

## UM ARTISTA DO POVO

**Gianfrancesco Guarnieri, dramaturgo e ator de teatro, cinema e televisão, sinônimo de trabalho na divulgação da cultura popular brasileira**

*Parafraseando o refrão da música de sua última peça — A canastra de Macário — pode-se afirmar que Gianfrancesco Guarnieri encarna a trajetória do artista brasileiro. Um verdadeiro contador de histórias, desde a década de 50, criando, produzindo e dando voz à cultura popular. Para ele não há tabus: escreve, interpreta e dirige no teatro, no cinema e na televisão. Algumas das músicas que compôs com ilustres parceiros fazem parte do cancionário popular e nem nos demos conta disso.*

*'Em 1995, mesmo com problemas de saúde, fez teatro, escreveu, atuou e dirigiu a peça A canastra de Macário; televisão, interpretou o Eliseu da novela A próxima vítima que foi ao ar no horário nobre na Rede Globo; e cinema, com a participação no filme O Quatrilho, de Fábio Barreto no qual interpretou o padre Giobbi.*

*Aos 62 anos, tem novos planos de trabalho, sonhos e esperanças de um futuro melhor. Confira, lendo nas páginas seguintes o instigante encontro da revista Comunicação & Educação com Guarnieri.*

**Por: Roseli Fígaro**

**Revista Comunicação e Educação:** *Eu queria que você contasse como é que o teatro aconteceu na sua vida.*

**Gianfrancesco Guarnieri:** Por parte da minha geração não tinha nada disso, de quero ser artista. O que nós queríamos era atuar. O teatro surgiu naturalmente, sem nenhuma grande preparação e surpresa. Eu me sentia apto para enfrentar qualquer coisa, o negócio era descobrir o que mais nos agradava, mas nada do que a gente fosse fazer nos assustava. Tínhamos uma grande necessidade de ação prática. Eu me lembro de um bom exemplo: eu tinha um amigo que adorava a Doris Day e, então, resolvemos fundar um fã-clube. Eu era o secretário-geral, não sabia quem era a Doris Day, nunca tinha visto filme dela; mas a gente se dedicava a isso de corpo e alma, até vir a satisfação.

**RCE:** *E por que você não seguiu seus pais, por que você também não foi um músico?*

**Guarnieri:** Meu pai era maestro e minha mãe concertista. Na Itália ele tinha um quarteto, era violoncelista. Eles não me obrigavam. Eles achavam que a profissão era

muito ingrata. Não proibiam, mas também não estimulavam. Eu quis estudar piano, agora claro que eu sentava ao piano e não queria tocar Chopin, Bach. Eu queria tocar o que me vinha. Eu queria o instrumento para mim, ficava meia hora lá, queria voar...

**RCE:** *O teatro de Arena foi fundado em 1952 pelo José Renato. Como foi a sua união com o Arena?*

**Guarnieri:** Em 52 eles fundaram o grupo, mas era um grupo itinerante, eles não tinham teatro, eles encenavam as peças em qualquer lugar, principalmente em casas, em palacetes, em clubes. E em 55 conseguiram uma garagenzinha na rua Teodoro Baima, reformaram e fizeram o primeiro teatro circular permanente da América Latina. O Vianninha (Oduvaldo Vianna Filho) morava no fim da Teodoro Baima, então nós passávamos muito por ali e achávamos uma graça o teatro. Foi justamente nesse período que as entidades estudantis resolveram formar um grupo de teatro, isso em razão da grande revolução do teatro, que chegava às ruas...O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)<sup>1</sup> foi o grande importador dessa boa nova no teatro brasileiro.

Foi considerado que o teatro seria genial como possibilidade de organização estudantil. Assim, nesse ano, resolvemos que íamos formar o TPE. O Teatro Paulista do

Estudante acabou estreando neste recém fundado Teatro de Arena. E começou uma mútua simpatia, eles também eram jovens. Eram da primeira turma de formandos da Escola de Arte Dramática (EAD). Então, houve uma aproximação natural e em 56 houve uma fusão do Teatro Paulista do Estudante com o Teatro de Arena.



Gianfrancesco Guarnieri

**RCE:** *O Vianninha era seu companheiro na política, como é que vocês ficaram juntos também no teatro?*

**Guarnieri:** Quando nós defendemos esta proposta da formação do teatro estudantil, a escolha de quem se dedicaria mais a este tipo de trabalho foi meio estranha. O critério era o seguinte, vamos ver quem tem no ambiente, na família, maior ligação com o teatro. Eu tinha o trabalho do meu pai e da minha mãe no Teatro Municipal. E o Vianninha era filho da Maria

1. O Teatro Brasileiro de Comédia foi organizado em 1948 por Franco Zampari. Durante quase 12 anos de existência encenou mais de 70 peças. (N.E.)

Alice e do Oduvaldo Vianna, escritor de teatro e depois de tele-novelas...Foi mais ou menos assim que as pessoas se tornaram responsáveis por essa tarefa. Quem vai ser da fração da UJ<sup>2</sup> (União da Juventude) para formar o grupo de teatro? As pessoas foram escolhidas nesta base. Deu sorte para nós, porque aí descobrimos o caminho. A gente não se deteve para analisar, o que nós queríamos mesmo era ser militante profissional, revolucionário, no fundo era essa a idéia. Mas quando o teatro veio até nós foi um impacto, virou uma paixão.

