedade Brasileira de Autores



isso. Eu vou fazer assim mesmo. Quer proibir? Pode proibir à vontade.” E a gente estreou.

Então o teatro, essa primeira fase, que eu chamo de “urgências” aí no livro, ao mesmo tempo em que se queria denunciar esse estado de coisas através do teatro - como em algum momento foi possível e, ao mesmo tempo, não se podia de jeito nenhum. Mas é o que se tentava. Depois, na segunda fase, quando eles já tiram o time e as coisas começam a... Pelo menos quando se falava: “Não mudou nada”, você falava: “Como não mudou? Mudou sim.

DP: Como foi a sua retomada? Quer dizer, teve esses anos todos de silêncio que não era um silêncio tão produtivo.

CC: Foi um silêncio provocativo. Eu fui muito ativa, eu tenho cinquenta peças escritas. Se você jogar no lixo o que tem que ser jogado mesmo, metade disso são 25 e foram montadas 34 peças, quer dizer, de montagens diferentes, falando só de teatro. Eu tenho muitas peças. Eu fico um tempão sem escrever nada e depois escrevo dez. Eu tenho muito isso: eu não gosto de esquentar tempo com o teatro. Se vem, eu já sei quando vem. Às vezes tem um ameaço, mas tem hora que vem e vem. Ele já vem todão assim, direto. Aí depois mexe e tal, mas a coisa vem. Se ela durar mais do que uma semana é porque não é para vir.

DP: Quais são os textos que vieram assim quase que íntegros?

CC: *À prova de fogo*, a primeira; *À Flor da Pele*, que foi 15 dias, mas 15 dias arrumando, mas foi uma semana mesmo, de escrita foi uma semana, o fluxo; *O caminho de volta*. Eu escrevi na Abril *O caminho de volta*, na Editora Abril entre três horas de almoço.

LFC: Você trabalha na Abril com o quê?



CC: Eu editava a Coleção Mitologias. Sabe quem trabalhava comigo lá? - a Maria Adelaide Amaral. E a Abril também era um outro espaço para onde ia tudo quanto era preso político, ex-preso, principalmente a parte dos fascículos. Era maravilhoso o trabalho na Abril, a gente adorava, a gente fazia aquilo com o maior prazer. Eu escrevi muito fascículo aqui também. Eu estava de férias e eu era tão apaixonada por aquilo que eu andava com uma Olivetti e eu ficava ou lá fora ou então eu escrevia à mão. Eu gosto de escrever à mão, olha aqui o meu calo, eu tenho orgulho desse calo. Eu vinha aí. Na Abril a gente tinha também essa... Eu escrevi na Abril. Tem muita gente que escreveu, muita gente que escreveu coisa na Abril em hora do almoço, numa tarde um fazia o verbete para o outro enquanto o outro fazia o seu trabalho. Tinha muito isso de trocar serviço: “Eu seguro o seu agora e depois você segura o meu”. Ninguém sabia que aquele verbete era seu, que aquele fascículo era meu, porque tinha uma troca assim. A Adelaide mesmo, nós trocamos muito. Eu escrevi *O caminho de volta* lá em três tardes, vamos dizer assim. Nunca foi muito. A única que demorou muito foi *Script-Tease* que demorou realmente acho que uns dois ou três meses e mais uns dois meses para acertar, que era mais complicada e estava custando para sair. *Aviso prévio* foi vinte dias e aí começou a demorar mais com o tempo, porque aí eu comecei a ficar mais exigente, mais chata também comigo.

Mas o entrecho mesmo, núcleo da peça, o geralzão da peça, ele sai rápido. Depois é que vem a armação - uma cena ou outra que está esquisita. Às vezes até eu pulo cena e vou para aquela que já está pronta, porque o que vem pronto, vem pronto e é mesmo algo realmente esquisito, porque ele vem pronto mesmo, do nada.

DP: Mas uma coisa que você comenta nesse texto, que é bastante interessante, é a construção dos personagens, que você é bastante rigorosa em relação à veracidade desses personagens.

