

MUSEU DA PESSOA



Museu da Pessoa

Uma história pode mudar seu jeito de ver o mundo.

Memórias da Literatura Infantil e Juvenil (MLIJ)

Apaixonado por gibis

História de [Álvaro de Moya](#)

Autor: [Museu da Pessoa](#)

Publicado em 05/12/2018

Memórias da Literatura Infãnto-juvenil

Depoimento de Álvaro de Moya

Entrevista por Thiago Majolo e Winny Choe

São Paulo, 14/05/2008

Realização: Museu da Pessoa

Entrevista nº MLIJ_HV007

Transcrito por Rosângela Maria Nunes Henriques

Revisado por Genivaldo Cavalcanti Filho

P/1 – A gente vai começar, Álvaro. Primeiro eu queria que você dissesse primeiro o nome completo, o local e a data de nascimento.

R – Álvaro de Moya, dezanove de julho de 1930, na capital de São Paulo, na zona norte, Santana.

P/1 – E qual é o nome dos seus pais?

R – Meu pai é Salvador de Moya e minha mãe é Amélia Benete de Moya. Ele era filho de espanhóis e minha mãe, filha de italianos, de Lucca.

P/1 – E o que eles faziam?

R – Meu pai era... Ele se aposentou como coronel da Força Pública, da antiga Força Pública, que hoje é a PM. A Força Pública era muito forte, era mais importante que o Exército Brasileiro e participou da Revolução de 24, de 30 e de 32. Em 32, quando Getúlio venceu, ele acabou com a Força Pública, porque a Força Pública era mais forte que o Exército Brasileiro e a transformou numa Polícia Militar, que é a PM até hoje.

Meu pai, na Revolução de 32, chegou a pegar uma experiência de canhão em Santo Amaro na exibição de como funcionava o canhão. Ele estourou o cano e matou o comandante da Força Pública. Entrou um estilhaço no rosto dele como se fosse naquele tempo uma moeda de 400 réis, ele então teve a aposentadoria por incapacidade. Como a ditadura de Getúlio era contra São Paulo, era contra a PM, eles criaram problemas pra ele se aposentar, porque normalmente numa carreira militar, quando você se aposenta você passa para a patente acima. Ele era tenente-coronel, deveria se aposentar como coronel; eles o aposentaram como tenente-coronel, então ele recorreu à Justiça e ficou anos lutando contra o governo, até finalmente ser reconhecido e então se aposentou como coronel Salvador de Moya.

Ele gostava muito de genealogia, era um autodidata. Naquele tempo o pessoal nem conseguia fazer Grupo Escolar; ele era autodidata, falava francês, tanto que ele serviu como intérprete da missão francesa no Brasil. A concepção dele era militarista e ele era... Você sabe que o prussianismo foi montado pelo exército francês e pelo exército alemão, o nazismo imitou o prussianismo do exército francês. Então meu pai foi educado - quer dizer, a concepção dele de militar era prussiana e ele educava os filhos como se nós fôssemos soldados.

Meu pai gostava muito de genealogia, ele era muito culto, muito... Lia muito, era uma pessoa que estava sempre progredindo. A carreira dele era só medalhas e primeiro lugar em tudo que ele fazia, então, quando ele se aposentou, resolveu se dedicar a genealogia. E ele é considerado um dos maiores genealogistas do mundo, a obra dele de genealogia é a mais extensa do mundo. Ninguém publicou tanto livro e revista, tudo sobre genealogia.

Quando ele se aposentou, construiu um quarto lá no fundo do quintal em Santana e quando chegava quatro ou cinco horas da manhã você já ouvia a máquina de escrever dele batendo. Ele ia dormir cedo, porque a formação dele era militar e de manhã, bem cedinho, ele começava a

trabalhar.

Nós tivemos muito problema na infância, por causa exatamente do militarismo dele. Minha mãe era católica, ele era ateu - agnóstico, porque até hoje os militares têm uma formação de Augusto Comte, de positivismo, tanto que na bandeira brasileira consta "Ordem e Progresso". Quando a República se instalou no Brasil, eles separaram o Estado da religião; fizeram um Estado laico, embora hoje o Governo não obedeça muito isso. Mas a formação do meu pai era assim, então a nossa mãe nos batizava escondido lá em São Carlos e não contava nada pro meu pai, esse tipo de coisa. E você vivia num mundo de dualidade: embora nosso pai tenha desejado fazer a nossa cabeça, do ponto de vista materialista, ela sim, ela queria que a gente fosse católico; a gente era, então, católico escondido do meu pai, até quando eu fiquei adulto - por uma questão de estudar muito, de ler muito, eu também fiquei agnóstico, fiquei anticlerical. Só que eu fiquei mais fundamentado do que ele, porque eu tinha mais acesso às coisas do que ele tinha naquele tempo.

Depois que ele viu que eu também rejeitei a religião católica, os livros que ele me emprestava eram o livro do positivismo, o livro provando que Jesus Cristo nunca existiu, que isso é uma invenção da Igreja Católica. [Era] esse tipo de livro que ele me dava e eu achava esses livros muito fracos, eu já tinha um outro tipo de acesso às coisas. Assim como hoje as pessoas tem muito mais acesso pela internet, o telefone, naquele tempo a gente tinha pouco acesso a essas coisas e meu pai ainda, inclusive porque naquele tempo era mais restritivo.

Meu pai tomava muito cuidado, porque ele achava que se descobrissem que ele contribuía escondido pro Partido Comunista Brasileiro, eram capazes de cortar o salário dele. Ele não tinha noção... Ele achava que era perigoso e se comportava de uma maneira escondida. Embora não fosse comunista, ele dava dinheiro pro pessoal do Bom Retiro, que era um pessoal judeu ligado ao Partido Comunista. Posteriormente, eu me liguei a esse mesmo pessoal do Bom Retiro - aos filhos e filhas dessas pessoas que conheciam meu pai e que ele dava dinheiro e dizia: "Não conta pra ninguém que eu estou contribuindo."

Quando você tem uma infância assim, na época você pensa que a sua infância é terrível; você tem problemas e depois começa ver que teve uma infância melhor do que as outras pessoas tiveram. Sob o ponto de vista de dinheiro, não tinha essa problema. Embora meu pai desse pouco dinheiro pra minha mãe, porque ele gastava mais na genealogia do que em casa, todos nós tivemos educação, tivemos dinheiro, tivemos comida, tivemos tudo. A gente tinha um nível de vida de um bom padrão, só que a gente tinha aquele problema de afirmação de personalidade, com um pai muito forte e uma mãe dona de casa, que ele dava pouco dinheiro e ela se virava com o dinheiro pra gente comer bem e ter assim... Quanto à escola, isso ele sempre pagou, sempre foi uma pessoa assim... Só que ele era meio urso, era fechado. Ele não era uma pessoa de diálogo, não tinha amigos. O comportamento dele era dúbio: você não entendia por que ele era uma pessoa tão simpática e era tão durão.

Aconteceram duas tragédias na minha infância que... O meu irmão mais velho... Eu era o caçula. Eram duas irmãs, depois vinha o meu irmão Raul e depois vinha o Rui, a minha irmã Carmem e depois eu, que era o caçula e o filho temporão. A diferença da minha irmã era muito grande, praticamente treze, quatorze anos de diferença, então eu era muito criança numa família praticamente de adultos.

Eu admirava muito o meu irmão Raul, porque ele era bonito, forte. Ele queria ir para a aeronáutica e era uma pessoa que... Não sei se era por causa do meu pai, mas ele era revoltado, era um James Dean daquele tempo, antes de existir o estilo James Dean.

Eu lembro de um fato curioso que aconteceu. Meu pai tinha dois carros no tempo que ele era da Força Pública, tinha um carro pra ele como militar e tinha o carro particular dele, então ele tinha dois carros e tinha o motorista. A gente, quando era muito criança, tinha dois automóveis; quando ele se aposentou, perdeu o direito do carro da Força Pública e vendeu o outro carro. Ele ficou sem carro e a nossa garagem ficou vazia. Em frente morava uma família muito rica: a Dona Flor, da família Flor, que fazia móveis de vime. Eles alugaram a garagem do meu pai e colocavam o carro lá - eu não me lembro, tenho a impressão que era um daqueles Fiat grandões, aqueles carros antigos, [de] antes da Segunda Guerra Mundial. Um dia, quando esse senhor abriu a porta da garagem, reparou que o carro tinha sido usado. Ele falou com meu pai e eles imediatamente chamaram a polícia; a polícia foi lá e viu que alguém tinha pegado o carro e tinha colocado de novo o carro no lugar. Eu me lembro que eu estava lá; polícia você pensa que é fita em série, cinema. Eu, interessado, vendo aquilo, quando de repente um policial falou: "Olha aqui, aqui tem a marca do pé dele, do tênis que ele estava." Meu irmão Raul saiu escondido, eu saí escondido atrás dele e vi que ele foi ao quarto e escondeu. Então eu vi que era ele que tinha roubado o carro, só que ele era muito forte, ele brigava, batia nas pessoas. Ele era daquela turma que brigava muito e eu sabia que se fosse apanhar de alguém ele ia me defender.

Um dia, era acho que um sábado de manhã... [Era] uma casa muito grande que a gente morava, no alto de Santana. Eu estou no meu quarto dormindo quando, de repente, escuto um barulho no quarto do Raul que me pareceu um armário caindo e um ferro de passar roupa que caiu no chão. Era muito barulho. Aí eu ouvi minha mãe dizer: "Raul, que barulho é esse?" Ela correu lá e gritou: "Salvador, o Raul se matou!"

Subi correndo e vi meu irmão morto com a calça de pijama nas costas, vi ele caído e um furo nas costas. Aquele barulho de armário era ele, que era muito forte, e o que eu pensei que era o ferro elétrico era o [tiro do revólver] .38 com que ele tinha se matado.

Isso me afetou muito. O meu outro irmão Rui estava no nordeste, como cadete do Exército, e o Raul estava tentando entrar na Aeronáutica. Ele tentava entrar e era reprovado nos exames; finalmente nesse ano ele conseguiu ir pro Rio e fez as provas. Naquele tempo, você, quando era reprovado numa matéria, você era reprovado em tudo; não existia segunda época, possibilidade de recuperação, coisa nenhuma... Você era reprovado numa matéria e perdia o ano inteiro. E o meu irmão foi lá, ele estava no Rio, fazendo os exames. Ele fez um exame que ele falou: "Esse aqui eu vou ser reprovado, porque eu fui mal." Nisso tinha uma avião da Aeronáutica que vinha pra São Paulo e ele falou: "Eu vou embora pra São Paulo, então." Pegou uma carona e veio de avião para São Paulo. Aí ele soube que mudaram as regras do jogo, que se fosse reprovado numa matéria só tinha possibilidade de recorrer. Meu pai ficou furioso e brigou com ele; uma semana antes, a namorada dele tinha se suicidado, então eu acho que foi essa conjugação de coisas.

Ele já era uma pessoa complicada, eu o admirava quando eu era menino, mas ele fazia coisas muito estranhas. Ele ficava o dia inteiro pegando madeira e fazendo caminhõezinhos lindos e quando chegava ao fim do dia, que o caminhão estava pronto, ele pegava um paralelepípedo e "pla! pla!", quebrava, pra ninguém ver que ele tinha feito aquilo. Ele roubava o relógio do meu pai, desmontava o relógio e montava de novo; sobrava uma peça, mas o relógio funcionava sem a peça, então ele pegava e punha lá, escondido do meu pai. Como ele apanhava muito do meu pai, ele fazia tudo isso, eu acho, só pra provocar e mostrar que ele tinha uma personalidade forte.

Quando meu outro... Eu tinha acho que quatorze anos e ele tinha dezoito anos quando o outro irmão voltou do nordeste. Aí ele soube que o Raul tinha morrido, eles tinham escondido dele. Não demorou e um cadete... Ele veio pra São Paulo, um cadete telefonou pro meu pai e avisou: "Olha, eu pulei o muro do quartel, mas eu não posso ser preso. Eu estou avisando o senhor que o Rui está no Hospital Militar." Desligou o telefone, pulou de novo e voltou pro quartel.

Meu pai foi pro Hospital Militar no Cambuci e encontra o filho, o Rui, em estado de coma. Não tinha um algodão, não tinha álcool, não tinha porcaria nenhuma; meu pai atravessou a rua e comprou para poder atender o Rui. Ele ligou avisando, quando chegou no hospital, que o Rui

estava grave, em estado de coma. Eu me lembro que saí correndo, porque minha mãe tinha ido à padaria e ele falou: “Avisa a Amélia que o Rui está no hospital.” A minha mãe estava voltando e quando me viu correndo pra ela. Ela falou: “É o Rui.”

Meu irmão morreu com dezoito anos. Fiquei encucado e achei que também ia morrer aos dezoito anos. O Raul morreu, o Rui morreu e eu ia morrer também. Então foi um período muito difícil na minha vida, até atingir dezoito anos. O que me salvou é que eu era maluco por histórias em quadrinhos, cinema, então eu falei: “Eu vou ser desenhista de história em quadrinhos.” Meu pai comprava o suplemento juvenil, “Globo Juvenil”, aqueles álbuns.

Meu irmão mais velho, o Raul, que eu admirava, tinha comprado um álbum gigantesco: era o “Flash Gordon no planeta Mongo”, desenhado pelo Alex Raymond, que é um dos maiores desenhistas do mundo. Quando eu era pequeno e não sabia ler nem escrever, eu vi esse álbum gigantesco. Quando o Adolfo Aizen lançou esse álbum do Flash Gordon, ele encomendou pelo reembolso postal. Ele achou que estava demorando, foi na banca e comprou outro, então ele tinha dois desses álbuns. Eu entrava escondido no quarto dele quando ele ia pra escola e ficava olhando e copiando os desenhos, aí eu punha na mesma posição que ele tinha deixado escondido, pra ele não ver que eu estava vendo, mexendo nas coisas dele. Ficava escondidinho. Um dia, ele apareceu com um amigo dele e falou assim: “Ah, o meu irmãozinho desenha bem, quer ver? Mostra o desenho pra ele.” Aí eu vi que meu irmão sabia que eu estava copiando, só que o que me impressionou foi ele dizer: “Meu irmãozinho desenha bem” Eu falei: “Puxa, então eu desenho bem, dá pra eu ser desenhista.”

Meu pai, quando eu cresci, ele falou: “O que você quer ser? Médico, advogado ou engenheiro?” Eram as três coisas que existiam naquele tempo. Eu falei: “Não é nada disso, eu quero é desenhar.” Meu pai falou com um amigo dele, que era diretor da McCann-Erickson: “Eu arrumei emprego pra você numa agência de publicidade, a McCann-Erickson.” Eu falei: “Publicidade não me interessa, eu quero é fazer história em quadrinhos.” Eu tinha aquela cabeça de querer fazer história em quadrinhos, aí um vizinho...