**RCE:** *Como foi aquele episódio de vocês assistirem à peça **O canto da cotovia**<sup>3</sup>?*

**Guarnieri:** Assisti a muita ópera no Municipal, mas essas companhias de teatro popular moderno eu ainda não tinha visto. Eu fui apresentado ao TBC, e a primeira peça que vi foi **Dama das Camélias**. Eu achei ótima.

Então, em nosso trabalho político nós estávamos organizando o Encontro da Juventude pela Paz e pela Amizade, o Brasil seria a sede e, já que estávamos naquela de formar um teatro amador, começamos a visitar as companhias para ver se conseguíamos alguns ingressos para oferecer aos jovens que viriam ao Encontro. O Sandro Polloni (Teatro Popular de Arte —

Companhia Maria Della Costa) ficou contente com a idéia. E nós estávamos muito felizes porque ele também tinha nos ajudado a conseguir a assinatura de adesão da Marta Rocha<sup>4</sup>, ao nosso Encontro, “a miss vai à festa”. Nós conseguimos a adesão da Marta Rocha e depois ela disse que não sabia o que era aquilo, se era coisa de comunista...(risos). E ainda mais ela, uma senhora imponente, nos atendeu de **négligé**. Imagine, nós, naquela idade, vemos a Marta Rocha assinando a adesão ao nosso Encontro de **négligé**...Depois disso só morrer...(risos). Bom, conseguimos os ingressos, e o Sandro disse que o espetáculo ia começar e nos convidou para assistir. Logo no início de **O canto da cotovia**, eu disse “é isso que eu vou fazer”, não tinha jeito, era aquilo mesmo, foi assim que tive certeza que queria fazer teatro.

**RCE:** *O Augusto Boal foi muito importante para o Arena?*

*Como é que foi a entrada dele para o grupo?*

**Guarnieri:** Aí tem um pouquinho de história também. Fizemos a fusão entre o TPE e o Arena porque não tínhamos as mínimas condições de produção, de fazer o trabalho que a gente queria com o TPE, de se apresentar em escolas, em fábricas, em sindicatos, em salas, até em teatro de rua. Nós não

2. União da Juventude tem sido historicamente a organização política dos Partidos Comunistas entre os jovens.

3. Peça de Anouilh, dirigida por Gianni Ratto, 1954, com Maria Della Costa no papel principal.

4. Marta Rocha, Miss Brasil no ano de 1954, tornou-se símbolo da beleza da mulher brasileira.

tínhamos dinheiro. As campanhas de arrecadação de fundos que fizemos não deram certo. Então, o Zé Renato, que era o diretor do Arena, nos fez a seguinte proposta: nós seríamos o segundo elenco do Teatro, o *supporting cast*, não receberíamos nada e ele daria o material para o TPE fazer os seus espetáculos. Aceitamos, mas aquilo era ilusão. Trabalhando no Arena não dava tempo para organizar nada no TPE. Começamos a achar que não dava para continuar e exercemos uma certa pressão sobre o Zé. Mudamos também a cara do TPE, tomando mais iniciativa. Queríamos um teatro de participação, de luta, preocupado com o que se passava. Começamos a ler e a ver que o teatro podia exercer esse tipo de papel. Começamos a nos preocupar muito com o modo brasileiro de teatro, que não deveria ser cópia, não deveria ser epígono de teatro nenhum, deveria descobrir a sua própria identidade. Buscar o homem brasileiro médio. Montamos a peça **Está lá fora um inspetor**, de J.B. Priestley. Ganhamos um festival de teatro amador, eu ganhei o prêmio de melhor ator. O TPE apareceu no cenário, o que aumentou nossa força. Aí nós ficamos lotando teatro e nossos planos de fazer teatro nas escolas ficou prejudicado. Foi sempre essa contradição, até que chegamos à conclusão de que tínhamos que cumprir nossos objetivos com o teatro profissional. A Beatriz Segal e o Silnei Siqueira ficaram para tocar o TPE.

Houve, então, necessidade de que alguém trabalhasse com o Zé Renato no Teatro de Arena. O Boal foi apresentado ao Zé pelo Sábato Magaldi... Foi uma revolta terrível entre nós. Era um cara, um sujeito dos Estados Unidos, que se chamava *Augusto Boal* (*August Boal*). Ficamos com aquela desconfiança, aquela reserva, a gente ficava com o pé atrás... A primeira vez que vi o Boal — ele era alto, desengonçado — estava com uma camisa que trouxe de lá dos *States*, xadrez, aquela calça, aquele jeito de *cow-boy*. Mas ele falava português... Poxa, ele era carioca... Aí eu comecei a reconsiderar, saí da opinião radical para ver do que se tratava. E de fato: quando o Boal percebeu, logo começou a nos dar toda a força. Ele foi para os EUA estudar Química, sobrevivia traduzindo para a **Revista X-9**. Ele teve contato com o pessoal melhor, do nosso ponto de vista, do teatro norte-americano. Ele nos deu uma boa base teórica, coisas da representação, entrávamos pela noite, em longas tertúlias. Foi uma coincidência de interesses. Montamos **Ratos e homens**, de John Steinbeck. Aí fizemos uma comedinha, que ficou pouquíssimo tempo em cartaz; quando então, eu, em 56, empolgado com aquele clima, quis escrever uma peça, era **Black-tie**.