CC: Então, mas quando eu digo “vem pronto”, é o entrecho, é a ação dramática. Agora a escritura, eu só vou escrever depois que eu já conheço o personagem. Então o que é esse conhecimento? Eu crio este conhecimento. Primeiro eu preciso eleger qual é o



personagem que serve melhor para exercer essa ação e para contar esse tema. Se você tem, por exemplo, que é “o milagre econômico”, como era *O caminho de volta*, certo? Então quem é que pode melhor transacionar esse tema? – uma agência de propaganda, certo? E nessa agência de propaganda, que personagens podem melhor transacionar esse deboche ao “milagre”? (era um deboche do “milagre” o que eu queria fazer, do “milagre econômico”) – é uma agência falida! É um dono de agência que era um cara que teve muito dinheiro, ele não acertou a mão com o “milagre” e dançou. Então ele está atrás dos clientes mais mixurucos, que ele não dava a menor bola antes: um xarope, umas bobagens assim – coisa de mulher, pozinho de arroz porque ele não tem mais cliente. Ninguém quer dar conta para ele então é uma coisa ridícula. Então eu vou pegando. E quem é esse cara? Eu pego uns amigos publicitários que eu conheço e outros que eu não conheço e faço uma química e aí eu começo e então eu vou traçando um por um. Eu vou traçando porque eles não são porta-vozes como eu falo aqui “meus” e a “minha crítica” ao “milagre econômico”, eles existem por eles. Então eu tenho que colocar o deboche ao “milagre” no meio da ação e da trama, fazendo parte dos acontecimentos e não...

LFC: Você constrói mentalmente ou você escreve?

CC: Não. Eu vou e eu anoto, mas eu só começo a escrever quando o cara começa a falar, aí eu falei isso para a Daisy e ela gostou: ele tem que começar a falar e isso também é mágico. A ação vem toda, o tema vem todo, ou vem parcialmente, ou então vem uma intuição de algo que eu quero falar. Por exemplo, o Pedro Santana veio assim: eu quero falar de um cara que fica louco por causa de alguma coisa muito lúcida e que é tão absurda no contexto, que é como hoje eu falar assim: “Eu quero a descriminalização da maconha”. Eu posso falar aqui, o Gabeira também fala, mas isso não quer dizer que nós não sejamos chamados de loucos por tudo quanto é lado, não é? Agora, se eu vou fazer esse discurso junto com o cara que está lá boicotando os “Sanguessugas”, eles vão dizer que eu estou junto com a turma das ambulâncias, porque não é possível, não é? Então tem coisas que são loucuras. Mas eu tinha uma



intuição de uma coisa que é dada como loucura e que é uma tese da antipsiquiatria do David Cooper, que é exatamente a maior lucidez. Então eu só tinha essa tese. Aí eu falava: mas quem é que pode ser isso? Eu convivia muito com arquitetos e aí eu falei: “Um arquiteto!”. Porque os arquitetos foram muito... Os arquitetos foram uma categoria que sofreu muito com o golpe militar. Eles estavam no máximo do sonho de fazer uma reforma urbana etc. Os arquitetos foram uma categoria que sofreu muito com o golpe militar. Eles estavam no máximo do sonho de fazer uma reforma urbana, muitos projetos etc. e foi quando tudo... Então eu falei: “Puxa, um arquiteto que ficou louco, porque ele quer fazer uma cidade socialista no interior de Minas Gerais!”. Pronto, eu fechei a história aí. Então ela veio toda, veio assim. Qual é o lugar mais absurdo de se fazer uma cidade socialista? Minas Gerais, porque eu sou de lá e eu sei o que é aquilo.

LFC: Por que você saiu de Minas?

CC: Eu saí de Minas porque meus pais vieram trabalhar aqui. Eu saí pequenininha, como todo mundo que vem de algum lugar do Brasil.

DP: O que seus pais faziam?

CC: Meu pai era corretor de ferro gusa, antes disso ele trabalhava com instrumentos dentários, sempre ferro, mineiro gosta muito de ferro; e minha mãe era mulher do meu pai, só isso.