A gente ia a muita festinha no bairro, ficava brincando na calçada, pulando mula escondido. Naquele tempo, você ficava muito tempo na rua. Quando a gente saía de casa, o pai dizia assim: “Nove horas em casa!” e às nove horas você tinha que estar lá, não podia atrasar nenhum minuto. Tinha que entrar sem fazer ruído. Eu aprendi a ser ladrão e até hoje eu sei abrir porta, entrar, fechar em absoluto silêncio. Mesmo assim, meu pai dizia: “Que barulho é esse?” “Putz, ele está acordado.” Então a gente tinha muito... Quando fiquei mais adolescente tinha muita festinha, muito bailinho; a gente fez um clubinho em casa e no fundo era pra encoxar as meninas, porque naquele tempo você não tinha nenhuma liberdade e você dizia: “Dançando, pelo menos você agarra elas.” Tinha esse tipo de encontro.

Um dia um cara falou assim... Esse Pedro, o irmão dele era desenhista profissional. Falei com ele que desenhava bem e o Pedro falou pra mim: “Você desenha? Vai lá na minha casa na Rua Pedro Doc. Meu irmão é desenhista, vai lá e leva as suas coisas.” Então eu peguei os desenhos, que eu fazia tudo a lápis em caderno de escola só pra... Seria hoje o fanzine; naquele tempo era a lápis, no caderno da escola escondido que você fazia essas coisas - sempre copiando o Alex Raymond. Levei os desenhos pra ele e ele falou: “Você desenha bem, só que não adianta desenhar a lápis. Você tem que saber trabalhar com pincel, pena” e me ensinou a trabalhar com pincel.

Eu acho que tinha uns dezesseis anos naquele tempo; eu achava que ia morrer quando fizesse dezoito anos, mas eu comeci... Aí ele falou: “Então vem aqui que eu ensino você. Tem que usar esse tipo de papel...” “Eu fui lá e ele era daquele tipo de desenhista antigo, que fazia rótulo de cerveja em cores, fazia história em quadrinhos, fazia mapa... Naquele tempo, desenhista tinha que fazer tudo, não tinha essa especialização do desenhista fazer uma determinada coisa.

Comeci a frequentar a casa dele e aprendi a trabalhar com tinta. Eu era uma espécie de assistente dele e aí lá apareceu uma nova turminha. Veio um amigo, o Silas Robert, que era bancário naquele tempo e era escritor; no fundo ele era um escritor, só que trabalhava como bancário.

A gente ficava trabalhando, vendendo desenho, só que a produção que a gente fazia não dava pra sobreviver, então construímos um barracão no fundo do quintal da casa dele, que era muito grande, dava até pra jogar futebol; lá a gente então desenhava, começava a juntar suplemento juvenil, Globo Juvenil antigo; juntava a coleção, ia no jornaleiro e ficava procurando exemplares antigos para completar a coleção. Eu ficava recortando Flash Gordon, os desenhos do Alex Raymond, do Al Foster. Naquele tempo, o Alex Raymond já estava desenhando o Rip Kirby, que era o detetive, então a gente cortava e jogava fora o resto, que os desenhistas não eram tão bons... E colecionava “O Príncipe Valente”, o “Tarzan” do [Edgar Rice] Burroughs, quer dizer, as coisas do Alex Raymond, essas coisas assim... Comprava muito gibi e naquele tempo todo mundo era contra história em quadrinhos.

O Silas Robert era o único que tinha um salário fixo. No dia que ele recebia o salário do banco da Rua Boa Vista, a gente ficava do outro lado da rua. Ele saía, a gente pegava o salário dele, ia na livraria e gastava tudo em livro. A gente ficava lendo... Por exemplo, Jean-Paul Sartre não tinha em português, a gente comprava medição de Buenos Aires, do “Ser e o Nada” de Jean-Paul Sartre. A gente lia muito, porque na verdade nós começamos a entender que história em quadrinhos parecia literatura, mas não era bem literatura; parecia cinema, mas não era bem cinema. Então a gente lia muito pra saber escrever história em quadrinhos e a gente ia muito ao cinema pra ver como o cinema fazia. Naquele tempo, não existia a teoria de educação de massa e você não sabia o que era linguagem, mas a gente dizia que a história em quadrinhos tinha uma expressão diferente, o quadrinho tinha um tipo... Porque quando falavam do impressionismo do cinema alemão a gente... O quadrinho tem uma expressão diferente de literatura e de cinema, mas tem a sua própria expressão. Nós éramos os primeiros a ver que a história em quadrinhos tinha o que hoje é chamado de linguagem, no tempo da teoria de educação de massa. Nós então começamos a ir muito a cinema. A gente ia ver filme de Hitchcock, Orson Welles, do John Ford, Lubitsch, o Buñuel, todos os grandes diretores a gente ia ao cinema. E a gente lia muito - lemos Dostoiévski, Balzac, Émile Zola, Faulkner, Steinbeck. A gente lia tudo de literatura, via tudo quanto era filme, sempre de bons diretores. E nós tínhamos essa noção de que a coisa era feita assim. Pra saber qual era o filme bom que estava passando no cinema, a gente lia a crítica do Estadão, lia crítica da Folha da Manhã, que naquele tempo era a Folha de São Paulo. Tinha um programa de rádio que fazia crítica de cinema, a Rádio Tupi e a gente ouvia também para ouvir a opinião do crítico: “Então vamos ver esse filme.”

O Walter Jorge Durst fazia uma crítica na Rádio Tupi. Um dia ele estava criticando “O Rastro da Bruxa Vermelha”, um filme com John Wayne pela Republic. Ele dizia assim: “Este filme é muito ruim” - foi no Art Palácio - “parece história em quadrinhos, mas não a história em quadrinho genial do Al Capp. É uma história em quadrinho com um visual deslumbrante, como a obra de Alex Raymond. É uma...” Eu disse: “Puxa vida, existe mais alguém nesse país que conhece Al Capp e o Alex Raymond?”

Como eu era o mais jovem, o mais metido, o que mais falava inglês e eles eram mais paradões, eu fui ao telefone e liguei imediatamente para a Rádio Tupi. Falei: “Eu quero falar com o Walter Jorge Durst.” Ele atendeu o telefone e falou e eu [pensei]: “Puxa, que voz fininha! No rádio ele tem um vozeirão bonito. Acho que deve ser algum filtro.” Depois eu soube que era o Dionísio Azevedo que lia o texto do Walter Jorge Durst, aí eu falei: “Olha, você falou de Al Capp, de Alex Raymond e nós somos do estúdio de história em quadrinhos.” “Ah, vocês são?” “Você não quer vir aqui visitar nosso estúdio?” “Eu vou aí dia tal, a tal hora.” Sei que naquele dia nós arrumamos o estúdio e ficamos sentados na porta da casa,

esperando. Ele, o que era típico dessa turma, deu o cano, nem apareceu. Aí eu falei: “Vamos lá na Cidade do Rádio do Sumaré” e o Jetaí, que era mais paradão, disse: “Vão vocês.”

Eu e o Silas Robert pegamos o bonde até o Largo de São Bento, do Largo de São Bento fomos a pé até a Praça do Patriarca e pegamos o ônibus que ia para o Sumaré e que parava na Cidade do Rádio. Procuramos o Walter Jorge Durst, aí então ficamos amigos do Durst, do Dionísio, do Lima Duarte, do Cassiano Gabus Mendes, toda aquela turma da Rádio Tupi que estava lá. A gente estava sempre ampliando a turma, né? A gente falava muito. O Lima Duarte gostava de jazz, nós também gostávamos de Jazz, falávamos... E o Durst tinha um programa no rádio chamado “Cinema em casa”, que era o rádio-teatro ao vivo completo. Ele levava um romance ou uma adaptação de um romance ou um conto que ele adaptava, depois os atores interpretavam. Começamos, eu e o Silas, a frequentar lá. O Lima Duarte era o sonoplasta que escolhia as músicas, os atores ficavam lá numa cabine, o Durst aqui, dirigindo ao lado de Lima Duarte e a gente de sapo, acompanhando aquilo. A gente saía, ia fazer coisas. Eu me lembro que a gente ia muito a cinema; os filmes ficavam praticamente uma semana em cartaz, então você corria de segunda até domingo para ver os filmes. Eu lembro que uma vez ia passar o “Macbeth” de Orson Welles no Cine Ipiranga e eu às 14 horas - naquele tempo eram 14, 16, 18, 19, 20 [horas], os horários eram quadrados. Não existia filme comprido, só “O Vento Levou” foi um filme que quebrou essa... Hoje em dia, para ir ao cinema você nunca sabe que horário é. Você telefona, o jornal dá errado e a moça pelo telefone dá errado, mas naquele tempo você sabia, estando lá na Cinelândia.

Deram 14 horas, eu estava lá para ver o “Macbeth”. Terminou, eu atravessei a rua ali no Marabá e às quatro horas assisti o “Hamlet”, dirigido pelo Laurence Olivier. Eu ia voltar pra casa, passei pelo Ritz São Luís e estava reprisando “O Falcão Maltês”, essa relíquia macabra do John Huston; eu entrei e assisti. Quando eu saí do cinema, a minha irmã estava passando com o então namorado dela, que depois ficou marido dela. Eles estavam indo ver o “Hamlet”. Eu falei: “Não, “Hamlet” é inglês chato, quadrado, legal é o “Macbeth”.” Aí ela falou: “Então vamos ver”, aí eu entrei com eles e meu cunhado me pagou para ver a seção das oito horas. Num dia eu vi quatro filmes em seguida naquele tempo de cinema, porque a gente era maluco por esse tipo de coisa, então...

Livro a gente lia um por dia, lia muito livro. Meu pai sempre pedia os livros emprestado, eu emprestava e ele sempre colocava um “C” [pra indicar] que ele já tinha lido, porque era muito livro. Ele tinha que acompanhar e fazer esse tipo... Eu sempre emprestava um livro pra ele, na manhã seguinte ele me devolvia e eu dizia: “Puxa vida, eu preciso trazer outro livro pra ele” porque ele lia muito, ele tinha muito interesse nesse tipo de coisa. Por exemplo, quando eu comprei “O Amante de Lady Chatterley” de [D.H.] Lawrence, editado pelo Ênio Silveira. Meu pai falou assim: “Ah, eu tenho esse livro” e me deu uma edição anterior em português que não tinha o editor. O Ênio Silveira, no prefácio da edição, dizia assim: “Eu editei “O Amante de Lady Chatterley”, só que como a minha editora...” A editora dele sempre foi de esquerda, sempre foi perseguida. Durante a ditadura militar praticamente acabaram com a Editora Civilização Brasileira. Ele tinha editado Lawrence sem assinar a editora. Na segunda edição, ele reconheceu que era uma covardia, que deveria ter assinado, então lançou uma outra edição. Eu tinha lido a nova; emprestei pro meu pai e meu pai me deu a edição antiga, também dizendo: “Olha já existia isso.” Já existia no Brasil, meu pai tinha, no meio das coisas dele, que eram mais de história.

Quando eu estava com esse pessoal na Rádio Tupi, a gente ia a festas e tudo mais. De repente, chega a televisão. “Ah, vai chegar a televisão!” A gente pensando: como a gente sentava lá na primeira fileira ou nas primeiras do cinema e ficava vendo cinema assim, aquela tela... Quando chegou a televisão, [era] desse tamanho e nós: “Mas televisão é isso? Putz, não vai dar pra mostrar nada!” Ficamos decepcionados com a televisão, porque a gente pensava que televisão fosse igual cinema e que a Rádio Tupi, tendo uma televisão, a gente podia passar pro cinema. Vimos a televisão e de certa forma o Durst, o Dionísio todos ficaram...

Eu e o Silas ficamos decepcionados com a televisão, mas o Cassiano Gabus Mendes foi colocado como diretor artístico. O Costa Lima escolheu o Cassiano; eu soube depois que o Durst ficou meio decepcionado quando, numa reunião, o Costa Lima falou assim: “Eu escolhi o Cassiano Gabus Mendes para ser o diretor artístico da televisão.” O Durst era mais ligado ao cinema do que o Cassiano, mas o Cassiano fez um excelente trabalho, o Costa Lima também e o Durst demorou um pouquinho para começar a trabalhar na televisão. O Dionísio começou antes, porque como ele era ator, o Lima era...

O Durst tinha me recomendado para trabalhar no jornal “O Tempo”. Em primeiro de julho de 1950 eu comecei a fazer alguns freelances lá e depois acabei... O desenhista titular ficou doente e eu tive que assumir o cargo dele. Quando ele voltou, eu continuei fazendo colaboração. E aí finalmente ele morreu, coitado, e eu fiquei no lugar dele, desenhando tudo no jornal: charge política, ilustração, uma produção enorme que eu fazia no jornal. Quando ia inaugurar a televisão, o Durst me recomendou para desenhar o letreiro do show de inauguração da TV Tupi. Aí eu conversei com o Mauro Alderi e com o Jorge Edo, que eram os diretores técnicos e eles disseram: “Olha, vai ter uma cartolina aqui...” Eles pegaram uma estante de músico em que fica a partitura: “Você precisa colocar um cartão aqui, porque uma das câmaras pega o cartão e depois vai pra cena, então você tem que fazer cartão desse tamanho.” Me deram o tamanho. “E evite o branco, porque a luz de televisão reflete muito o branco.” Eu falei: “Se eu fizer cartolina cinza está de bom tamanho?” “Tá de bom tamanho.” Eles me deram a relação [de artistas]: Walter Forster e seu elenco, a Wilma Bentivegna, Mazzaropi, Hebe Camargo, todo aquele elenco da rádio que ia fazer o show de inauguração da TV Tupi. Eu tinha pedido muito dinheiro pra fazer aquele... Porque eu não tinha noção de nada de rádio e nem de televisão. A televisão tem mais dinheiro, eu cobre caro. Eles aprovaram e eu fiz aqueles desenhos todos que foram mostrados lá. Eu não me lembro se vi esse show da inauguração ou não porque provavelmente fui ao cinema ver alguma coisa. Não vi esse show de inauguração. Só que eles me convidaram: “Você não quer ser o desenhista aqui para fazer o letreiro?” Eu falei: “Eu odeio fazer letreirinha”, quer dizer ficar... “Eu quero fazer história em quadrinhos, ficar fazendo letreirinha eu não quero”, então eles pegaram o Mário Fanuc, que era um produtor do rádio e que tinha jeito pra desenho, o Armandinho Sá e eles começaram a fazer os desenhos. E o Mário Fanuc é que viu aquele índio daquele test pattern, do teste padrão e falou: “Vamos fazer o indiozinho tupi.” [Ele] criou o indiozinho da Tupi, então todo mundo confunde, pensando que eu fiz o indiozinho e que ele fez o letreiro de inauguração. Eu fiz o letreiro de inauguração, fui o primeiro desenhista da televisão e ele foi a pessoa que criou o indiozinho.