**RCE:** *Eles não usam black-tie vai aparecer num momento de crise do Arena. Como é que se dá todo aquele boom...?*

**Guarnieri:** Deu tudo certinho. O público de boca aberta... esperando que aparecesse algo novo, com novas propostas.

**RCE:** *Então até aí o Arena não tinha conseguido ser o que havia se proposto?*

**Guarnieri:** Não, porque essa proposta era recente, essa proposta mesmo foi do final de 55, 56... Eles faziam o teatro, mas a novidade era ser circular, e eles montavam Pirandello, **Uma mulher e três palhaços**, de Marcel Achard, o máximo que eles chegaram a montar foi **À margem da vida**, de Tennessee Williams. Tinha sido dado um sinal com o **Ratos e homens**, o público ficou na expectativa. Dali tinha que sair alguma coisa. Foi quando houve o que nós chamamos da recuo, de fazer aquelas comedinhas... para puro divertimento. Não é que seja inaceitável, mas não estava de acordo com a expectativa que tinha sido criada. Era preciso falar da realidade, do dia-a-dia, procurar a identificação com o espectador. Mas ali o negócio era profissional. Tinha que dar lucro. E como não dava, o Renato resolveu fechar. Só que antes decidiu montar um texto de um autor nacional. Até então, não tínhamos montado autor nacional. Leram **Black-tie** e resolveram montá-la. Naquela altura muitos já tinham saído. O Boal teve que se virar, foi trabalhar. O Vianninha não agüentou a questão financeira, porque quem bancava a gente eram os nossos pais... e os dele não tinham

mais condição de sustentá-lo em São Paulo. Tinha surgido uma atriz, misteriosa, chamada Lélia Abramo. Ela simpatizava com o movimento e notava que todo mundo estava querendo trabalhar. O Eugênio Kusnet, quando viu aquela garotada querendo coisas novas, topou montar **Black-tie**. Mas aquele sotaque do Kusnet não ficava bem. Eu resolvi o problema, coloquei um: "Cala a boca alemão", já justifica, chamou de alemão, já estava tudo bem. E a Lélia, que podia perfeitamente ser paulista, embora a história se passasse no Rio. Mas olha, ninguém acreditava que fosse dar certo. E foi aquele boom, o público estava querendo que acontecesse alguma coisa. O mais importante de **Black-tie** foi que ela catalisou energias. Tinha gente que estava desanimada, como o Jorge Andrade. Quando ele viu a peça, disse: "Oh, rapaz, agora você me deu forças para continuar, nós vamos continuar..." Daí surgiu o Seminário de Dramaturgia com todos os seus erros, a sua radicalização...

**RCE:** *Quando foi isso, em 1958 mesmo?*

**Guarnieri:** Em 58 ele foi proposto. Em fevereiro estreou, em abril, maio eu acho que já estava com um pessoalzinho. Aí participaram atores e autores paulistas, e deu uma safra boa. A gente só montava peças de autores nacionais. Em 62 o Zé Renato saiu do teatro e nós conseguimos uma nova direção.

**RCE:** *Da safra de autores que saíram do Seminário de Dramaturgia, quais foram as principais peças que o Arena montou?*

**Guarnieri:** Vianninha fazia questão de dizer que sua peça **Chapetuba Futebol Clube** era fruto do Seminário, embora ela tivesse sido escrita antes. Ele pegou a peça e levou para o Seminário, quase estragaram o trabalho dele. Não conseguiram porque ele tinha personalidade. O Seminário era perigoso. Seminário não é uma oficina, não é *Workshop*. Seminário é seminário, deveria ter a função de discutir problemas interessantes, correntes novas. Ter a presença de um sujeito bem mais informado, preparado, que pudesse orientar, e não uma parceria para escrever como queriam alguns. Teve um desvio realmente violento, que acabou afastando as pessoas. Mas no período em que o Seminário conseguiu atuar foi importante. O próprio Boal fez para o Seminário a peça **Revolução na América do Sul**. O Roberto Freire (o psicanalista, não o Senador) fez **Gente como a gente**, nós a montamos com o Antunes. O próprio Jorge Andrade participou, mas foi o primeiro a sair. O Chico de Assis também. Todo mundo acabou escrevendo peça ali. O Flávio Migliaccio tem uma peça gostosíssima, chamada **Pintado de alegre**, que saiu do Seminário

**RCE:** *Por que é que logo depois do sucesso do **Black-tie** você escreve **Gimba** para ser montada*

*pelo TBC? Não ficou meio ruim com o pessoal do Arena, como é que foi?*

**Guarnieri:** Houve, no início, uma reação do pessoal do Arena, mas eles acabaram concordando. Eu já tinha uma experiência de alguns anos do Teatro de Arena e queria experimentar o palco tradicional.

**RCE:** *Conta essa história de experimentar o palco tradicional, eram raízes de ópera aflorando?*

**Guarnieri:** Mas é evidente que entrou isso, tanto que o **Gimba** é um libreto de ópera. Eu era amante de palco, coxia, cenário, queria mexer com isso. Essas contribuições mais efetivas do teatro popular. O nosso palco de arena era limitado, encontrou um gênio que inventava coisas incríveis, o Flávio Império. Ele inventava coisas formidáveis. Mas eu queria experimentar o outro lado. O **Gimba** tem escola de samba, operários; no meio dos trabalhadores, dez policiais...

**RCE:** *Foi o Flávio Rangel que dirigiu?*

**Guarnieri:** Ele era profissional, ele tinha feito uma peça antes, **Chapéu cheio de chuva**, no palco do 11 de Agosto, da Faculdade do Largo São Francisco. E eu vi esse espetáculo, adorei. O Flávio Rangel nasceu no mesmo dia, na mesma hora e no mesmo ano que eu...a gente brincava com isso. Ele era uma pessoa de personalidade muito forte também, foi uma experiência muito rica trabalhar com o Flávio.