Mas voltando, foi sempre muito rápido. Quando você vai fazer o personagem para ele começar a falar ele não pode começar a falar do nada. Ele tem que começar a falar segundo quem ele é, a loucura dele, a paixão dele, a fobia, o contexto, a situação dramática e como é que ele se liga a isso que eu quero falar. Se é o ‘milagre’, qual é o pepino dele com o ‘milagre’? O personagem central deveria ser – inclusive nunca acontece do jeito que você bola – o dono da agência deveria ser o que fez o Bogus como o dono da agência, que tinha o tal bife do milagre que eles cortaram e a gente estreou em 1974 como desobediência civil e o bife ficou. O bife passou na do Guarnieri



e depois, ao vivo, eles cortaram. Nós demos uma atenuadinha, mas mesmo assim, era um arraso aquilo, tinha gente que ia só para ver esse pedaço. Mas não ficou sendo ele o personagem principal, porque o personagem do Cabecinha, que era o diretor de artes que contesta a agência e que estava fora do tema, ele acabou se impondo. Então também tem isso. Na hora que você põe ele para falar – você já conhece tão bem – porque tem aquele que fala melhor, o que fala pior e eles têm uma autonomia, é mágico, absolutamente mágico. Eu já contei que uma vez eu me apaixonei por um e ele tinha que ter um fim, que era o fim que ele tinha que ter pela casualidade, pela verossimilhança, que era o Pedro Santana, mas eu não quis dar esse fim para ele. Então eu tentei salvar o Pedro Santana, mas ele não podia ser salvo. Nos anos em que a peça ficou com ele salvo no fim não aconteceu nada, foi uma desgraça. Aí eu o matei, matei não, internei ele de uma vez e aí ficou certa a peça. Eu estava levando ele para o lado errado, porque você se apaixona também. Então tem uma coisa no personagem que você não quer punir, mas não pode fazer isso.

Então o que vem rápido é a história como um todo – você sabe do que eu estou falando – e os diálogos vêm fácil depois que você já conhece os personagens. Aquele seu texto, porque é que veio fácil? Você nem tinha a intenção de ser diálogo. Era diálogo porque “Deus quis”, mas era o seu cotidiano como advogado, a tua vivência, então você já conhecia aquelas falas. Mas você também podia, se não fosse bom dialoguista, pegar aquilo que está ali daquela maneira e complicar, botar um termo pesado, um “oras direis ouvir estrelas”, que dificultaria tudo.

Então, só para sintetizar, a minha relação com esse espaço é uma relação de gratidão. Eu devo a este lugar uma ideia de alguma coisa que permanece e que não é destruída nem com a ditadura, nem com os maus gastos de prefeitos errados que porventura tenham passado e que não depende mais de instâncias, porque a gente viveu tão assim nessa nossa vida histórica no Brasil. Eu virei mocinha e jovem num país já em tumulto. Aqui tem uma ideia de estabilidade, é aquela casa dos pais que é sua e que você volta sempre para ela, haja o que houver, custe o que custar, nada tira a sua posse sobre ela e a sua pertinência. Ela sempre te acolhe. Eu nunca vi aqui funcionário público, em nenhuma das instâncias e também lá na outra que é minha



casa, que fosse desatento, que fosse irritado. Eu sempre acho que as pessoas estão fazendo com enorme paixão. A minha vivência de serviço público é essa. E sei também que deve ser sempre a duras penas, porque você sabe, isso já é uma lenda, que funcionário público ganha muito mal, sendo que isso é uma coisa absurda de errado. E eu queria dizer que esses espaços, o centro da cidade, que é um lugar que tem uma história, um coração pulsante, esses lugares que são da história pessoal de todos nós, eles têm mesmo de ter investimentos e continuar tendo uma pertinência para a cidade. Pode modernizar, deve modernizar, mas não deve perder essa característica, não como saudosismo, mas como realidade. Porque o *cyber* espaço não é uma realidade; realidade é o que você coloca nele. Então aqui esses livros estão aí. Esse espaço tem todos esses “anjos” e como é que eu vou me relacionar de novo com esses espaços e vou reencontrar esses meus “anjos” e não “anjos” gerais que não tem nada a ver comigo e nem com os livros. Que ele não vire um espaço sucateado, de bandidagem, que ele não vire um espaço só de sacanagem, de repente, por exemplo, ele vira um pornô-shopping. No interior de São Paulo, 90% dos teatros e cinemas viraram igrejas evangélicas. Que isso aqui não vire um espaço particular de nenhuma igreja, de nenhuma ideia.