Ainda agora, a Sônia Maria Dorce escreveu um livro sobre... Ela era a menina prodígio, era a Shirley Temple da TV Tupi. Ela fala que quem desenhou o letreiro de inauguração foi o Mário Fanuc e todo mundo vira pra mim e fala: “Você que fez o indiozinho?” Eu falo: “Não, foi o Mário Fanuc.”

Voltei pra fazer história em quadrinhos, só que eu estava ligado. Eles disseram o seguinte: “Você gosta de cinema. Você não quer ser produtor aqui?” Eu disse: “Não quero, mas o meu roteirista, o Silas Robert, ele quer.” “Então tudo bem.”

O Silas foi lá e eles disseram: “Faz um teleteatro de dez, quinze minutos.” Eles estavam procurando fazer algumas coisas diferentes, musicais, porque pegaram a linguagem do rádio e colocaram na TV com imagens, programa humorístico, a telenovela; só que não tinha videoteipe, então a telenovela não conseguia ser diária como a rádonovela. O rádioteatro virou teleteatro, os musicais de auditório passaram a ser... Quer dizer, tudo

igual, era a rádio com imagem. O Silas então pegou um conto do Benest, do “Mistério Magazine” e fez um roteiro. Eu falei: “Eu vou ajudar você. Vou fazer um desenho de produção, toda a enquadração, como deve ser feita, a planta baixa e a iluminação.”

Fiz um projeto de cenário. “Vou fazer a iluminação MaxOpus. A gente faz assim, assim, era a iluminação MaxOpus.” Eu falei assim: “A televisão tem mania de colocar todo mundo em plano geral e fica parecendo um amigo da onça, porque ele fica com a cabeça grande e a perna curvinha. Vou fazer o plano americano.” Quer dizer, coloca do joelho pra cima, assim ele fica mais alto. Todo mundo fica John Wayne na televisão se fizer a enquadração assim. Então eu desenhei tudo, o storyboard. Tudo era de improviso, não existia nada disso; a gente estava inventando: planta baixa, onde colocar spot, como fazer coisa tal, como os atores... E o Cassiano, quando viu aquilo, falou: “Que ótimo! Vamos fazer certinho como está aqui”, porque eles não conseguiram fazer como a televisão americana, que era tudo marcadinho com giz no chão; ficava sempre improvisado, então veio uma oportunidade de fazer alguma coisa assim.

Só que o Silas... O final do conto, como não tinha recurso, ele fez em eclipse, então ninguém entendeu o final da história. A história era genial e tinha um final impressionante. Como ele usou uma eclipse, era muito bonita e tal, só que todo mundo: “Como é que terminou? O que aconteceu nesse final?” Porque não tinha recurso pra fazer a última cena, que mostrava que ele ia pra cadeia elétrica. Mesmo assim, todo mundo ficou impressionado e o Silas conseguiu continuar fazendo roteiro pra nós e trabalhar na televisão. Ele fez uma bela carreira na Tupi, na Record, na Bandeirantes; em todas as TVs que ele trabalhou ele foi muito bem e ele é pouco conhecido.

Como eu era o mais moleque da turma, eu falei assim: “Escuta, e se a gente escrevesse pros americanos pedindo para eles mandarem os originais pra nós, assim a gente vê que papel eles usam, qual é o tamanho. Se consegue fazer uma redução, o desenho dele fica mais bonito ainda quando fica compacto numa tirinha de jornal, se faz do tamanho grande e ele usa modelo vivo.” Nessa época, o Jayme Cortez já tinha chegado de Portugal e ficou meu mestre no desenho. Ele falou: “Para de copiar o Alex Raymond. Vamos trabalhar com modelo vivo e você desenvolve o seu estilo.” Toda a nossa turma começou a trabalhar com modelo vivo, trabalhar diferente; o Jetai não quis fazer isso e ele rompeu, ficou fora, então ficamos eu, o Silas e a nova turma: o Miguel Penteadado, que era um operário gráfico e o Cortês dizia: “Ele desenha bem”, [e] o outro produtor gráfico, que era o Reinaldo de Oliveira. Ficamos a nossa turma do quadrinho, que era ligada à turma da Rádio Tupi e da TV Tupi.

Eu falei: “A gente não pode mandar uma carta assim pra eles”, então o Cortez fez o logotipo e nós inventamos uma coisa chamada “Estúdio Art”. Colocamos o logotipo “Estúdio art” e eu mandei uma carta pros americanos em inglês dizendo que... Aí falei: “Bom, tem que usar uma desculpa para pedir original. Vamos dizer que vamos fazer uma exposição aqui no Brasil e queremos que vocês mandassem os originais.” Mandamos carta pra todos eles e um deles, que eu não me lembro qual foi, disse que era a primeira vez que alguém pedia o original dele pra participar de uma exposição. Eu falei: “Puxa, ninguém nunca fez exposição de histórias em quadrinhos? Então nós somos os primeiros do mundo a fazer uma exposição de história em quadrinhos?” Então chega esse material e quando a gente abre e vê o Flash Gordon e o Príncipe Valente desse tamanho, uma coisa gigantesca, nós falamos: “Putz, isso aqui é uma obra-prima.”

Nós fomos direto ao Museu de Arte de São Paulo, que ainda era na Rua Sete de Abril, pra mostrar pro Pietro Maria Bardi e dizer: “Vamos fazer uma exposição no MASP.” O secretário dele falou: “O que vocês querem?” “Nós temos essa exposição...” Nós pensávamos que todo mundo que visse um original do Príncipe Valente e um original do Alex Raymond ia cair duro, ia dizer: “Isso é uma obra-prima!” Abrimos a pasta e o cara olhando falou: “História em quadrinhos não interessa.” Nem mostrou pro Bardi ou falou, não sei, pro Bardi; eu sei que ele rejeitou. Aí nós dissemos: “Puxa, agora nós dissemos pra ele que vamos fazer uma exposição, temos que fazer uma exposição.”

O Silas estava meio que namorando uma moça do Bom Retiro e eu também namorando uma moça que era rádio-atriz da Rádio Tupi, então nós estávamos mais ou menos ligado ao pessoal do Bom Retiro. Disseram assim: “Pode fazer no Centro Cultura e Progresso.” Era na Rua José Paulino e fora do centro de São Paulo, o único lugar que tinha alguma coisa cultural em São Paulo era ali, no Bom Retiro.

Então nós fomos lá na Rua José Paulino, número 64. Tinha uma escada que subia e um saguão enorme, era o Centro Cultura e Progresso. Os diretores lá eram o Jacob Ginzburg, que hoje é da editora que publica a coleção “The Bats”, a Perspectiva e era um grupo todinho de intelectuais da colônia judaica com a qual nós éramos muito ligados. Embora o Silas não fosse judeu, parecia... Eles pensavam que o Silas era.

Nós então organizamos a exposição, uma exposição bem amadorística, feita à mão com goma arábica. O Cortês escrevia tudo à mão, o Silas escrevia o texto. A gente brigava e dizia: “Pô, Silas, se ninguém vai entender o que você quer dizer, não é melhor dizer de uma maneira direta? Não precisa provocar esse pessoal que é tudo contra história em quadrinhos.”

Todo mundo era contra: a escola era contra, os professores, a igreja, os padres. Na escola, você tinha que levar gibi escondido, porque se eles pegassem o gibi... Você chegava com o gibi, eles pegavam o gibi e depois, no intervalo, faziam uma fogueira no pátio do colégio. A gente chamava... Hoje a gente diz que é o “Fahrenheit 451” dos gibis, era uma perseguição e nós loucos, achando que história em quadrinhos era arte, que a gente precisava fazer assim... Mas como nós éramos muito ligados com a imprensa, com a televisão, a gente tinha o apoio do rádio e da televisão, da imprensa, que era tudo amigo nosso. “Vocês vão fazer uma exposição de história em quadrinhos?” Então a TV Tupi foi lá com aquela [câmera] (Bewenhower?), de dar corda assim, de 16 milímetros e filmou a exposição. O Túlio de Lemos me entrevistou na TV Tupi, o Lima Duarte fez uma dublagem enquanto eu mostrava os desenhos.

A gente tinha o apoio da imprensa, então... “O Globo” do Rio, houve uma onda na imprensa a respeito da nossa exposição, embora fosse pouca gente lá ver a exposição, porque era fora de mão. Não era o MASP, não era uma coisa... O MASP ainda era na Sete de Abril, o MASP e o MAM eram na Sete de Abril, no edifício dos [Diários] Associados, então quer dizer não era.... Era uma coisa meio fora, embora fosse bastante divulgado.

Quando eles viram aquele painel, disseram: “Putz, mas isso aqui é o imperialismo americano.” A gente: “Não, nós estamos falando que história em quadrinhos é uma forma de...” “Mas isso não está claro.” “Nós estamos lutando pela história em quadrinhos, achamos que a história em quadrinhos é uma coisa importante e que se fizer quadrinho brasileiro...” “Não, mas isso na exposição de vocês não está claro.” Fizemos um texto só escrito pelo Silas, dizendo que o quadrinho era uma forma de arte, que era uma forma de expressão importante e que os jornais brasileiros e as revistas brasileiras deveriam publicar também quadrinho brasileiro, porque isso era uma forma de cultura. Pra quê? Os donos de editora ficaram putos da vida, achando que a gente ia querer tirar o Walt Disney e os americanos da... E os jornais ficaram também dizendo: “Puxa, vocês são...” De repente, nós vimos que o Centro Cultura e Progresso era a juventude comunista judaica daquele setor, então nós ficamos... O pessoal de direita começou a dizer que nós éramos moleques de esquerda e o pessoal de esquerda começou a dizer: “Vocês são a favor do imperialismo americano, porque vocês só falam de Flash Gordon e Al Capp.” E a gente dizia: “Não, está aqui: o Charles Chaplin, John Steinbeck, o Thomas Mann, o Orson Welles elogiando história em quadrinhos” - a gente queria dizer que era que nem cinema. “Isso não adianta. O John Steinbeck e o Charles Chaplin, só porque eles são de esquerda e elogiavam história em quadrinhos não quer dizer que história em quadrinhos seja de esquerda.” O Ênio Silveira, no editorial da Revista Radar, fala que nós éramos o grupo de inocentes úteis do imperialismo ianque. A esquerda caiu de pau na

gente, embora nós fôssemos todos com tendência de esquerda e a direita achou que nós éramos contra a imprensa que... De certa forma, isso criou um problema pra nós. Como éramos atrevidos - principalmente eu e o Silas, a gente entrava de sola, o Reinaldo Oliveira também entrava de sola -, acabou chocando todo mundo.

Eu lembro que o Alvis Assunção fez um programa na Rádio Cultura, que era na Avenida São João. Era um programa muito bom, chamado "Desafio aos Catedráticos". O Alvis Assunção me convidou e o Reinaldo para falar sobre história em quadrinhos e dois professores. Naquele tempo, professor, padre, tudo isso era uma coisa importante; pai, família, mãe era tudo uma coisa importante. Hoje em dia está tudo no ralo, mas naquele tempo você falar com um professor ou falar com o padre... Você ia falar com o seu pai, era "o senhor", era tudo assim. O padre, você tinha que beijar a mão e pedir santinhos, senão era excomungado.

Quando nós sentamos lá, um dos professores falou: "Bom, eu nunca li história em quadrinho." O Reinaldo Oliveira, que era um mulato extremamente culto, inteligente, era produtor gráfico, mas também era atrevido, ele vira e diz: "Então o senhor é a última pessoa que devia apreender, porque isso aqui é um debate sobre história em quadrinho e o senhor deveria conhecer história em quadrinho." Ele falou: "Isso é uma coisa horrível, não quero nem ver." Então ficou um debate assim, radical. Toda vez que esse professor abria a boca o Reinaldo praticamente o mandava calar a boca: "O senhor não sabe nada, nunca leu uma história em quadrinhos. O senhor não tem nada que estar falando aí."

Ficou uma coisa desagradável, porque nós éramos muito atrevidos e o Alvis Assunção, que era o mediador, falou: "Olha, Reinaldo, o ilustre professor de Geografia é meu convidado." Aí o Reinaldo disse: "Convidou mal, porque você convidou um cara que nunca leu história em quadrinho, que nunca deveria estar aqui." Em vez de a gente ficar lutando a favor de história em quadrinhos e colocando panos quentes, a gente ficava provocando os caras. E todo mundo era contra a gente.

Eu e o Silas encontramos Walter Jorge Durst na [Rua] Boa Vista e ele falou: "A [agência] J. Walter Thompson me chamou, quer que eu seja redator de alguns anúncios deles. Vem comigo." Fomos eu, o Silas e o Durst e sentamos na frente do diretor da J. Walter Thompson. O Durst falou: "Eu trouxe meus dois amigos, Silas Robert e o Álvaro Moya, só porque eles estão comigo." Aquele cara não falou nada com o Durst, não falou nada com o Silas e ficou só me ofendendo o tempo inteiro: "Quantos livros você lê?" eu falei: "Eu leio muitos." "Quantos?" "Eu leio assim..." "O que você lê?" "Eu leio Balzac, leio Dostoiévski." Ficou o tempo inteiro me xingando, me ofendendo. Terminou a reunião, ele não falou nada com o Durst, não falou nada com... Como eu era o mais moleque, acho que ele viu alguma coisa minha e começou a me ofender. Resultado: nós também fomos embora e o Durst nem foi convidado pra ficar, porque ele cometeu o engano de levar a mim com ele.

Havia uma hostilidade muito grande e muito erro nosso: em vez de ir levando, a gente ficava provocando, brigando, fazendo a... Lutando como jovens, a favor de uma bandeira que a gente achava que era importante, sem ganhar dinheiro. A gente não estava ganhando dinheiro com coisa nenhuma. Nós éramos iguais os heróis de história em quadrinho: nenhum herói de história em quadrinho cobrava dinheiro para fazer alguma coisa, ele fazia isso porque estava a favor da justiça, do bem contra o mal. Nós também, eu acho que queríamos fazer esse tipo de coisa.