**RCE:** *E vocês foram para a Europa com **Gimba**, não foram? Ganharam um prêmio em Paris...*

**Guarnieri:** Nós fomos para Portugal. O Sandro estava querendo ir para o Festival Internacional de Paris. E **Gimba** também foi um fenômeno, um sucesso de público extraordinário. A crítica como sempre, no segundo trabalho, vem em cima, dizendo que eu romantizei o marginal. Na época o marginal era romântico mesmo, e hoje a gente tem todo o material que comprova isso. E uma coisa que me dá uma grande satisfação é que eu tinha um prólogo mostrando o marginal seguinte, o de hoje, que é o drogado, que ataca os próprios companheiros, isso em 59. E **Gimba** não, ele estava com toda a mitologia do morro na cabeça.

**RCE:** *Você também trabalhou, depois dessa fase, com o Othon Bastos e a Martha Overback. Foi no teatro São Pedro que vocês trabalharam juntos?*

**Guarnieri:** Não, no teatro São Pedro foi com a Fernanda Montenegro, em 69. Porque ali foi o seguinte, eu fiz **Gimba**, de 59 até 61. Em 59 foi ainda um pouco **Black-tie**, ficou dois anos, aí o Vianninha me substituiu e eu fui fazer **Gimba**, também como ator. Em 60 nós fomos para Portugal, Itália e França. Sucesso extraordinário. Em Roma, no Teatro Quirino, fizemos a peça em português. O Brasil tinha tudo para fazer mil coisas, mas... Em 61 eu estreei **A semente**, com toda essa minha gana de palco.

**RCE:** *Foi também junto com o Flávio Rangel, não foi?*

**Guarnieri:** Também. Fiz **Gimba** que me matou essa vontade de espetáculo, aí eu quis falar de um cara que merecia ser falado, o Partido Comunista, eu escrevi uma peça sobre a atuação do Partido.

**RCE:** *Mas ela não foi encenada fora de São Paulo, foi?*

**Guarnieri:** Não, foi proibida. Foi o Virgílio Lopes da Silva, Secretário de Segurança que proibiu. Eles tentaram proibir na véspera da estréia. Os caras tinham um relatório do censor, diziam que a peça era imoral, porque tinha um personagem que ouvia o filho se mexendo na barriga da gestante, para eles isso era obsceno. Claro que essa desculpa não enganou ninguém, todo mundo estava sabendo que era por motivos políticos. Nós ficamos assustados, porque deu o maior rebu, todo mundo querendo saber que peça

Iconographia/Retrato do Brasil



Guarnieri e Francisco de Assis na montagem de **Eles Não Usam black-tie**, 1958.

era aquela...Conseguimos a liberação só para o TBC, ficando proibida para todo o território nacional. A liberação se deu graças à atuação de uma comissão de intelectuais da qual participaram a Igreja, a ABI e outras entidades. Aí, claro, lotou, superlotou. O TBC tentou colocar outra peça, **As Almas Mortas**, de Nikolai Gogol. Não ia ninguém, colocaram novamente **A semente** e voltou a lotar...Depois retornamos ao Teatro de Arena, foi uma fase bonita. Em 62, fizemos **A Mandrágora**, de Maquiavel, era um espetáculo lindo.

**RCE:** *Foi um conjunto de atores que comprou o Arena, não foi?*

**Guarnieri:** É, pessoas que já tinham feito parte do Arena, o Boal, eu, o Paulo José, que tinha chegado, o Juca de Oliveira que eu levei para lá e o Flávio Império. O Brasil deve muito a esse cara, o Flávio Império, ele era incrível. De uma criatividade, um grilo falante, orientava todo mundo, uma cabeça, um caráter. O Paulo Cotrim também fez parte do grupo de compradores, foi ele que pagou o Zé Renato. E aí foi bonito, foi muito bom, uma produtividade...de 62 a 63.

**RCE:** *Vocês montaram que peças?*

**Guarnieri:** Montamos **A Mandrágora**, depois **O Noviço**, de Martins Pena, montamos **O filho do cão**, outra peça minha. É uma história muito engraçada, a dessa peça. No dia do golpe estávamos discutindo o espetáculo com o pes-

soal universitário da Faculdade de Medicina da USP e começaram a me pressionar: como é que eu podia fazer uma peça assim, se eu achava que o camponês era um imbecil etc. Um imbecil não, mas desinformado, supersticioso, com uma concepção de mundo informada no que há de pior da Igreja. Não, eles diziam, “o camponês está aí fora lutando, organizado”...Eu tinha estado em vários Estados conversando com os lavradores; estive em congressos de trabalhadores e pude ouvir muitas histórias parecidas com a da peça. **O filho do cão** conta como um jovem latifundiário se vestia de negro, com uma enorme capa e saía aproveitando-se das moças do lugar. Apresentava-se como “Cão”, o Diabo, e aterrorizava as donzelas. Ele engravida duas moças e nossa, é aquela confusão. Mas eis que surge um Santo Homem, desses santos homens do Nordeste, com uma menininha, um cordeirinho, um cajado enorme, que sentencia: “Se nascer com defeito é filho do Cão, se nascer com o pé torto está mais que confirmado, é filho do Cão mesmo”. E ele fica por ali, comendo pirão, jerimum (abóbora), aguardando o nascimento. É claro que o fazendeiro, o rapaz, se recolhe. O Cão se recolhe para não chamar atenção. Aí, uma das crianças nasce com o pé torto — como é muito comum em regiões tão pobres e sem assistência. Estava provado que era filho do Cão, e a recomendação do Santo é para matar a criança. Eles matam. A notícia corre o vilarejo e o fazendeiro, que era o Cão, chama