LFC: Se depender de nós, você pode ficar tranquila.

CC: Porque você sabe que vira. Os espaços públicos vão meio que se tornando posses particulares de partidos, de ideologias, de igrejas, de seitas, de elites econômicas. Eles vão se tornando feudos. E aí começa a ter essa oscilação, que é o que eu falei que não tinha, que é essa coisa de um estar no poder e cuida e o outro não está e descuida.

Por exemplo, isso aqui não pode virar o Teatro Maksoud Plaza, que era maravilhoso, eu fiquei um ano em cartaz com uma peça minha lá. Hoje virou, porque o cara não quis mais aquilo, porque era mais negócio ele fazer esses convescotes de empresários que agora tem, não é? Convescotes, por exemplo, tem o congresso acontecendo de marketing institucional e a turma vai nesse auditório para discutir o que vai falar no congresso, os conchavos, em suma. Que era o saguão da Filosofia, que era



o saguão aqui, as escadas, a praça, as estátuas, na rua, no Municipal, no Mappin, era onde se fazia isso. O Mappin era um espaço público, era adorável.

Você imagina que coincidência: eu tenho uma peça minha em que eu conto, a minha personagem está entre se suicidar, pular do viaduto ou pagar a prestação do Mappin. Ela era super caxias, pobre, uma secretária, e ela fala: “Eu vou me matar hoje depois de pagar a prestação que vence hoje”. Ela é sozinha, não vai deixar isso de herança para ninguém, esse carnê. E eu estava lendo o *Fala baixo* da Leilah e tem um personagem que diz: “Eu não posso morrer hoje porque eu tenho que pagar o Mappin”. A minha foi bem depois dela – essa que ficou no Maksoud. Parece que tem sempre alguém que tem uma prestação para pagar no Mappin. E aí eu li a do Bivar e tem uma prestação. Todo mundo, é uma obsessão. É a Fotótica, alguém sempre comprou ou está devendo alguma coisa na Fotótica, alguém que comprou junto e o outro não pagou e você tem que desembolsar os dois, nas minhas peças sempre tem a Fotótica. O Mappin é presença obrigatória. E tinha os encontros na porta do Mappin, porque é em frente ao Municipal. Então você já chegava no Municipal com os conchavos, tinha o pré-conchavo, o conchavo do conchavo. Então tinha esses espaços que não eram públicos, mas acabaram ficando.

Quando, por exemplo, o Mappin foi vendido, quando acabou o Mappin eu fiquei muito triste, acabou a Varig e eu fiquei triste. O que eu tenho a ver com o Mappin ou com a Varig? Nada. Nem devo, nem tenho passagem da Varig, graças a Deus, eu não perdi nenhum ali. Mas é muito triste. A Varig, por exemplo, ajudou muito preso político, sabia? É importante falar isso aqui, muita gente já falou isso, a Varig era nosso leva e traz, levava a gente sem documento, levava passaporte para entregar para as pessoas lá, ela levava às vezes até mantimentos em isopor porque tinha gente que estava passando dificuldades. A Varig trazia pontos das pessoas, para saber onde que estavam, fazia realmente um trânsito benemérito, sei lá.

LFC: Um correio.



CC: É. Claro que ela tinha que fechar, foi uma má gestão, não vou discutir isso, não sou economista, mas que afetivamente a gente deve isso a Varig, deve. Teve muita vida que foi salva.