Começou a ficar um ponto que era impossível, você trabalhava, tinha história complicada como essa aqui. Essa aqui é do tempo que eu era ilustrador infantil. Eu, o Cortês, o Miguel Penteado fazíamos livros infantis; esse aqui é uma história em quadrinhos, que eu fiz com o Clóvis Moura sobre o Zumbi dos Palmares. Veja, esse aqui foi publicado em 1955 e em 1955 os livros escolares diziam que o Zumbi tinha se suicidado. E o Clóvis Moura e os estudiosos da época que lutavam pela raça negra tinham provas que o Zumbi tinha sido traído. Tinham matado o Zumbi, tinham cortado a cabeça de Zumbi igual Spartacus. Nós então fizemos um gibi que contava essa versão. Você faz um gibi - todo mundo já é contra gibi -, ainda contestando livros de escola e falando que o Zumbi não se suicidou, que ele morreu como herói, então é mais rolo em cima da gente. Esse tipo de coisa nosso de ser provocativo, de não ter o jeitinho... Isso era coisa de jovem, entusiasta de ter uma bandeira, de achar que aquilo deveria ser feito.

Chegou a um ponto que não dava mais pra nós, a gente não conseguia e eles diziam: "Não, herói brasileiro não... Nunca vai dar certo, o povo brasileiro não quer, ele quer os heróis americanos. Sai mais barato." Só que nós criamos condições, de 1951 a 55, de surgir o Maurício de Souza e o Ziraldo, em 1959. Nós tínhamos feito tanta onda que os jornais começaram a testar e de repente o Maurício e o Ziraldo acertaram uma coisa que não tínhamos conseguido acertar. Então o Cortês foi pra produção gráfica, o Miguel Penteado abriu uma editora, o Cortês foi pra publicidade eu e o Silas fomos pra televisão, quer dizer, nós saímos. "Chega, não dá."

Você tinha que ir à casa do editor de madrugada, de noite e dizer: "Fui lá na editora e você não estava. Eu estou precisando de dinheiro." Você perdia mais tempo cobrando os caras pra conseguir e quando você conseguia dinheiro, que os caras pagavam, você já estava atrasado. O Silas Robert já tinha saído do banco, que era o nosso único rendimento. A situação financeira era muito difícil, então falamos: "Está bom. Eu vou pra televisão, porque não tem escapatória." A Tupi vivia me convidando: "Vem aqui." Eles queriam que eu fosse o diretor de TV, o produtor de programa e depois, quando eu dei essa entrevista do Túlio de Lemos, eles disseram: "Puxa, você se saiu tão bem na televisão. Você não quer ser apresentador?" O Cassiano Gabus Mendes, que era o produtor, queria que eu fosse apresentador e eu não queria. Falei: "Não adianta. Vou desistir de fazer quadrinho e vou pra televisão mesmo, porque eu acho que desenho mal. Eu não consigo desenhar igual o Alex Raymond, não consigo escrever igual ao Faulkner, igual ao Hemingway. Não dá, não consigo fazer isso. Vou pra televisão."

Quando o Costa Lima falou, eu falei: "Tá bom, eu venho pra televisão." O Costa Lima falou: "Moya, eu vou sair da TV Tupi. O Vítor Costa comprou uma televisão aqui, a TV Paulista, canal cinco. Vou dirigir lá e você vai ser o meu assistente lá. Você vem comigo. Aqui eu sou diretor, lá vou ser diretor geral de tudo e você vai ser meu assistente." Eu falei: "Tá ok." Fiquei esperando. "Por enquanto nada, não resolveu ainda. Ele está negociando." E eu esperando para ir pra televisão. Enquanto isso, eu ia desenhando, me virando para sobreviver. Eu já estava casado com aquela mesma atriz da Rádio Tupi. Ela estava grávida, já tinha filho e estava ficando mais complicado. Finalmente o Costa Lima falou: "Vamos lá à TV Paulista, canal cinco. Eu pedi demissão na Tupi." Fomos à TV Paulista.

O que acontecia era que todo Presidente da República achava que os meios de comunicação estavam nas mãos do Chateaubriand, que tinha um império, do Estadão, que tinha a família Mesquita, a Folha de São Paulo, o Roberto Marinho, da Globo. Eles então queriam incentivar uma possibilidade de um outro tipo, então o Getúlio Vargas incentivou Samuel Wainer até a última hora pra criar uma rede... Incentivou o Vítor Costa a ter uma rede, então ele já tinha costa quente pra conseguir fazer esse tipo de coisa. O Vítor Costa comprou a TV Paulista e ficou TV Paulista, canal cinco, OVC - Organização Vítor Costa.

Quando estava tudo certo, o Costa Lima, com aquele jeitão dele de baiano - ele era um poeta, um cara formidável, era de uma criatividade... Ele parecia um Buda fumando uma piteira, um cara formidável, de uma imaginação, inventava tudo. Ele falou assim: "Vou voltar pra TV Tupi. Eu me arrependi de vir pra cá, aqui eu acho que não vai ter condições." Eu falei: "Putz, e eu?" Ele disse: "Você vem comigo, vamos pra TV Tupi." Fui com ele à TV Tupi. Fizemos uma reunião com a TV Tupi e aí de novo ele falou: "Pensando bem, eu vou lá sim, é um desafio." Eu falei: "E eu?" "Você vai comigo." Tornei a voltar com ele na TV Paulista.

Muitos anos depois a Vida Alves falou assim: “Mas você não entendeu, Moya? Ele queria que você fosse o Cassiano Gabus Mendes dele na TV.” Eu falei: “Ah, era isso?” Eu não entendi na época. Quando você faz uma exposição de história em quadrinhos, quando você faz aquele letreiro da Tupi você não sabe que você está sendo pioneiro na televisão, que você fez a primeira exposição no mundo de história em quadrinhos, você não tem essa visão. Eu estava trabalhando na TV Paulista e não sabia que o Costa Lima me considerava o Cassiano Gabus Mendes dele na TV Paulista.

Quando você entra numa coisa, você não tem essa noção: “Vou entrar pra história, eu vou ser pioneiro na televisão, eu vou ser pioneiro nos quadrinhos, eu fui um dos primeiros do mundo a inventar história em quadrinhos.” Só muitos anos depois, quando o Will Eisner escreve uma carta dizendo assim: “Nós não sabíamos que aí no Brasil já tinha gente fazendo esse tipo de coisa.” Aí falavam: “Escuta, o Will Eisner está falando isso?” Os italianos, os franceses começam a colocar nas enciclopédias deles que o Brasil foi o primeiro país no mundo a fazer uma exposição de histórias em quadrinhos, aí você diz: “Puxa vida, eu nem sabia que tinha feito uma coisa tão importante assim.” Era tudo na goma arábica feita a mão.

Aí eles falam assim: “Publica um livro.” Eu falava assim: “Mas é um material tão feio, tão ruim. Não dá pra fazer um livro desses...” Você vai na Europa, eles estão lançando um livro colorido, um monte de coisa. Umberto Eco, gente importante, Fellini, todo mundo falando de história em quadrinho. Eu vou falar, publicando essas coisas mixurucas que nós fizemos? Não, não vamos fazer isso. Eu ficava envergonhado, aí eles me chamavam... Esse tipo de coisa.

Quando eu estava trabalhando na televisão, nesse período da TV Paulista, o Costa Lima fez um programa chamado “Teledrama Três Leões”, pra concorrer com o [programa] “TV de Vanguarda” da TV Tupi. O “TV de Vanguarda” que o Durst, o Cassiano Gabus Mendes e o Dionísio fizeram era o “Cinema em casa” que o Durst fazia no rádio, só que na televisão. Então o que aconteceu? No começo da televisão, eles pegavam uma companhia de teatro que vinha pra São Paulo. Naquele tempo, o teatro era sucesso de terça até domingo e na segunda feira eles iam à televisão e montavam uma peça do repertório deles - não a peça que estava em cartaz, mas anunciavam a presença em São Paulo de fulano de tal.

A televisão de São Paulo era uma coisa, a televisão do Rio era outra, de Paris era outra, de Nova York era outra. Quer dizer, a televisão de São Paulo era uma televisão local que pegava cem quilômetros de raio só, nem entrava em Santos, mal chegava em Campinas. Esses atores de teatro iam lá e interpretavam como se estivessem no palco: “Bom dia, meu senhor.” Todos eles interpretando para a última fileira do teatro, e a direção de TV seguia isso. Nós, que gostávamos de cinema, dizíamos: “É o teatro ‘mostra quem fala’” - esse cara falou, a porta abre, entra uma pessoa... Não saía disso.

Quando entrou o “TV de Vanguarda”, o Cassiano falou pro Durst: “Pega uma das peças do ‘Cinema em casa’, do rádio, e vamos fazer na televisão.” O Durst, não sei por que, ele amarelou, não teve coragem. O Dionísio falou: “Eu faço.” Pegou um conto do “Mistério Magazine” chamado “O julgamento de João Ninguém”, com o Lima Duarte e fez o primeiro programa, que eles chamaram de “Teatro de vanguarda”.

Quando o espetáculo foi ao ar, os atores do rádio falavam já sabendo que era o microfone e o Dionísio e o Durst os dirigiam sem olhar pra eles, eles ficavam só no papel. Como eles dirigiam no rádio: “Não, aqui você fala baixinho de novo, aqui você está falando pra ele...” Eles dirigiam os atores no rádio olhando pro papel e fazendo com que a inflexão deles fosse perfeita, como se... Resultado: os atores de rádio que foram pra televisão interpretavam a fala como se estivessem no rádio, com plano de som, com nuances de interpretação, baixinho, bem para o microfone. A interpretação deles era muito mais próxima do cinema do que do pessoal de teatro. A movimentação deles não era tão dinâmica como o pessoal de teatro, que sabia se postar no palco, só que, como a interpretação deles de voz e de intenção era muito melhor, deu um resultado melhor.

Quando o espetáculo terminou, eu e o Silas Robert estávamos junto com o Cassiano Gabus Mendes. Eu e o Silas dissemos: “Cassiano, isso não é teatro de vanguarda. Isso é TV de vanguarda.” Ele falou: “É mesmo.” Quinze dias depois entrou [no ar o programa] “TV de Vanguarda”, então veio a ideia de que aquilo não era um teatro, aquilo era um meio... Assim como sempre pensávamos no quadrinho no meio-termo entre o cinema e a literatura, ali nós falamos que a TV era o meio-termo entre o cinema e o teatro.

A linguagem da televisão era mais próxima do cinema; como o Cassiano era um excelente diretor de TV, ele começou a fazer travellings, cortes, planos. Nós vimos algo de plano de som no rádio: a pessoa que estava em primeiro plano no rádio estava em primeiro, o que estava em segundo plano estava lá em segundo. Ouvindo no rádio, você sabia quem era a pessoa que estava em primeiro plano e qual era a pessoa que estava em segundo. Quando eles foram pra televisão, também a câmara começou a colocar o cara em primeiro plano e o outro em segundo e o som estava em primeiro plano e o som em segundo. O programa “TV de Vanguarda” começou a linguagem de televisão brasileira; se hoje a Globo consegue exportar novela pro mundo inteiro, é por causa do “TV de Vanguarda”. “TV de Vanguarda” foi a grande experiência de iluminação, de cenografia, de corte, de enquadração, de movimento de câmara, de tipo de interpretação mais introspectiva. O “TV de Vanguarda” marcou esse tipo de linguagem.

Quando eu comecei a dirigir o “Teledrama Três Leões”, comecei a trabalhar inclusive no switch, fazendo aquilo que eu gostava mais de fazer na televisão. A televisão era ao vivo e preto e branco, você fazendo teleteatro era como se tivesse fazendo uma noite de estreia de teatro do Antunes Filho. Você tinha que prever tudo que ia acontecer de errado e começar a fazer. Às vezes dava certo, às vezes não; às vezes uma sequência ficava tão boa que salvava o espetáculo, às vezes saía tudo ruim e às vezes quase tudo dava certo, só que era tudo improvisado, você não tinha condições. A gente queria imitar Hitchcock, imitar Akira Kurosawa, mas não tinha condições de fazer. A gente pensava: “Vou usar tela objetiva igual o Kurosawa.” Não dava pra fazer isso. Na hora que você dava um close numa moça que ela estava fazendo você dizia: “Puxa vida, o Bergman teria feito esse close um pouquinho mais curto. Esse aqui ficou muito comprido.” Enquanto estava fazendo o espetáculo, você estava imaginando o que estava dando certo, o que você tinha pensado e o que não estava dando certo.

Um dia, já quando eu estava dirigindo a TV Excelsior... Eu tinha ido pra televisão americana, voltei e fiquei o responsável, o Boni daquela época pra cuidar da TV Excelsior. Quando chegou o videoteipe, eu falei: “Deixa ver como é que é.” De repente eu comecei a gravar o programa na televisão e ver no videoteipe, aí eu falei: “Escute o teleteatro de amanhã”, eu falei pros técnicos, “grava ele em videoteipe.” “Mas por que, Moya?” “Eu quero ver uma coisa.”

Quando estavam fazendo o teleteatro, eles estavam gravando. Quando eu fui lá, eu falei: “Me deixa ver o videoteipe.” Eles soltaram o videoteipe, vi um pedacinho. Eu falei: “Tá, não precisa passar mais.” Que gozado, todo mundo me criticava, porque quando eu fui pra TV, [diziam]: “Esse menino que faz história em quadrinhos vem aqui e já é diretor, não sei o que mais.” É porque eu tinha história em quadrinho, então quando eu olhava uma página em branco de um jornal, eu imaginava a divisão dos quadros, o que era close-up lá, aí eu pegava e desenhava. “O que Alex Raymond teria feito melhor, o Will Eisner teria feito essa luz e sombra aqui.” E eu via o que tinha saído bom e o que tinha saído, na hora que eu fazia história em quadrinhos.

Sem querer, na televisão, eu tinha um pré-videoteipe antes de existir o videoteipe. Eu só vi que existia quando trabalhei na CBS em Nova York. Eu falei: “O que é isso?” “Isso é videoteipe.” Eu não sabia que existiria no futuro uma coisa chamada videoteipe, mas na minha cabeça, quando eu fazia o script, eu já estava tal como em história em quadrinhos, imaginando como ia sair. Na hora que eu ia fazer direção de TV, eu dizia: “Putz, isso aqui ficou bom, isso aqui não ficou bom. Se tivesse dado certo... A próxima vez eu vou fazer assim.” Naquela avalanche que era o teatro improvisado ao vivo, na minha cabeça eu estava imaginando. Quando eu vi o videoteipe pronto, eu falei: “Que gozado, está no videoteipe tudo que eu pensei, a hora que eu fiz e o que eu via lá...” Então era uma história em quadrinho, uma folha em branco, o quadrinho. Depois eu vi o quadrinho, o resultado reduzido. Eu tinha uma ideia de como seria um programa de TV que eu via que não deu certo. E aqui, o videotape que... Então de repente eu vi que tinha uma vantagem sobre os outros, porque eu tinha a visualização da história em quadrinho, eu era diferente de todos os outros. Então eu podia chegar pro cenógrafo e dizer: “Eu quero assim” Eu dizia pro câmaraman: “Eu quero a enquadração assim” E todos eles sabiam que eu entendia, porque eu pedia pro câmaraman um tipo de enquadração que eu dizia assim: “O Eisenstein usaria uma lente assim, poria aqui assim, então sobra esse espaço aqui. Aqui a gente vai fazer tal coisa e vê se você a pega de frente, porque o Bergman não pega o close-up de lado, tem que ser de frente.”