a família da moça que matou a criança e diz para eles fugirem, pois a lei não perdoa, eles não podiam permanecer ali. Deu então a eles umas moedas, ao que agradecem muito e fogem, abandonando tudo. Esta é mais ou menos a história e o pessoal achou que eu estava sendo derrotista. Diziam que o teatro que a gente tinha que fazer era o que mostrava que a revolução estava ali. Aí veio a notícia: deram o golpe... Por isso que eu quis ir lá para o Nordeste, ver os camponeses, as Ligas<sup>5</sup> e cheguei à conclusão de que se dependesse de uma resistência...

**RCE:** *Qual foi a peça em que você também teve uma outra iniciativa semelhante a esta, ao tratar do assassinato de um estudante e, depois, em 1968, o fato realmente ocorre quando a polícia mata o jovem Édson Luís?*

**Guarnieri:** Foi **Animália**. Resultado da Feira Paulista de Opinião. Porque fazer ficção não dá, por mais que você invente, a realidade está ali. Imaginar que iam matar um estudante? Agora, para mim, era a lógica, iam acabar matando...Infelizmente aconteceu. Mas aí não tinha jeito...era só ver onde ia dar aquilo, aquele momento de conflito, ficando cada vez mais tenso, mais agressivo, eles já não estavam ligando para mais nada...

**RCE:** *Em 68 o Arena promoveu a Feira Paulista de Opinião. Como foi essa experiência?*

**Guarnieri:** Foi a idéia de reunir alguns artistas de diferentes áreas, como músicos, dramaturgos que se expressassem a respeito do tema "O que você acha do brasileiro?" A formulação da pergunta já era provocativa. Tivemos uns cinco ou seis dramaturgos. Os compositores acabaram fazendo as atividades paralelas e se integrando ao espetáculo, os artistas plásticos também. Mas nós não colocamos em prática essa participação do artista plástico, porque não tínhamos como utilizar a produção cenográfica desses artistas. Não tínhamos recursos.

Bem, o mundo estava passando... na França os acontecimentos de 68 já estavam se anunciando. Quer dizer, o sabor do tempo motivou essa idéia de fazer a Feira Paulista. Com toda a ebulição política da época, os estudantes, o regime militar. Por um engano a Feira não foi atacada. Eles atacaram **Roda Viva**. Mas o ataque era para a Feira. A gente soube por um traidor, que mandou tomar cuidado nos dois espetáculos, mas quem ia ser atacado era a Feira...

**RCE:** *Como é que foi essa história do sistema coringa, foi coisa do Boal, não foi?*

**Guarnieri:** Não. A teorização posterior foi e é nisso que eu discordo

5. Ligas Camponesas - organização de lavradores pobres do Nordeste brasileiro, especialmente Pernambuco, que, no início da década de 60, lutavam pela posse da terra. Seu principal líder foi Francisco Julião.

do Boal. Acho que tornar isso uma estética, não dá certo. Quer dizer, só dá certo com a dramaturgia apropriada, dá para se contar uma história, mas precisa ser um épico. O coringa nada mais é do que a existência de um narrador central, que traz para você todo o contexto da história através de um grupo de atores, que pode ser de 4, 5 ou 8, dependendo da peça. Mas cada qual faz todos os personagens. Esta solução é possível enquanto você não tem uma caracterização psicológica.

**RCE:** *Como é que fica a empatia do ator com o público, se todos fazem todos os personagens?*

**Guarnieri:** A empatia é do conjunto, é isso que nós conseguimos. É uma espécie de recital. Tem muita música, agora não pode ter caracterização psicológica, não está baseado no perfil do personagem, são mais arquétipos. Agora querer colocar esse mesmo esquema em todas as peças, "sistema" como o Boal chamava, atrapalha. **Arena conta Tiradentes** (1967) pelo fato de ter sido no sistema coringa ficou prejudicada, porque o público ficava preocupado em saber quem era quem, quem estava falando o quê. Quando entrava o Tiradentes, interpretado por um só ator — o Danilo José — durante toda a peça, eu sentia quase que um suspiro do público. Essas cenas fun-

cionavam. Mas no conjunto achei que não era proveitoso.

**RCE:** *No espetáculo Arena conta Tiradentes não foi bem, mas no Arena conta Zumbi (1965) o sistema coringa deu muito certo...*

**Guarnieri:** Deu muito certo, mas não se pensava em teoria nenhuma. Era uma coisa muito concreta e muito simples: contar a história do Zumbi dos Palmares. Como tinha muitos figurantes, tinha que ser um relato duro, quase estatístico, breve, para não cansar, mas diferente do que já havia sido feito. E foi assim que a gente fez, a cena ficou mais rica. Nós achávamos que o surgimento dos quilombos era um tipo de desenvolvimento. Para contar isso tinha que ser um tipo de narrativa que permitisse mostrar todo o movimento dos negros. Desenvolver essa narrativa até fazer uma espécie de **Carmina Burana**<sup>6</sup>, mas o sistema coringa não pode ser empregado a qualquer tipo de peça.