No Mappin tinha todo um astral, era um lugar adorável, tinha aquele pianinho, não era um lugar só de vender. Porque as coisas não só... não existe só livro, só roupa para vender, sabe? Tudo é vida. Quem sabe perceber isso faz uma grande gestão administrativa ou um negócio inteligente.

DP: Consuelo, eu te faria uma última pergunta: você é uma cidadã super aguerrida, que se coloca, que usa os meios de comunicação para falar, não necessariamente só sobre o seu campo, sobre dramaturgia, os seus artigos de jornal são reveladores de como você se coloca como alguém que pensa sobre o massacre de Diadema, a gestão do FHC, eu queria que você falasse um pouquinho sobre se você acha que isso é uma marca da sua geração que teve uma participação muito ativa.

CC: Eu acho que é uma marca da minha geração. Eu percebo que pelo menos muitas pessoas da minha geração estão sempre inquietas com tudo o que acontece, não são especialistas que ficam só numa área. Isso é uma coisa que aconteceu muito nesse “novo tempo”, vamos chamar assim, é essa especialização da especialização da especialização. Eu não sei se isso faz parte do sistema educacional, eu acho até que faz. Hoje a educação vai setorizando tudo, então o sujeito acha que ele pode conhecer. Por exemplo, em Havana tem uma coisa boa que é essa: eu conheci vários médicos que estavam fazendo o meu curso de dramaturgia, eu dava aula para médico, para engenheiro. E tinha médico que conhecia Kierkegaard; aliás, Kierkegaard não, porque o conceito de angústia de Kierkegaard não passava lá naquela época. Mas tinha engenheiro que sabia filosofia e filósofo precisava saber alguns princípios de como se organiza o corpo humano. Eu acho que isso é uma coisa meio básica. Uma pessoa não pode ser uma coisa só. É como eu te falei, para a pessoa se situar no mundo, no tempo, com relação ao outro existe toda uma...



Eu acho, então, que a nossa geração aprendeu as coisas muito amplamente. A gente teve desde muito cedo, em todos os lugares que eu fui tudo era importante. Não existia um poeta que só era poeta, ele tinha que conhecer a cidade, a história. Lá no escritório do Guilherme de Almeida se reuniam escultores, Menotti Del Picchia, havia ainda discussões homéricas sobre 1932. E eu ia tomar café, comer pastel com eles, eu tinha 16 anos e parecia que tinha 12. Eu, de cabelo raspado, porque eu imitava a Juliette Greco, e a gente andando ali e eu era aquele mascote com aqueles velhinhos todos falando de 1932. Eu sei tudo de 1932.

Eu acho que – é uma coisa que me vem como me vem uma ideia de teatro – que é esse questionamento que foi a primeira pergunta que eu me fiz: porque a educação, o conhecimento acumulado foi feito para a humanidade, ele não foi feito para o empresário rico, para o filho do rei, ele foi feito para as pessoas. As pessoas aprenderam piano, trabalharam com composições, escreveram peças ou descobriram vacinas para todos. Ninguém falou: eu vou fazer isso para o Chico porque ele é loiro. Não. Fez para todo mundo. E por que só uma certa parte da humanidade tem acesso a isso? E ainda mais num país como esse que está nessa desgraça de atraso, não consegue entrar pela porta da frente do mundo, é uma anedota no contexto mundial, porque a educação aqui é uma anedota também. E por que é uma anedota? Aí vem a história: por que não volta a ser como já foi a educação pública brasileira? Ela já foi o que a Biblioteca Monteiro Lobato foi para mim, o que esta Biblioteca foi no passado. A coisa pública era vista como sagrada, não se podia tirar a qualidade dela, porque ela era do povo e o povo é a vida do país, e a criança então? A criança é o futuro, é a continuidade da existência do país. Até quando vai ser isso? Eu escuto falar isso em projetos, em campanha eleitoral, toda vez tem uma coisa e tem outra, mas a gente não consegue entender por que não anda.

DP: O que você está fazendo? Você disse que está desenvolvendo um projeto...