Os câmaramen sabiam o que eu entendia da câmara, o cara do som [sabia] que eu entendia de música, o cenógrafo sabia que eu... Qualquer um que eu conversava, eles sabiam que eu conhecia profundamente o setor deles e todos eles diziam que estavam aprendendo comigo. O Valter Avancini, o Regis Cardoso, o Luís Carlos Miele - eles eram diretores de estúdio - eram moleques. O Valter Avancini falava assim: “Tudo que eu sei de televisão eu aprendi com o Moya.” Eles ficavam vendo como eu trabalhava e viam como eu tinha uma visão total. O cara tinha a visão dele de enquadração. Eu não, eu tinha a visão do todo, então eu sabia que aquela enquadração tinha a ver com aquela cenografia, com a entonação, com a roupa. O maquiador dizia assim: “Moya, faz o desenho dele.” Eu desenhava como eu queria a barba do cara, como tinha que ser, falava qual a roupa que tinha que ser, porque eu estava pensando em história em quadrinho. Pra mim era uma facilidade, pra eles então... De repente eu vi que tinha um prestígio de bastidor muito grande, embora eu não fosse conhecido do público. Nos bastidores da televisão eu tinha um prestígio muito grande, na imprensa todo mundo falava de um dos jovens mais promissores da televisão. Eu trabalhei nesse período sempre pensando tal como na história em quadrinho, só numa coisa interna. Eu não estava interessado que meu nome fosse conhecido. Eu queria que a equipe funcionasse como naqueles grandes filmes. Só que [na] televisão o ambiente é muito difícil, então virou e mexeu eu saio da televisão, aí eu pensava: “Moya, agora vamos fazer uma TV Excelsior.”

Eu estava na TV americana. Quando eu fui trabalhar na televisão americana, como eu era jornalista e tinha trabalhado no jornal “O Tempo” e minha profissão é jornalista, eu falei pra Folha: “Eu podia mandar algumas entrevistas pra cá.” “Boa ideia.” Era conversa, era pra eu poder procurar o Al Capp, o Milton Caniff, os caras que eu admirava. Procurar e dizer: “Olha, vou fazer uma entrevista na Folha” e [me] enturmava com todos eles. O Paddy Chayefsky, o Rod Serling, o Stanley Kubrick, todo esse pessoal que eu entrevistei pro jornal era uma maneira de eu entrar... O Sidney Lumet, todos eles. E o pessoal da CBS dizia: “Esse brasileiro vem aqui, toca a campainha do Arthur Miller, a Marilyn Monroe abre a porta pra ele”, então quer dizer...

Mandando essa matéria pra cá, eu vi que o pessoal lá me convidava, eu tinha chance de trabalhar na televisão americana. Só que o Juscelino Kubitschek ia inaugurar Brasília aqui e eu tinha chance de voltar pro Brasil, no momento que o Brasil tinha outra condição e eu tinha a possibilidade de montar a TV Excelsior, que seria a primeira rede de televisão. Como eu tinha trabalhado na CBS Television Consior Network, ele disse: “Você é a pessoa que pode montar a primeira rede brasileira de televisão”, porque a televisão de São Paulo é uma coisa e do Rio é outra, então você faria uma televisão nacional.

O Paddy Chayefsky falou pra mim... Ele era o maior escritor da televisão naquele tempo, já estava em Hollywood, fazendo filme que... O primeiro filme americano que ganhou um prêmio em Cannes foi dele, “Marty”. Ele era um grande escritor. Ele falou pra mim: “Aqui nos Estados Unidos, enquanto nós estávamos só em Nova York, a gente fazia um teleteatro para o público pra Nova York. Quando entrou a televisão coast-to-coast, que entraram os reacionários de Boston, os linchadores de negros no sul dos Estados Unidos, os caipiras de Wind Wester, aquela vaidade da Califórnia, o nível da televisão americana caiu muito, pra poder atender esse pessoal. Aquele teleteatro que nós fazíamos em Nova York - o Rod Serling, o Reginald Rose, o Tad Mosel - , não conseguimos fazer mais, então fomos para Hollywood.” Ele falou assim: “Pelo que você me fala, esses seus amigos todos, o Durst, vão estar ferrados também. Vocês vão pra cinema, porque na hora que você fizer uma rede de televisão brasileira, você está fora da televisão.”

Eu sabia que chegar e montar a televisão de nível era uma espécie de suicídio, mas eu sabia que isso era inexorável. Se eu não fizesse, outro faria e eu tinha condições de fazer. Então eu vim pra TV Excelsior pra montar a primeira rede de televisão no Brasil e lá foi a experiência mais completa que eu consegui fazer na televisão. Até hoje a TV Globo é aquilo que a TV Excelsior foi. Também no caso da TV Excelsior, tal como na história em quadrinho, eu também não entendi que na hora que estava fazendo a TV Excelsior eu estava fazendo exatamente aquilo que eu admirava no [filme] “Cidadão Kane”. O “Cidadão Kane” pegou [D.W.] Griffith, o cinema alemão, o impressionismo alemão com o cinema de arte francês e sintetizou no “Cidadão Kane”. E sem querer, se você assistir “Cidadão Kane”, você pode dizer [que] podia ser Fellini, Bergman, Woody Allen; tudo que existe hoje no cinema já estava no “Cidadão Kane”. Ele sintetizou o cinema que existia e anteviu todo o cinema do futuro. Nós, da TV Excelsior, também. Quando eu imitei a TV Tupi, a Record, as televisões que existiam e coloquei na TV Excelsior, imitei a televisão americana, tudo que existia naquele momento. Eu vi o “Ed Sullivan Show” e fiz o “Brasil 60” com a Bibi Ferreira; esse tipo de coisa que eu fiz na TV Excelsior, sem querer, eu já antevi o futuro da televisão brasileira, que é a TV Globo, mas eu não sabia que eu estava fazendo esse tipo de coisa. A programação horizontal, que era o telejornal, a telenovela e a programação vertical, que o Edson Leite trouxe da Argentina, o Boni fez aqueles bonequinhos da programação vertical - até hoje a Globo é assim. O programa, todo dia, emenda no outro e todo mundo sabe que tem a novela das oito, tem a novela das sete, tem o telejornal, o Jornal Nacional. Aquilo que nós fizemos na TV Excelsior, que era uma síntese da televisão brasileira e um pouco da televisão americana... Sem querer, estávamos prevendo o futuro da rede de televisão.

Tudo isso a Globo, profissionalmente, industrialmente, com grande capacidade profissional, com alguns dos melhores profissionais do Brasil... O Boni, o Manoel Carlos, o Cyro Del Nero, o Júlio Medalha construíram a TV Globo, mas a TV Globo foi um passo adiante ao que a Excelsior fez. A TV Excelsior inventou tudo aquilo e a Globo engessou, de certa forma, esse tipo de coisa. Coincidiu deles terem uma ligação com a ditadura militar, que facilitou pra eles terem esse apoio do governo. Conseguiram fazer uma televisão que nós não conseguimos completar na TV Excelsior, porque a ditadura militar, as forças de direita fecharam a TV Excelsior e perseguiram e destruíram o grupo Simonsen, que era um grupo internacional, um grupo brasileiro que poderia ser internacional, fazer frente ao Wall Street, ao Rockefeller e todos eles.

Essa experiência na TV Excelsior foi muito boa. Depois me chamam pra TV Cultura. “Oba, a TV Cultura.” Chegando lá, não dá pra fazer nada, aí eu disse assim: “Vamos fazer a novela “Os Imigrantes”, na TV Bandeirantes.” Eu vou à Itália, armo tudo, faço a novela “Os Imigrantes” e não

adianta. Saio da televisão. Agora a TV Cultura chama de novo, você vai lá e “vou fazer” chega lá e não consegue fazer. Ai depois disse assim: “Vem aqui.” Eu falo: “Putz, de repente eu vou lá e eles me contratam” Outra vez essa ilusão de que você vai conseguir fazer.

Acho que a TV Excelsior foi a única chance na vida, felizmente. Eu só fiz besteira, eu fiz do meu jeito, errei feito louco, mas pelo menos quando tive uma televisão na mão eu fiz o que achava que devia fazer. Pode ser que nunca mais alguém queira que eu faça uma televisão daquele jeito. Acho que hoje se eu pegasse uma televisão eu conseguiria mudar a história da televisão de novo. Pegava o Boni de novo, todo mundo e vamos fazer tudo de novo. Agora vamos fazer a televisão do futuro, vamos esquecer... Vamos ver o que foi feito de bom na televisão e vamos ver todo o progresso tecnológico que vai aparecer agora. Vamos já começar a fazer um televisão que espere a chegada de todo esse progresso tecnológico. Uma TV Globo do futuro, iria aproveitar tudo que a gente poderia fazer, só que não tem, não adianta. Você chega lá, é uma mediocridade e tudo piorou.

Eu sou saudosista. Não é que naquele tempo dava pra fazer, era meio improvisado. Hoje em dia não dá pra fazer, a não ser que apareça um outro Boni, um outro Álvaro Moya, um outro Walter Jorge Durst, um outro Avancini, um outro Jayme Cortez do futuro. Um jovem que consiga fazer essas coisas e que olhe o que nós fizemos e diga: “Puxa, aqui dá pra fazer também esse tipo de coisa”, que você pode fazer e desenvolver no futuro.

O que eu estou fazendo hoje é mais escrever, eu escrevo livros sobre história em quadrinhos. Escrevendo livros, principalmente livros sobre histórias em quadrinhos; tenho diversos sobre histórias em quadrinhos e o editor encomendou pra mim um livro específico sobre essa exposição de 51 que nós fizemos. Acho que em 2001 ele lançou o livro e eu consegui fazer o livro ficar menos amadorístico, falando como era o mundo, como era o Brasil em 1951. A reprodução dos jornais, o que os jornais falaram na época, algumas fotografias da exposição, alguns originais da época. E o prefácio foi feito pelo Will Eisner e o James Robinson, então eles falaram que o Brasil foi o primeiro país do mundo a fazer exposição de história em quadrinhos.

Hoje em dia, nas enciclopédias na Itália, nos Estados Unidos, na França, Espanha, todos eles falam que o Brasil foi o primeiro país no mundo a fazer uma exposição de história em quadrinhos, porque quando nós fizemos a exposição da Bienal, [em] que finalmente entrou quadrinho, veio a exposição de ___ Gale, veio o professor Romano Calisi da Universidade de Roma e ele nos convidou para ir a Lucca.

Eu, o Jayme Cortez e o Maurício de Souza fomos pra Lucca e aí todo ano eu ia lá e organizava uma delegação brasileira, passava desenho animado, levava trabalho brasileiro pra mostrar lá. E eles todos sempre consideraram que o Brasil era o país pioneiro no mundo a fazer história em quadrinho e também nessa área de estudo de pesquisa de história em quadrinhos. Não no público, mas nos bastidores, todos eles acham que eu sou uma pessoa muito importante no estudo da história em quadrinhos, embora eu fosse apenas a síntese de todo aquele pessoal, do amor que a gente tinha pelos quadrinhos, na maneira de defender a história em quadrinho como forma de arte. Depois, com essas teorias todas e com o apoio dos europeus, todos eles começaram a considerar a história em quadrinhos uma coisa importante e nós tivemos chance de no Brasil, nesse período todo, de divulgar o trabalho brasileiro.

O Rui Bezerra me convidou pra escrever sobre a TV Excelsior na Imprensa Oficial do Estado. Almoçamos em agosto e em dezembro eu dei o livro pronto pra ele. Falei pra ele: “Olha, você me tirou do gueto de escrever sobre quadrinho e finalmente eu consegui escrever um livro sobre a televisão.” O livro, a capa tem um bonequinho do Boni, que eu acho que é um grande atrativo e o tema TV Excelsior era fascinante, então eu acho que não é mérito do que está dentro do livro, é o fato do tema... O livro esgotou num instante, foi o livro mais vendido da Imprensa Oficial do Estado. Lançaram montanhas de livro e esgotou imediatamente, na primeira Bienal do Livro, o livro não tem mais. E eles não lançam segunda edição, porque como são uma editora que não visam lucro, é uma editora do governo, pra eles é mais vantagem no ano de 2008 lançar quarenta títulos novos e dizer: “Lançamos quarenta livros” do que reeditar um livro de 2004 - não me lembro quando fez sucesso. Agora todo mundo vem pra mim dizer: “Cadê o livro?” Eu digo: “Não sei, não tem mais. Está esgotado.” A editora não tem interesse em dizer: “nós lançamos 40 novos títulos e uma reedição”, isso não vale nada do ponto de vista de trabalho de um órgão que trabalha em benefício do governo. Se fosse uma editora comercial já estaria como o “Shazam”: deve estar em quarta edição, a história da história em quadrinhos deve estar em quinta ou sexta edição, porque eles veem que os livros vendem.

O livro acabou ficando mal produzido porque não tem nem índice. Tem artigos do Boni, Manuel Carlos, Lauro César Muniz, tem Cyro Del Nero, Júlio Medalha, um monte de gente que faz capítulo no livro para completar a visão da TV Excelsior e não tem nem índice. A pessoa não sabe que o livro não é só de Álvaro Moya, mas de uma série de pessoas importantes que colaboraram também.

Hoje o que eu faço é isso: palestra, exposições, escrever para o exterior, mas televisão eu acho que... Talvez a gente fique entusiasmado com um novo projeto: “Vamos fazer tal coisa”, você se entusiasma e vai, chega lá...

Eu lembro que a TV Tupi estava naufragando, aquele Titanic. O Valter Avancini foi lá para salvar a TV Tupi. Eu dizia assim: “É a mesma coisa que a Metro-Goldwyn-Mayer chamar o Mickey Rooney como presidente da Metro pra salvar a Metro, o Avancini vai lá pra salvar a Tupi.” Eu fui lá como braço direito dele e eu falava: “Tem um cara que na Excelsior fazia uns visuais, a cenografia. É o Cyro Del Nero. Vamos trazê-lo pra cá”, porque o Avancini não o conhecia. Fomos lá, ganhando muito dinheiro - era muito dinheiro que a gente ganhava naquele tempo. No vigésimo dia, antes de receber o primeiro salário, o Cyro falou assim: “Moya, não me chama mais pra televisão, não dá.” Televisão cansa, você não consegue fazer as coisas. Você conseguia quando estava numa turma e tinha carta branca capaz de fazer, mas hoje em dia não dá pra fazer, né? Então desanima. Você fica vendo a televisão e vê tudo errado, aí você fala: “Como é que eles erram tanto?”