**RCE:** *O Arena jogou um papel fundamental no desenvolvimento de uma dramaturgia brasileira, não foi?*

**Guarnieri:** O Arena deu uma mão forte, ele tentava estimular. Eu me orgulho de ter participado. Ele deu frutos. Você vê o pessoal na Bahia, o pessoal no Amazonas, no Rio Grande do Sul. Tem gente que diz: "não, mas olha, com o Arena nós

6. **Carmina Burana**, cantata cênica (ópera tornada grande espetáculo de massa, segundo o entendimento de Wagner) composta pelo músico alemão Carl Orff (1895-1982), em 1937, como obra de arte total. (N.E.)

fizemos um grupo aqui, não sei quê”. Teve essa atividade mobilizadora. Depois tem todo o outro lado de como ele era entendido, das grandes discussões, o teatro militante, a confusão da gente próprio com a arte...

**RCE:** *Mas mesmo essas discussões, essa polêmica toda, creio que trouxe, não só para vocês artistas, mas para toda a sociedade, uma experiência importante.*

**Guarnieri:** Eu quero escrever sobre isso, assim como eu escrevi **Black-tie**, por vontade de escrever, sem pensar em ser montado. Agora, depois de muitas peças, eu estou me colocando esse problema. Pensei que não ia dar, com o coração, você sabe... mas agora espero que dê. Esse negócio da democracia tem me preocupado. A definição do que é uma democracia burguesa, que não é democracia porque tem um restritivo. Democracia é democracia, quando você começa a ter que colocar democracia burguesa...enfim, aquilo que estamos vendo nos jornais todo dia. É preciso descobrir o que é que motivava a gente, que diabo de fermento social existia? Era uma coisa que eu comparo, mal comparando — mas é o que eu consigo fazer — com uma gincana... Você tem determinados objetivos, determinados sonhos em comum, então luta para chegar até eles, para conquistá-los. Isso, olha, era uma certeza que a gente tinha, e eu não tenho vergonha de dizer, ainda tenho essa certeza. Só que essa está uma gincana, está velha demais, passa por

caminhos suspeitos, terríveis...é uma coisa dura. Eu tenho visto os escritores preocupados com o que acontece no mundo. Uma inquietação. Mas não os vejo amargos. O José Saramago, por exemplo, ele escreve, ele fala sobre a realidade, mas sempre vê lá adiante. Não querendo me comparar, longe disso. Mas a gente vê tudo o que acontece no país e sofre, porque sabe que tem solução. Dentro da própria Carta Magna há possibilidades, é só ter vontade política. Eu duvido e, cada vez duvido mais, que alianças espúrias possam resolver alguma coisa. Isso para mim é cair num conto do vigário, e enorme. Tomar o poder e não poder exercer esse poder em nome de quem tem que ser exercido. O poder fazendo média em nome da classe dominante. Isso para mim está ficando cada dia mais claro.

**RCE:** *Por que nós não temos mais grupos de teatro, festivais...Você acha que é falta de engajamento artístico dos grupos políticos? O que está faltando hoje para uma atividade cultural mais ampla?*

**Guarnieri:** Um incentivo à militância, à participação política. Por exemplo, o movimento estudantil, em nível universitário, é indiscutível que ele foi o criador de políticos, talvez da melhor safra de políticos, independentemente da sua ideologia, das suas plataformas, de serem chamados de “esquerda” ou de “direita”. Eles passaram pela militância, ali eles aprenderam a conviver inclusive nas suas diferenças. Era importante o movimen-

to, apesar de ser uma coisa restrita, claro que gostaríamos que tivesse sido um movimento abrangente, que todos os estudantes participassem. Mas, o que havia já era importante. A pancada que veio em cima arrefeceu tudo isso. Essa coisa associativa parece que mudou de caráter. Agora se analisam interesses próprios, individuais. Aí é que é preciso distinção, o indivíduo é a coisa mais importante que tem: às vezes a gente se expressa mal...acham que a gente é coletivista. Mas quem manda no coletivo é cada qual, cada um, quer dizer, o que mais tem que ser respeitado na vida é a individualidade. No entanto, essa individualidade tem que chegar à compreensão de que ela só é, cada vez de uma forma mais integral, no coletivo; se ela inverte isso, faz com que a sua individualidade se perca no individualismo, aí é uma cegueira... Esse processo todo e esta, sem dúvida nenhuma, grande campanha mundial que prega não a defesa do indivíduo, mas do individualismo, que estimula toda essa coisa competitiva, e que esconde todo esse fetiche de mercado, só nos empobreceu. As diferenças são cada vez maiores, porque eles não resolvem o problema fundamental das distâncias sociais, muito pelo contrário. Em alguns países essa distância foi aprofundada de uma forma terrível, absurda, com a morte mesmo, oficializada. É o caso dos nossos grandes centros: a mistura da guerra não declarada com o puro genocídio que se faz aí pelo inte-

rior desse Brasil. Essas distâncias, essa hipocrisia, correspondem a um lixo atômico. É isso que dá um certo mal-estar.

**RCE:** *Guarnieri, agora mudando um pouco do teatro para o seu trabalho na televisão. Quando é que você começou a escrever e a trabalhar na televisão?*

**Guarnieri:** Eu comecei em televisão também por causa do TPE, em 55. Estávamos precisando de dinheiro e existia um programa chamado **Chance na TV**, programa idealizado pela Cacilda Becker. Era um casal de atores fazendo trechos de peças. O prêmio era em dinheiro. Aquele que conseguisse a média dez, teria o contrato com os teatros às segundas-feiras. Era a Cacilda que fazia e depois a Fernanda Montenegro começou a fazer também. Segunda-feira era dia de folga, e nós passávamos os dias de folga fazendo teleteatro para televisão.