CC: Agora parece que tem uns empresários fazendo uma coisa boa, a *Folha* até fez um editorial muito bonito, parece que tem uma gente ótima ali fazendo uma coisa... Mas só o tempo que demora...

DP: Mas você está envolvida num projeto?

CC: Eu estou, mas não é esse dos empresários. Quero ver se eu vou lá falar com eles. Eu já até lancei uns petardos, falei: “Aloísio, me apresenta lá”. Eu também falei com um amigo meu que é empresário, eu quero conhecer a turma, eu quero entrar lá. Eu fiz um artigo para ver se eles me chamavam e não me chamaram nada. Eu vou lá para ver qual que é. Agora, vai demorar 16 anos para o projeto se realizar. Aí o tempo é o contrário do teatro. 16 anos! São os maiores empresários brasileiros, deve ser um projeto lindo, porque tem gente maravilhosa lá, tem educadores, psico-pedagogos, tem especialistas em políticas públicas, gente competentíssima. Mas eu começo a me perguntar: por que tanto tempo se tem tanta gente com dinheiro? E o Estado? Eu tenho uma dúvida, eu estou colocando aqui, porque é uma dúvida mesmo: educação tem que sair da mão do Estado? Eu tenho minha dúvida. Porque fica a critério do ideário pessoal.

LFC: Acho que tem que ser concorrente.

CC: Eu acho que tem que ser junto, como PPP¹⁷.

LFC: Eu acho que tem que ser concorrente, o Estado tem que fazer e a iniciativa privada também.

CC: Você acha que não dá para fazer junto?

LFC: Pode dar certo eventualmente, mas...

¹⁷ Parceria público-privado



CC: Mas sem que um se assenhore do outro, porque eu acho que tem que ser público e para ser público tem que ser do Estado. Se não começa... Tem limites, vai fazer de que maneira, com incentivos fiscais, como é que é isso? Meu projeto era simples: era a obrigatoriedade, não tem segredo nisso, de se ensinar, no ciclo básico e fundamental, artes, ciência e tecnologia. Mas ficar obrigatório no currículo, obrigatório mesmo. E ter seleção vocacional em toda rede de ensino do Brasil. Eu vi isso acontecer concretamente no Acre, numa orquestra que a Marina Silva me apresentou. Uma orquestra filarmônica de crianças pobres de periferia do Acre. O maestro fazia seleção vocacional em Rio Branco, e aparecia quem tinha vocação para música e ele foi selecionando; depois, por instrumentos, e ele fez uma orquestra. Então você olhava ali e era aquela frase do Antoine de Saint-Exupéry que eu escrevi no projeto. E poderia ter ali quantos Mozart assassinados que ele ressuscitou? O Antoine de Saint-Exupéry conta no final do *Terra dos Homens* que ele estava no final de uma viagem, num trem com uma multidão de pessoas pobres e ele fala assim: “Quantos Mozart assassinados tem aqui?”. Então é o contrário e eu pergunto: Quantas meninas largaram a prostituição ou que nem entraram na prostituição? Porque é verdade. A minha tese é muito simples: tem uma hora na vida em que ainda não está formada a consciência do estigma em ninguém e que você ainda acha que aquilo é o mundo. Se você pega a criança nessa hora, descobre a vocação dela e põe ela, programadamente, para exercer essa vocação, você está desviando ela da violência, está levando-a para um lugar melhor. O Estado pede do indivíduo aquilo que ele tem de melhor. E essa criança vocacionada depois vai trabalhar de graça. Uma bailarina depois de sete anos está formada, se ela tiver talento para ser bailarina, ela vai dançar de graça, ela vai ser funcionária pública. Se ela não tiver talento para dançar, ela vai dar aula de graça. Realimenta o ciclo e assim vai. De repente, você vai ter cientistas, poetas, bailarinos trabalhando mesmo, sem ficar por aí no Viaduto do Chá, recitando poesia feito bobo lendo poesia para os outros. É isso.

DP: Muitíssimo obrigada!



CC: Obrigada a vocês. Adorei!