A Globo, depois que o Boni saiu, decaiu tanto. A Globo dependia muito do Boni. O Walter Clark morreu, o Boni saiu, o Joe Wallach foi pros Estados Unidos, o Roberto Marinho morreu; você olha a TV Globo e fala: “Puxa, a TV Globo é uma pálida ideia do que ela já foi.” Ela está repetindo fórmula, sem se reciclar como o Boni conseguia fazer. O Boni não deixava nenhuma concorrência: levantou um pouquinho, ele ia lá e tirava. A Xuxa foi um pouquinho de sucesso na Manchete, ele pegava a Xuxa; a Ana Maria Braga era um pouquinho de sucesso na Record, ele tirava e levava pra Globo; o Jô Soares estava lá... Ele não deixava a concorrência ganhar passos. A Globo hoje fica perdendo da concorrência, de uma maneira assim, de absoluto desconhecimento, então esse tipo de coisa me desanima de voltar pra televisão. Mesmo que venham e digam: “Vamos fazer um trabalho”, eu digo: “Será?”

Eu falo aos borbotões... Eu trabalhei muito em cinema, publicidade, televisão, em quadrinhos e jornalismo, então pra juntar tudo é um pouco difícil, mesmo porque eu sempre falo de outra coisa. Quando eu dou aula de história em quadrinhos eu falo só de literatura, porque se eles não souberem escrever ou contar uma história não vão conseguir fazer uma história em quadrinhos. Quando eu dou aula de televisão eu falo de cinema, porque se eles não usarem a linguagem de cinema eles não vão conseguir transmitir pro espectador o que estão querendo, quando eu falo também eu estou falando de tudo. Você não pode dizer a minha carreira foi na televisão sem dizer que eu li aqueles clássicos. Se eu não tivesse lido aqueles clássicos eu nunca poderia ter feito essa coisa. Se eu não tivesse visto teatro eu nunca poderia fazer esse tipo de coisa aqui, se eu não

estivesse fazendo coisas... Por exemplo, quando eu dava aula na USP eu dizia o seguinte... Eu dei aula de televisão na USP de 70 até 91. Eu dizia assim: “Estou aqui dando aula na USP por causa do seguinte: quando eu era estudante, em vez de assistir às aulas eu cabulava aula e ia ao cinema ver filme de Lambert, Hitchcock, do John Ford. Então hoje eu sei e posso dizer: em vez de ler aqueles livros que os professores me mandavam ler na escola eu ficava lendo gibi. Eu nunca fiz aquilo que a escola dizia e hoje sou professor universitário, estou dando aula pra vocês de... Eu cabulava aula. Eu não lia livro, eu lia gibi, então esse tipo de coisa é que vocês têm que entender: o que você aprende na escola é uma coisa, outra coisa é você ser autodidata, se interessar por alguma coisa. E não é só aquela coisa, você tem que saber tudo que está acontecendo. Você tem que ver política, tem que ver George W. Bush, você tem que ver como foi o fim da Segunda Guerra Mundial, você tem que saber o que aconteceu na União Soviética, o que aconteceu com Mao Tsé-Tung. Você tem que ter uma visão global para poder fazer história em quadrinhos, se não você nunca vai fazer história em quadrinhos, nunca vai fazer televisão, nunca vai fazer cinema, porque você vai ficar limitado a isso. Você tem que ter essa visão humanística. Por isso que o Will Eisner conseguiu fazer o Espírito, conseguiu inventar graphic novel por causa disso, porque ele era um humanista, um renascentista, então tem aquela visão absurda.

Com essas pessoas - o Jayme Cortez, o Walter Jorge Durst, você fala, ouve o que eles estão falando e está sempre aprendendo, porque eles são pessoas excepcionais, as coisas que eles dizem e tudo que você ouve. Você começa a pegar pedacinhos de cada pessoa que falou e você tem uma visão, não digo maior do que ele, mas pelo menos você aproveitou deles algumas coisas. Eu sou muito feliz de ter vivido num período em que as dificuldades financeiras sempre foram muitas, mas você fez coisas sem querer, sem pensar: “Eu vou entrar pra eternidade, vou fazer...” É diferente do Pierre Choderlos de Laclos, que foi ser militar e disse: “Agora eu vou ganhar batalhas e vou entrar pra história.” Quando ele entrou pro militarismo, o mundo entrou em paz. Ele falou: “Puxa, agora eu não vou matar ninguém. Eu não vou fazer guerra, não vou ficar famoso, então vou escrever um livro” e escreveu “Ligações Perigosas”, que é uma obra prima, a transição da nobreza para a burguesia na história. Ele entrou pra [história da] humanidade porque fez “Ligações Perigosas”, só que ele queria fazer guerra. Você não sabe o que está fazendo, o importante é você acreditar numa coisa e entrar de cabeça, fazer. De repente acaba dando certo.

P/2 – A gente tem uma curiosidade. Voltando um pouco pra sua infância, você falou primeiro daquela dificuldade que você tinha, dos seus dezoito anos. Eu queria saber como foi o fato de ter passado dos seus dezoito anos.

R – É, quando chegou... Eu completei os dezoito anos e já ia para os dezenove. Falei: “Aquilo que eu tinha era uma bobagem da minha cabeça.” Como eu já estava nos quadrinhos, já estava desenhando, eu já tinha uma outra perspectiva de vida. Também foi aí que eu comecei a ver que não existe vida após morte, não existia Papai Noel, não existia Deus, não existia nada disso.

Meus amigos todos, principalmente o Durst, eram comunistas, o Túlio de Lemos. Comecei a ver que aquilo que eu tinha descoberto sozinho, com instinto, tinha a ver com eles. Aí eu fui ler o Manifesto Comunista, “O Capital” de Karl Marx, comecei a ler Lênin e comecei a ver que ali tinha alguma coisa, mas como sempre fui uma pessoa crítica eu sempre critiquei também o marxismo. No Partido Comunista eu fazia piadas ridicularizando o comunismo e eles achavam uma graça enorme eu criticar tanto aquilo que eles acreditavam bastante. Por causa desse meu senso de humor eu também criticava e eu tenho uma noção exata do que aconteceu na União Soviética, do que aconteceu com Mao Tsé-Tung, porque eu sempre acompanhei e sabia que a União Soviética era um blefe, era um castelo de cartas. Aquilo não tinha base nenhuma.

Quando Karl Marx imaginou a transição do capitalismo pro socialismo, ele pensava na Inglaterra industrializada e na Alemanha. Ele não ia imaginar que a experiência do comunismo, sem querer, ia dar certo num país de Mujic, de gente extremamente atrasada, num país que sempre pensou no Rasputin, no Pedro, o Grande, no Ivan, o Terrível e ele sempre... O resultado só tinha que ser o Stalin, porque eles sempre estavam esperando um grande homem. Quando o Lênin morreu, sobrou o Stalin; foram pro Stalin e até hoje a Rússia está lá - o Putin, esses medíocres [estão] lá governando. É um país como o Brasil, que sempre espera que venha um salvador da pátria, que venha um militar que dê um golpe militar, que venha o Jânio Quadros com a vassoura, que venha o Lula com a sua ignorância, analfabetismo e uma visão primária de pobre e rico - não é pobre e rico, é capital e trabalho. O que existe não é pobre e rico. “As elites...” Não é isso, a concepção dele de esquerdismo, seja do que for, é uma concepção primária. É uma pessoa que nunca leu um livro, esse tipo de coisa que é típica de um determinado país que é, digamos a Espanha, a Itália, a Rússia, o Brasil. São países que realmente tem uma dificuldade muito básica do povo conseguir entender...

Por exemplo, uma vez eu deixei na prefeitura um livro da Revista Lífê que dizia que os moradores de Nova York disseram: “Seria bom que tivesse um parque aqui.” Então fizeram uma vaquinha naquele tempo; não me lembro os números exatos, mas deu treze dólares e 75 centavos. Eles compraram as terras dos chacareiros e dos índios que ainda estavam lá, pegaram um arquiteto amigo deles, que fez o projeto do Central Park. Eles não ficaram igual aos brasileiros, falando assim: “O governo não faz um parque.” Eles não esperaram o governo fazer parque, eles fizeram uma vaquinha, compraram a terra e fizeram. Está lá o Central Park, até hoje. Cada povo tem um tipo de comportamento que você tem que aproveitar e dizer: “Vamos fazer assim também” Não, o pessoal só pega as coisas erradas. O Júlio Medaglia diz o seguinte: “Os negros brasileiros, em vez de imitarem Nat King Cole, que deu certo, ficam imitando vagabundos de rua que dançam rap, que fumam maconha.” Imitar o negro que deu certo nos Estados Unidos: o Michael Jackson, aquele jogador de basquete, o Michael... Vocês ficam imitando quem canta rap na rua, vocês não vão progredir nunca desse jeito, vão ficar igual a eles.

O que eu acho é que os povos têm algum defeito. O povo irlandês tem defeito, eles sempre perseguiram o James Joyce, sempre perseguiram o Sean O’Casey; o povo irlandês odeia os seus filhos mais nobres, então eles perseguem esses caras. Não deixaram enterrar o James Joyce no cemitério, enterraram o James Joyce na calçada do cemitério, porque acharam que ele não era católico. Não tinham o direito de ficar lá, então você vê que povo. É o James Joyce, pô. E o Brasil tem esse tipo de dificuldade de comportamento, que a impressão que dá é que vai piorando cada vez mais, não sei como consertar isso. Tenho certeza que o presidente que virá depois do Lula vai ser pior ainda do que o Lula.

P/2 – E hoje que o quadrinho está no jornal, tem muito quadrinho do nordeste, tem muito quadrinho de qualidade hoje no Brasil. Como você vê isso?

R – Eu acho o seguinte: o Brasil poderia seguir um exemplo de um período americano e de um período que até hoje o Japão ainda tem, que é os amadores fazer histórias em quadrinhos e não os profissionais. Está certo que tem os profissionais que estão fazendo quadrinhos, mas tanto no Japão quanto naquele período lá do underground americano existia um grupo de pessoas que não tinha acesso ao mainstream e que começaram a fazer quadrinhos de uma forma extremamente amadorística. Isso os levou ao mainstream também, mas eles impuseram o estilo deles; eles não foram desenhar o Superman ou o Batman como fantasma, eles criaram alguma coisa deles. E aqui no Brasil não existe isso, o pessoal que faz

fanzine não sai do gueto do fanzine e o pessoal do mainstream não aceita esse pessoal aqui. Quando alguém do underground brasileiro consegue entrar no mainstream, ele vê que quadrinho não dá dinheiro, aí vai escrever cinema, vai fazer livro, vai fazer literatura ou, como o Maurício e o Ziraldo, começam a trabalhar com merchandising com licenciamento, porque é isso que dá dinheiro hoje.

O quadrinho em si não dá dinheiro, mas o quadrinho virar cinema, o quadrinho virar um licenciamento, o quadrinho virar desenho animado é o futuro. É aí que dá para industrializar. Está havendo uma distância entre o pessoal que faz fanzine no Brasil e alguns que começaram a fazer e conseguiram chegar à parte editorial, mas depois foram pra publicidade, viram que o quadrinho não dá dinheiro. Porque não fizeram aquilo que o Maurício e o Ziraldo fizeram que é televisão, é cinema, é licenciamento, tudo isso. Quando eles vêm aqui, ou eles entram num sistema do mercado ou então eles desistem, porque dizem: “Não vou ficar fazendo esse tipo de coisa” que é o que realmente dá dinheiro na criação de personagens em quadrinhos. Essa diferença que existiu: esses que desistiram, foram embora, esses aqui não estão conseguindo vir pra cá como já aconteceu, mas eu acredito que esses jovens, se conseguirem fazer um mercado entre si, como tem o “American Splendor” do ‘udigrudi’ americano... O Robert Crumb já não faz mais nada, mas ainda tem o “American Splendor”. Tem um pessoal que ainda faz esse tipo de coisa, só que eles não vendem aqui, vendem entre eles. Quando houver o intercâmbio entre o pessoal que faz fanzine e comprarem uns dos outros é capaz deles terem um mercado que eles possam... Dentro do nível de vida bem simples que eles desejam, eles são capazes de sobreviver, principalmente se começarem a usar a linguagem do mangá, eu acho.

P/1 – Duas coisas... Uma muito pontual. Fale o nome das suas irmãs, que o senhor não falou.

R – A minha irmã mais velha é Zulmira, ainda está viva, com 90 anos. A Zilda, que é a seguinte, já faleceu. Os dois irmãos que seriam em seguida, o Raul e o Rui, já faleceram e a minha irmã Carmem ainda está viva, é a mais próxima minha, quer dizer, das que... Eu vou lá filar o almoço na casa dela. Esse era o pessoal da minha infância.

Minha mãe era uma mulher muito... Cozinhou magnificamente bem. Ela soube educar os filhos, soube servir de anteparo entre os choques do nosso pai com a gente. Esse tipo de coisa ela soube fazer muito bem. Ela teve uma coisa curiosa: quando o meu pai morreu e ela ficou com a pensão dele, que era uma pensão bastante alta, ela imediatamente saiu de uma casa, foi para um apartamento, comprou uma televisão colorida de 29 polegadas. Jogou fora todos os móveis que ela e o marido tinham e comprou tudo novo. E ela, que mal lia, ficou assinando a Folha de São Paulo como meu pai fazia - meu pai assinava a Folha de São Paulo. Você ia na casa dela e ela discutia política: “Você viu esse político ladrão?” Como o meu pai.

Enquanto meu pai tinha aquela ditadura, ela ficava submissa a ele. Foi só ele morrer, ela jogou tudo fora dele, pegou os livros dele... Ela e a Zilda jogaram fora as coisas dele, coisas importantes, puxa vida. Agora vem o pessoal que estuda genealogia e diz assim: “Onde está a caneta que o Coronel Moya escrevia?” Eu digo: “Minha mãe e minha irmã acharam que isso era velharia dele e jogaram fora”. Jogaram fora livro, coisas dele, mas construíram uma nova vida, uma vida dela. Se ela errou, jogando coisas importantes do meu pai fora, de certa forma ela assumiu a personalidade dela e ficou até os 96 anos pentelhando e sendo mais assim... Aí eu ia... Uma época eu fui morar com ela; a gente ia comer e ela dizia assim: “Ah, isso eu não gosto.” Eu dizia assim: “Como não gosta, minha mãe me ensinou a gostar de tudo.” Ela falava: “Mas sua mãe sou eu.” “Então agora a senhora está fazendo ‘doce’. Come isso, a senhora não me obrigava a comer tudo quando eu era criança? Agora a senhora vai ter que comer também.”