**RCE:** *Você chegou a escrever para telenovela?*

**Guarnieri:** Eu cheguei, e nunca mais. É um esforço...Depois, aí sim, eu sou individual demais, escrever é para expressar. Não gosto de escrever por profissão, porque sou obrigado a escrever. Como ator, faço telenovela com a maior tranqüilidade. Não me enche a cabeça em nada, a gente compartimenta o trabalho e eu gosto de fazer. Vai dizer que é uma contradição, mas eu gosto daquela parafernália. Eu acho linda essa câmera que pega pelo ar, entra pelas casas

e o que se descobre ali também é um modo de trabalhar.

**RCE:** *Quais foram os seus textos para TV e em quantas novelas você já atuou, como ator?*

**Guarnieri:** Inúmeras, eu não sei dizer a quantidade não. Mas, novela eu comecei a fazer mais tarde, em 67, 68, antes eu só fazia especiais, o que hoje se chama “especial”, o antigo teleteatro. A **Excelsior** fazia peças integrais; **Eles não usam black-tie** foi feita na íntegra; **As colunas do tempo** de Jorge de Andrade, também, e originais, que a gente escrevia para esses especiais, isso eu fiz bastante. Novela eu escrevi uma, chamada **Sublime Amor** (apresentada de novembro de 67 a fevereiro de 68). O Cassiano Gabus Mendes era o diretor de TV e me apoiava muito. Essa novela ia ao ar pela **TV Excelsior** e, naquela disputa de audiência com a **Tupi**, quem me dava estímulo e força era ele. Mas o difícil naquela época — hoje estão escrevendo em quatro, o autor é um tipo de superintendente — era escrever a novela toda sozinho e, como eu, faziam todos eles: a Ivani, a Janete, o Lauro César, cada autor escrevia a sua novela sozinho, com um papel carbono na máquina. O telefone, onde estivéssemos, não parava de tocar. Os atores ligavam o dia todo, reclamando disso, reclamando daquilo. Terminei de escrever, mas nunca mais, a não ser que haja uma catástrofe absoluta e isso surja como único meio de sobreviver, de não ficar no lixo. Mas não,

eu não vou querer, melhor escrever minissérie, novela não. E todos eles se infartaram, não agüentam...

**RCE:** *Você também escreveu com a equipe de **Carga Pesada**, seriado da **TV Globo** veiculado na década de 80, não é?*

**Guarnieri:** Dois a três anos. Era legalzinho, não era exatamente o que a gente queria, mas era legal. A idéia era muito boa, a idéia era a seguinte: você retrataria o Brasil, porque os personagens centrais Pedro e Bino (respectivamente Antônio Fagundes e Stênio Garcia) eram caminhoneiros, percorreriam todo o território nacional... e tem histórias fantásticas neste Interior. Era para ser gravado nos diferentes Estados, com os atores do lugar. Mas para ir até eles a produção precisaria ter uma dianteira muito grande e tempo. Só que os produtores quiseram lançar logo a série e a idéia inicial não pôde ser executada. Eu dizia brincando que quem ia ganhar todos os prêmios era a estrada, pois os trechos do Amapá ou do Rio Grande do Sul que apareciam no vídeo, eram, na verdade, a mesma estrada no Rio de Janeiro. Mas eu achava legal, gostei de fazer.

**RCE:** *Depois de **Um Grito Parado no Ar**, em 73, quais peças você escreveu?*

**Guarnieri:** Eu fiz **Um Grito... e O Botequim** no mesmo ano, foi quando eu comecei a fazer o trabalho de dramaturgia na **Globo**; em 75 fiz **Ponto de Partida**.

**RCE:** *Mas você também fez cinema, não é Guarnieri? Você fez **Eles não Usam Black-Tie**, muito reconhecido pelo público, tem **Gaijin** e quais outros?*

**Guarnieri:** Eu comecei também lá atrás, com o **Grande Momento**, de Roberto Santos<sup>7</sup>, em 58. Ganhamos um prêmio de roteiro com **Gimba** — esse prêmio foi inédito —, um roteiro que não foi utilizado. Ele dá de 40 a zero na peça. O que eu queria fazer no teatro, apareceu a oportunidade de fazer no filme. Saiu a produção, mas saiu por esforço do Flávio Rangel e ele quis dirigir. Mas quando ele viu o roteiro: exterior, noite aqui, indicações, as propostas de veiculação etc, o Flávio disse: “a peça é muito boa, nós vamos fazer a peça”. Falei com o Roberto que o Flávio não estava querendo fazer o roteiro, estava querendo filmar a peça. O Roberto achou que o que era importante era fazer o filme. Mas o Roberto ia lá dar uma espiada. E voltava dizendo: “olha, eles fizeram 70 planos hoje”. Eu perguntava, é e aí quantos você faz? Ele dizia: “ah... quando tudo está ótimo, faço cinco”. Bom, o resultado foi muito ruim. Mas ficou por isso. Um dia, o John Evens chegou dizendo que eu e o Roberto íamos receber o prêmio Governador do Estado, de roteiro, com o roteiro de **Gimba**.