Eu vivi uma época muito gostosa com ela quando ela estava com muita idade, com muita dificuldade e fiquei... Tive sorte de ficar um período com ela, até um pouco antes dela morrer. Eu brincava, dizia assim: “Agora vai dormir” e ela falava: “Mas tem o ‘Pantanal’”. [A novela] é bonita, aparece mulher nua lá.” Ela tinha 96 anos e achava bonito aparecer mulher nua na TV. Eu falava: “Não, vai dormir.” Ela falava assim: “É...” e ia embora resmungando. Eu falava: “Quando eu era criança, a senhora me mandava dormir cedo e eu era obrigado. Agora é a sua vez: vai lá pra cama e não faz pipi na cama que eu estou cansado de trocar o lençol da senhora.” Ela ia resmungando pra cama. Eu aproveitei esse período que tive que ficar com ela, foi muito bom.

P/1 – Ela era do lar, tinha alguma profissão? O que ela fazia?

R – Ela era só dona de casa. Naquele tempo era o marido que provia e a mulher organizava tudo: comida, lavar casa, botar os filhos na escola, vestir os filhos, educar todos eles, eles serem obedientes ao pai, beijar a mão do padre, ir à igreja todo domingo. A dona de casa, naquele tempo, você vê... Às vezes eu olhava pro meu pai e minha mãe e dizia assim: “Puxa vida, no tempo deles não tinha avião, não tinha cinema, não tinha televisão, não tinha absolutamente nada. Quando eles começaram a vida deles tinha o quê? Tinha livro, revista e só.” No século XX houve um progresso muito grande e agora, no século XXI, com o chip, com a internet, computador, há um progresso muito rápido, tecnológico, que as pessoas precisam se adaptar. Pessoas que viveram esse período como eu, na década... As pessoas da década de vinte, como o Anselmo Duarte, [como] a minha irmã de 90 anos, a nossa turma da década de trinta... De lá pra cá o mundo mudou muito. Houve um progresso, principalmente tecnológico, muito grande e você então precisa se preparar pro futuro, você tem que saber que isso aqui... Eu usava máquina de escrever, eu uso computador, você usava a coisa... Hoje em dia você sabe que tem que se utilizar desses recursos e saber que isso aqui daqui a pouco vai estar superado, vão aparecer coisas muito mais avançadas do que você está pensando.

No meu tempo li esse “Flash Gordon”, você dizia “célula fotoelétrica”. Você pensava que célula fotoelétrica era uma grande coisa e hoje em dia eu vou na editora Brigafé e tem lá a fotoelétrica com o carro no estacionamento. Naquele tempo essas coisas eram importantes. Hoje você pensa que é importante o celular, internet e tudo mais. De repente você vai ver que daqui a algum tempo vai ter uma coisa muito mais nova e muito mais avançada. Na TV Tupi eu, o Cyro Del Nero e não me lembro quem mais - acho que foi o Goulart de Andrade... Falei na prova assim: “Escuta, Avancini, todo mundo vai fazer no dia 31 de dezembro e no dia primeiro de janeiro um retrospecto do ano que passou. Ou então, se eles forem bem avançados, iam fazer uma antevisão do que ia acontecer no próximo século, não no próximo ano. E se nós fizéssemos uma antevisão do que vai acontecer no próximo século? Por exemplo, a gente faz um telejornal em que o apresentador é um robô, não é mais um apresentador, e ele estará contando no ano dois mil e não sei quanto o que aconteceu em 1978 e ele fala tudo que vai acontecer.”

Nós descobrimos uma coisa muito importante. Eu, que estava acostumado a ler o Flash Gordon, dizia assim: “Plástico, como é que pode existir uma coisa que substitui tecido, óculos, madeira? Como é possível existir uma coisa chamada plástico, que tem tudo?” Enquanto a ficção científica falava de plástico e os jovens sonhavam com plástico, o JP Morgan investiu milhões de dólares com os maiores técnicos do mundo para descobrir o fio de nylon. Tudo que existe de fio de nylon no mundo, seja no Japão, nos Estados Unidos, no Brasil, é do JP Morgan, da DuPont de

Nemours, eles é que dominam isso. Enquanto tem gente pensando em ficção científica e literatura, existem capitalistas americanos muito vivos que estão investindo milhões e milhões para descobrir uma coisa que vai melhorar o coração e de repente ele descobre que aquilo serve pra virilidade. Então a empresa fica... Aqueles milhões que eles investiram viram bilhões, porque descobriram uma coisa que ia para um caminho e serviu pra outro. Nesse período, quando fizemos uma pesquisa, dissemos o seguinte: “A energia será sintetizada no futuro.” O que quer dizer isso?

Em termos de ficção científica, o que a gente iria colocar no programa que o Avancini abominou e não deixou a gente fazer seria o seguinte: num satélite, uma multinacional coloca um chip ou uma bateria e toda energia da terra, que seria o petróleo, a energia elétrica, a energia hidráulica, todas as energias existentes. Mandam para esse satélite, o satélite volta e essa energia movimenta a terra inteira, sem necessidade de nenhuma outra. Você vai eliminando os problemas da destruição da Terra, sintetizando toda a energia numa só maneira.

Tinha um filme chamado “The day that time stopped” - “O dia que o tempo parou”, que é a história de um disco voador que desce na terra e desce de lá um ser humano. Os militares começam imediatamente a bombardear essa coisa, os cientistas não meio... De repente, o cara sai de lá pra tentar falar com as pessoas e os policiais o metralham e o matam. Ele se despedaça e cai morto no chão. Quando ele cai morto no chão, de repente o disco voador abre e sai um robô. Eles começam a atirar no robô e o robô não sente nada. O robô pega no colo o morto e o leva pra dentro da.... Fecham, eles vão lá e não conseguem entrar na nave. O robô o põe numa mesa de operação e liga o sistema que cria o câncer nele, então aquelas células que foram despedaçadas pela metralhadora pegam câncer, só que é tudo organizado. Não é a célula fazendo o câncer de uma forma desorganizada. É tudo organizado, recompõe todo o tecido dele. Ele fica novo de novo, levanta, abre a porta e vem falar com eles, aí diz assim: “Eu queria provar que nós estamos bem mais avançados do que vocês, então vou dar uma prova da nossa força, porque eu preciso dar uma mensagem pra vocês e vocês teimam em não querer ouvir. Amanhã, do meio-dia até o meio-dia e cinco, o mundo inteiro vai parar. Toda energia que existe na face da terra eu vou parar para mostrar pra vocês que se eu quiser, eu paro com toda energia da terra.”

Não acreditaram, mas no dia seguinte, ao meio-dia, o elevador para, automóvel para, avião para e tudo fica parado, como se fossem slides, durante cinco minutos; passa cinco minutos e começa tudo de novo. Aí ele fala assim: “Posso falar? Posso trazer a mensagem que eu estou trazendo pra vocês?” E o cara diz assim: “Ok, o que vocês querem falar?” “Parem de guerrear, vocês estão destruindo o universo. Se vocês continuarem guerreando desse jeito, nós também vamos sofrer. Eu assumi essa forma humana para vocês entenderem que vocês são muito burros, muito ignorantes. Tentaram me matar, tentaram.. Parem com essas guerras.”

Tudo que tinha nesse filme existe. A cura do câncer, a energia que ele conseguia dominar, tudo que acontecia naquele filme... Era um filme, acho que da década... Acho que deve ser de 55 esse filme; já tinha esse tipo de coisa, entendeu? Quer dizer, você sabe... Eu achava que plástico era uma coisa que não me entrava na minha cabeça, mas entrou na cabeça do JP Morgan e ele soube de ganhar dinheiro com isso. Hoje eu sei que vai acontecer muita coisa no futuro, o chip não me impressiona. Ninguém deles previa um chip, nenhum deles... O máximo que eles previram foi a televisão - o Júlio Verne, o Alex Raymond, mas tem coisa que ainda vem no futuro e que não tem aqui. A Revista Fênix fez um artigo falando tudo que o Flash Gordon tinha e que depois aconteceu, eu tenho o número inteirinho; tem o Zacatoc, tem o desenho deles.

Eu e o Reinaldo falamos: “Vamos ver uma coisa aqui que tenha aqui que o homem ainda não inventou?” Acho que está aqui, quer ver? E nós descobrimos uma coisa aqui que tem no Flash Gordon e que o homem ainda não inventou, aparece em televisão e tudo.

O capítulo termina sempre com suspense, né? O Flash Gordon está caído. O homem-leão vai com uma espada e vai matar o Flash Gordon, que está virado de costas; quando ele vai dar a espadada, o Flash Gordon vira de frente e termina [com] suspense... Pelo “grande tal”, é o Deus do planeta Mongo e o homem branco - eles são todos amarelos - pega e cuida dele. O Flash Gordon acorda e o homem-leão fica sabendo que o Flash Gordon veio com a namorada dele, que é a Dale Arden. A Dale Arden foi raptada pelo imperador Ming, que vai querer casar com ela - é um chavão que o Umberto Eco acha. Só que quando o homem-leão vê que o terraqueo louro e branco vai lutar contra o imperador Ming - que seria o Hitler, o Mussolini, que queria dominar o mundo na terra... Eles têm grandes forças, então fala: “Vamos nos aliar.” Ele falou assim: “A Dale Arden. Converse com ela e coloque na cabeça dele um aparelho em que ele pensa e ela, prisioneira do castelo, acorda e recebe o pensamento dele.” Aí ele vem com aqueles papos: “Vou salva-la, querida!”

[Para] o Umberto Eco, isso aqui é chavão. Ele não entende que na década de trinta o Flash Gordon já representava os aliados, os americanos e os outros que iam lutar contra o Hitler, o Mussolini e o imperador Ming. Era uma síntese dos ditadores que dominavam o planeta Mongo. Todos eles eram amarelos, iguais aos chineses e os japoneses na época. Embora isso aqui seja um chavão, você diz: vai existir um aparelho tal qual o telefone. Você projeta o pensamento, não há necessidade de você usar a voz para se comunicar com a pessoa. O Graham Bell inventou uma coisa que você pega, o telefone, e o outro ouve aqui o que ele está dizendo. É uma máquina que você põe na cabeça, você transmite o pensamento e a pessoa recebe aquele pensamento. Quando eu fazia palestra sobre história em quadrinho, ninguém acreditava. Era eu que ia lá e ficava falando; eu descobri uma maneira de fazer palestra imitando história em quadrinho, que fosse tão divertido quanto a história em quadrinho. As pessoas ouviam as bobagens que eu falava. Então eu chegava e falava: Batman e Robin são homossexuais, o imperador Ming era o Hitler ou era o Mussolini. Eu ficava falando essas coisas e... Quando eu falava dessa projeção eu dizia o seguinte: “Acontece o seguinte: o aparelho que ele colocou na cabeça do Flash Gordon e que o Flash Gordon transmitiu o pensamento pra Dale Arden é igualzinho ao secador de cabelo. Então é por isso que toda mulher, quando vai ao cabeleireiro de bairro, põe aquilo e fica sabendo da vida de todo mundo. Começa aquela fofoca geral, porque ele está usando aquele capacete do Flash Gordon.”

P/1 – A pergunta que eu queria fazer é que nessa estrutura meio rígida do seu pai como você conseguia ler quadrinhos? Ele deixava?

R – Ele era a favor, porque era a favor de ler livros, ir ao cinema. Ele dava dinheiro pra gente ir ao cinema. Ele, de certa forma, sabia que aquilo era um conhecimento que a gente poderia ter que ele não teve, porque ele era do... A mãe dele era viúva, ele era muito pobre e para poder sobreviver ele teve que entrar na polícia para poder então ter comida, ter roupa e o lugar para dormir. Ele sabia que para nós era importante ir ao cinema, ler livros, e ele achava que quadrinho era uma forma de leitura também. Então ele era um homem muito...

Como ele era autodidata, ele era muito visionário, muito moderno. Por exemplo, ele dizia assim... Lançaram uma coisa moderna agora, que é o iogurte. Ele dizia assim: “Vamos comprar uma geladeira.” Ninguém tinha geladeira, a geladeira, naquele tempo, era um cofre com duas portas. Chegava um determinado horário, passava o caminhão com pedra de gelo. Eles pegavam com gancho, jogavam a pedra de gelo e a pedra de gelo corria na calçada; a gente ia lá com um pano, pegava a pedra de gelo e abria a portinha de cima, como um cofre antigo. Abria, punha o gelo lá, fechava e aqui dentro tinha... Era exatamente um cofre antigo, só que você punha na geladeira o gelo, todo dia vinha o gelo pra ela. Então meu pai era um homem que achava que geladeira era importante, iogurte era importante. Esse tipo de coisa que vinha do passado, que era ter o pomar no quintal, ter o galinheiro, que era ter milharal, esse tipo de coisa... Ele já tinha uma ideia de coisa do futuro, entendeu? Ele era sempre uma

pessoa... Como ele era autodidata, ele tinha uma visão de futuro, então ele dava dinheiro pra gente ir ao cinema todo domingo, ele assinava jornal. Nós não liamos os jornais, mas liamos as histórias em quadrinhos. Quer dizer, ele era uma pessoa avançada pra época, né?

P/1 – A última pergunta é você falar o que achou de contar isso pra gente aqui. Aí você conta a piada?

R – É difícil contar, porque se eu fosse uma pessoa só numa linha era mais fácil. Tive a sorte de poder trabalhar em diversos lugares, sempre tive como mestres pessoas como o Durst, o Jaime Barcellos, o Jayme Cortez, o Costa Lima. São pessoas que eu admirava muito e eu peguei um pedacinho de cada um deles. O Anselmo Duarte, quando ele era ator eu trabalhava com ele. Ele queria ser diretor de cinema e eu já sabia que ele ia ser um grande diretor de cinema. Essas pessoas, todas elas, sempre vampirizei, sempre peguei um pouquinho de cada um deles e soube peneirar, guardar. Então quando eu dava aula meus alunos diziam assim: “Professor, isso assim...” “Não faço a menor ideia.”

Eu só sei as coisas que eu sei. Quando eu vejo uma coisa que me interessa, eu guardo no fundo da minha cabeça, aí eu fico a vida inteira com aquilo. As coisas que não me interessam nem sei do que se trata, esqueço. Por exemplo, agora aqui na televisão passa muito filme antigo. Eu olho o filme e falo: “Eu acho que já vi esse filme”, mas é um filme tão esquecível, que eu digo assim: “Puxa vida, esse filme...” Tem filmes que eu sei de cor, que eu vi quando era jovem. Como eu vivia com críticos de cinema, eu aprendi a ver cinema sentando do lado dele e ele falando: “Que corte bonito” ou “Corte bonito é isso”, então esse tipo de coisa que aprendi com eles eu comecei a usar não só naquele caminho, mas em todos os caminhos, então eu sempre faço isso.

Quando eu escrevo, eu procuro abrir horizontes, sabe? Dizer pra pessoa que ela não deve ficar fazendo uma coisa só, é uma desvantagem, porque eu tinha um amigo que era muito rico e dizia assim: “Olha, Moya, você e seus amigos estão perdidos, porque vocês têm uma cultura muito vasta. Hoje em dia, a pessoa tem que ser especialista numa coisa só e vocês, vocês são bons em tudo.” Só que tivemos que largar tudo... Isso é uma coisa que realmente não passa pela cabeça deles. Eu aprendi a ver assim, de ler uma notícia do George W. Bush eu já sei tudo que acontece, porque... Então eu não vou deixar de ter uma crítica em relação ao Bush, ao Lula, porque eu vou me dedicar só a história em quadrinho. A minha formação, sei lá, talvez.. Meu pai era um grande pesquisador, eu brigava com ele, mas no fim eu virei um pesquisador também, igual a ele, indiretamente. Ele era de esquerda, ele era simpatizante. Acabei ficando também igual a ele ou mais do que ele. Eu tive uma participação maior do que ele, porque ele tinha o receio da coisa, mas de qualquer forma acho que valeu a pena, foi bom. E é difícil de você então fazer um depoimento sabendo que... Dizer assim: “O que vocês querem que eu fale? Tudo?” Tudo não dá. Você vê quantos rolos nós já gastamos aí, quatro e você vê, então...

P/2 – Eu queria só fazer uma perguntinha final, antes de você finalizar. Você falou da sua influência de esquerda, do seu pai também. O que ficou desse comunismo que você levou e te ajudou também a articular vários movimentos, fazer uma exposição e tal. E hoje assim o que você acha que sobra dessas ideias?

R – Eu acho assim.. Meu pai era positivista, né? Ele era materialista; eu chamo de humanista, porque materialista é quem pensa em coisa material e o humanista é uma pessoa que pensa na humanidade. Enquanto as pessoas pensam em Deus e deixam tudo na mão de Deus, de Jesus Cristo, nós não. Nós deixamos a coisa nas mãos dos homens, por isso a gente admira tanto os escritores, os cineastas, os homens de televisão. Essas pessoas que são pessoas não vão gostar de Deus. Eu gostava do Walter Jorge Durst, Deus pra mim nunca fez nada.

Meu pai era positivista. Eu fiquei marxista, mas eu sempre tive um senso crítico, porque você é a favor de uma coisa, mas você sabe que aquela coisa não é perfeita. Ela tem defeitos e tudo mais. Em minha opinião, eu acho que os Estados Unidos fizeram uma divisão de renda muito melhor do que a União Soviética. A união Soviética, o que aconteceu? Aconteceu igual ao PT aqui no Brasil: você é do PT e está lá, é ministro. Você é da panela, você apoia o PT, então você também é ministro. Qualquer chefe no Brasil, [se] é do PT... Ele pode ter um cargo importante como jornalista, só que ele não sabe escrever, mas ele é do PT.

O que aconteceu lá na União Soviética, eles... O Partido Comunista... “Você é do Partido Comunista?” “Sou.” Tudo bem, mas se você não é do Partido Comunista então você não é bom. Aquela casta que eles criaram dentro do Partido Comunista destruiu o sonho soviético, o sonho de fazer um socialismo. Enquanto isso, nos Estados Unidos, uma velhinha viúva morre o marido e ela tem um dinheirinho. Ela emprega esse dinheiro na General Motors, no McDonalds, em qualquer coisa lá na bolsa de valores e ela ganha um milhão de dólares. O capitalismo tem seus defeitos, mas o capitalismo teve um sistema mais democrático de distribuição de renda. O nível de vida nos Estados Unidos - eu vivi lá, eu vi como é - é muito melhor do que o nível de vida na União Soviética, na China ou em qualquer outro lugar ou em Cuba, por quê? Porque eles são mais pragmáticos.

Quando Lênin fez a revolução - o Lênin sim que foi o grande cara, que nem sabia fazer discurso e de repente entrou num trem, desceu e começou a falar com as massas. Incendiou as massas e disse: “Nós precisamos imitar o espírito prático dos americanos”, só que eles não ouviram isso. Os americanos têm um espírito prático, eles sabem como fazer uma coisa e os russos ignorantes esperaram que o Lênin salvasse o país, que o Stalin salvasse. E hoje esperam que o Putin ou esse palhaço aí que está no lugar dele, esse fantoche, vai salvar o país. Não é isso, não é o Pedro Brandi, não é o Rasputin, não é o Nicolau II. É o povo que tem que fazer esse tipo de coisa, então eu sempre critiquei... .

Por exemplo, quando eu colaborava no “Notícia de Hoje”, que era o jornal do Partido Comunista, naquele tempo tinha linotipo. Você escrevia e a linotipo já trazia o clichê. Nas linotipos do “Notícia de Hoje” você não podia escrever Stalin. Já sai “guia genial dos povos e pai do proletariado”. Você escrevia Stalin e o próprio linotipo, sozinho, já escreve “pai do proletariado”. O pessoal do Notícia dava risada, porque como era eu que fazia a charge política eles achavam que eu estava brincando. Mas eu estava criticando o partido, entendeu?

Eu sabia que a União Soviética era um blefe, eu sabia aquele era um castelo de cartas. Eu conversava e dizia: “Eu vi os Estados Unidos...” “Eu dizia: “Eles estão errando aqui feito loucos.” Você nota que o Sputnik não é nada, o Sputnik é só pro pessoal ver que eles estão à frente dos americanos [na corrida] espacial, mas aqui embaixo não está funcionando nada. O que resolveu eles censurarem tantos filmes, tanta liberdade, matarem pessoas? Não resolveu nada, o país ficou a mesma porcaria ou pior ainda, então esse tipo de coisa não leva a nada. O que leva a coisa é você ter liberdade, então hoje a China continua sendo um país comunista, só que pegou o sistema capitalista e vão derrubar os Estados Unidos, porque o Japão quase derrubou os Estados Unidos. Ainda não derrubou porque eles ainda estão no suseranato. Todas as empresas japonesas, a Sony, todas elas funcionam...

Eu fui lá, trabalhei no Japão. Eu vi como é. Eles trabalham como se fosse um fanatismo contra aquele grupo. Quando a gente ia ao restaurante e o cara trabalha naquela empresa, ele negocia com o banco que é daquela empresa, ele anda no metrô que é daquela empresa. Sábado e domingo

ele leva as filhas pro cinema, ele tem bilhetes no cinema daquela companhia, com filmes produzidos por aquela companhia, então eles só vivem naquela companhia. Então a gente, pra encher o saco deles... Eles levavam a gente num restaurante, pediam cerveja e a gente, de sacanagem, fingindo que não sabia, pedia cerveja concorrente, que era do outro grupo. Eles diziam assim “Ah, mas essa cerveja é melhor” “Não, eu gosto mais daquele tal.” Brasileiro, né? De sacanagem, ficava bebendo a cerveja do concorrente dele, porque eles eram assim..

Tem que fazer um terno, o tecido é do mesmo grupo. Eles pagam pra ele, ele vai ao alfaiate e o alfaiate faz o terno. Eles são de uma fidelidade àquele grupo como se fosse um suseranato ainda, como se fosse aquele sistema antes da ocidentalização no Japão, só que eles ainda se comportam assim. Isso funciona, porque... Acaba dando certo, como se fosse uma cooperativa. Eles todos enriquecem, porque o dinheiro volta pro bolso deles. Eles estão enriquecendo a companhia e o dinheiro está voltando pra ele, então funciona como cooperativa. Está certo, de um certo aspecto, então você tem que ver as desvantagens que um sistema tem, a vantagem que outro tem.

Você tem uma formação marxista, mas você sabe o que está errado e o que está certo, o que tem que usar dos americanos - eles são fantásticos pra fazer televisão, cinema, literatura, como organizar, como se autopromover. Você tem que aprender com eles. O Maurício de Souza aprendeu: hoje ele não ganha mais dinheiro com a tirinha dele de jornal, ele ganha dinheiro é com licenciamento. Ele aprendeu com os americanos como faz isso, ele sempre olhou Disney e coloca lá “Copyright Maurício de Souza Produções”, baseado no sistema americano e funciona. Agora vai imitar o sistema de quadrinho da União Soviética; nem existe, entendeu? Você tem saber o que tem as coisas boas e as coisas ruins.

O cinema soviético teve um período muito bom, que era o Eisenstein. [Durante] todo aquele período entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial o cinema soviético era muito bom, então você sabe o que é bom e o que é ruim. E eles incentivaram os escritores do mundo ocidental, então o Jorge Amado tudo tinha um grande mercado no mundo comunista, porque eles... Eles eram mais benevolentes com o Jorge Amado do que eram com os próprios autores soviéticos, então a literatura deles não chegou de novo a Dostoiévski, a Nicolai Gogol, a Pushkin, a Tchecov, a nenhum deles.

Você tem uma formação cultural. Você tem uma opção de dizer assim: “Eu sei que Deus não existe, eu sei que não existe vida após terrena”, então enquanto eu estiver aqui eu vou batalhar vou fazer as coisas que eu quero, porque se não eu vou morrer e vou dizer assim: “Putz, eu podia ter feito assim”, igual o Boris [Casoy] fala no “Aqui e Agora”, então... Eu me arrependeria, por exemplo, se eu tivesse dirigido a TV Excelsior... Se eu dissesse: “Vou fazer concessão” eu não teria feito a TV Excelsior, eu teria feito uma televisão tão ruim quanto aqueles que estavam lá naquele período. Assim como hoje eles estão imitando a Globo e estão fazendo uma TV Globo piorada, eles não têm uma visão diferente de olhar e dizer: “Vamos fazer assim que talvez dê certo.”

Você tem um gol na vida que você sabe que é só isso. Você não sabe explicar o que é a vida, o que é essa chama, o que é essa coisa que acontece. Você sabe que é igual aos animais, como materialista você sabe que vai morrer como aquela mosca, como aquele gato, aquele cachorro. Você vai morrer também e não tem vida pós-terrena, então você diz: “Eu preciso aproveitar o tempo que estou aqui e escrever livro, fazer alguma coisa, porque o Shakespeare, o Tchaikovsky ainda estão aí. Kafka está aqui, os caras... O Orson Welles ainda está aí, o Charles Chaplin, os caras que fizeram alguma coisa na vida ainda estão aí; os outros, a grande maioria de médiocres que ficarem esperando a vida pós-terrena, o juízo final, Deus e diabo a quatro, Papai Noel, esses não fizeram nada na vida. Como esses monges lá do Tibet, eles são uns parasitas da sociedade. Eles não fazem absolutamente nada, eles ficam meditando e todo mundo sustentando eles. Ah, pô, vai trabalhar.

A China está certa. Você quer meditar, tudo bem, medita meia hora por dia, mas o resto do dia planta, vai ser camponês, operário, faz alguma coisa de útil na vida. E o mundo inteiro grita “liberdade por Tibet”... Que liberdade pro Tibet! Esses pastores que ganham fortunas explorando a ignorância do povo e o Vaticano, que são séculos e séculos de ditadura, eles pulam de um lado para outro. Eles são a favor do Hitler, são a favor de todo mundo só pra ficar no poder.

Esse tipo de coisa, você diz: “Bom, eu tenho uma noção, eu sei que não existe vida após terrena. Eu sei que não existe Deus, eu só não sei como é essa chama, chamada vida.” Isso eu não sei explicar. Só que eu sei que enquanto eu tiver essa oportunidade, “puxa, que ótimo.” Eu ainda estou escrevendo livro, estou enchendo o saco de todo mundo, eu estou fazendo piada, estou vivendo com amigos, amigos que você tem desde 1947. A maioria morreu, mas os que sobraram ainda estão aí, são amigos do peito da gente. Quer dizer, você realmente tem alguma coisa.

A única coisa que eu digo é: “Que pena que só trabalhei nos bastidores.” Não procurei aparecer para o público para dizer: “É o Moya.” Eu sempre achei que o importante era com aquela equipe que eu estava trabalhando. Eu sempre enchia a cabeça deles pra gente fazer uma coisa boa, entendeu?

De certa forma, eu... Uma vez o Valdir Martins Fontes - da Editora Martins Fontes, que já morreu, era um doce de pessoa - falou pra mim: “Moya, você não se arrepende de ter escolhido o fato de trabalhar nessa área? Porque você está sempre com problemas de dinheiro.” Eu falei: “Olha, se eu tivesse uma vida normal... Quando eu cheguei aos 45 anos, eu abria o Estado de São Paulo e não tinha mais emprego.” Quer dizer, eu tinha que morrer aos 45 anos. Se eu conseguir viver igual minha mãe, até 96 anos e estiver lúcido como ela estava, eu vou escrever livros, tem sempre um jornal que vai me pedir para escrever um artigo, uma revista pra escrever, alguém que vai pedir para eu dar um depoimento e eu ficar falando bobagem, esse tipo de coisa... Quer dizer, eu já passei dos 45 e ainda estou aí, dá pra fazer coisas, entendeu? Então eu estou satisfeito de ter feito essa besteira, de ter escolhido história em quadrinho numa hora errada, de ter feito televisão numa hora errada, de ter sido, sem querer, pioneiro em algumas coisas. Quem sai ganhando não é o pioneiro, o cara que inventou... Santos Dumont não ganhou nada pra inventar o avião, mas os caras que constroem a Boeing, todos eles estão milionários. O Van Gogh não ganhou absolutamente nada para pintar os quadros dele, mas os bancos japoneses que compram quadros do Van Gogh por milhões de dólares ganham dinheiro. Eu também não sou o Van Gogh, não sou o Santos Dumont, mas pelo menos aqui no meu pedaço eu fiz do jeito que eu achava que deveria ser feito, né?

Dá pra contar a piada final?

P/1 – Dá.

R – Agora eu já nem me lembro que piada era, deixa ver se eu me lembro... Não, não me lembro não, mas é uma dessas assim, de história em quadrinhos. É que quando eu fazia palestra de história em quadrinhos eu sempre fazia esse tipo de piada, porque a primeira vez que eu fiz uma palestra eu vi que o público não sabia nada. Então eu falei: “Você tem que fazer uma palestra tão divertida quanto uma história em quadrinho. Não pode ser uma palestra mesmo, tem que ficar fazendo igual história em quadrinhos.”

P/1 – Não lembrou mesmo da piada?

R – Não.

P/1 – Obrigado, Álvaro, pela entrevista.