**Vozes do Medo** também ganhou o prêmio Governador do Estado. Foi

idéia do Roberto. Eu e ele enchíamos a cara juntos. Naqueles papos que entravam pela madrugada, aprendi muito. Ele gostava de transmitir as coisas. Um dia o Roberto me disse: “Guarniquinha, você quer dirigir um filme?”. — O quê? Eu?. “É, você mesmo. Eu estou falando sério. É o seguinte: eu vou fazer um filme sobre o medo...”, e começou a me contar a idéia dele. Era o filme **Vozes do Medo**. Ele queria fazer com os alunos dele, e que eu dirigisse, ele seria o coordenador. “Faz de conta que você é aluno...”, disse o Roberto. Uma semana depois, ele ia começar, já estava com os negativos. Pediu para eu fazer o roteiro sobre um tema que ele gostaria de ver tratado, o dia 10 de cada mês, não é que dava mesmo! Eu escrevi uns diálogos e o filme acabou com 25 minutos. Eu estava nervoso. Mas o Roberto sabia o que fazia. Foram anos me falando coisas, conversando sobre cinema. De erro mesmo eu só cometi um, que ninguém percebe. No corte, no movimento, aproximei a câmera com o ator já abaixado. São coisas assim. Para fazer o trabalho limpo precisa saber destas coisas... Claro que o negativo era ruim, a luz também não era das melhores. Foi uma experiência muito legal. Ficou proibido um tempão. Depois conseguiram a liberação e ganhou o prêmio Governador do Estado pela idéia. O Roberto Santos tinha um

7. Roberto Santos (1929-1987) cineasta e professor de cinema e roteiro na Escola de Comunicações e Artes da USP, dirigiu entre outros **O grande momento** (1958), **A hora e a vez de Augusto Matraga** (1965), **Vozes do medo** (1975).

grande amor pelo cinema. Ele era de uma generosidade, de um despojamento, queria gente nova.

**RCE:** *O cinema nacional, como diz a Carla Camurati, depois de morto, está renascendo. O que você está achando das últimas produções?*

**Guarnieri:** O cinema está ressurgindo sim. Eu mesmo fiz o **Quatrilho**, num papel delicioso, de um padre. Foi para Gramado e agora está em circuito nacional. É uma história bonita de uma colônia de gaúchos, se passa no século passado.

**RCE:** *Você não pára.*

**Guarnieri:** O pior é que eu fiz o filme com a aorta dilatada. Fiquei sabendo quando já estava gravando. Mas era pouco, eram só quatro seqüências, é uma participação mesmo.

Também fui convidado pelo Barretão (Bruno Barreto), que voltou a toda, para filmar **O que é isso companheiro**<sup>8</sup>. Eu quero fazer o Toledo.

Outro filme cujos diálogos eu fiz foi **A hora e a vez de Augusto Matraga**, com o Roberto Santos. Fiz do João Batista a **Próxima Vítima**, exatamente o mesmo nome da novela. Com o Roberto, fiz, ainda, um louquíssimo, **O caçador**. Este ele também fez com o pessoal da Universidade.

**RCE:** *Você também fez músicas?*

**Guarnieri:** Por causa do Teatro.

Tinha uma musiquinha só do Adoniran. No filme, funciona que é uma beleza. Foi o Radamés Gnattali que fez os arranjos.

**RCE:** *Você está falando do **Black-Tie**?*

**Guarnieri:** É... (canta) "*Nosso amor é mais gostoso/Nossa saudade dura mais/Nosso abraço mais apertado/Nós não usa black-tie.*"

A música é do Adoniran Barbosa. Foi em cinco minutos. Ele tirou na caixinha de fósforo. Depois tem a música de **Gimba**. Só que é do Jorge Costa, um maestro da **Tupi**. Agora tem uma com o Carlinhos Lira. (canta) "*Feio... não é bonito*"... Com ele nós fizemos outras coisas também, que não são ligadas à peça de teatro, como por exemplo a música **O Bloco** que foi para um Festival. Depois, fiz várias músicas com o Edu Lobo, para a peça **Arena conta Zumbi — Upa Neguinho, Upa!** é uma delas. Trabalhei em outras, com o Caetano, para **Arena conta Tiradentes**. Com o Edu Lobo também fiz um *show*. Depois fiz as músicas da peça **Marta Saré**. Aí veio a fase Toquinho, as músicas para as peças: **Castro Alves pede passagem, Botequim e Um grito parado no ar**. Depois fiz com o Sérgio Ricardo, aliás **Ponto de partida**, que deu nome à peça, são letra e música do Sérgio Ricardo. É muito bonita! Depois nós temos as outras músicas da peça.

8. **O que é isso companheiro** livro de Fernando Gabeira. Toledo (Joaquim Câmara Ferreira), jornalista, revolucionário brasileiro. Foi militante do PCB (Partido Comunista Brasileiro) e, depois, da ALN (Aliança de Libertação Nacional). Preso, foi morto na tortura.

**RCE:** *Você precisa reunir todo esse trabalho.*

**Guarnieri:** Eu fiz um *show* aqui em São Paulo, dois dias, e no Rio de Janeiro, foram 15 dias.

**RCE:** *Quando foi isso?*

**Guarnieri:** Foi o ano passado (1994), em um projeto da Solange Kifouri, chama-se **O poeta mostra a sua cara**. É o lado do letrista, porque muitas vezes o público não conhece o letrista. Então o poeta leva os músicos e mostra seu trabalho. É uma espécie de comemoração.

**RCE:** *Você acha que este trabalho todo, principalmente dos anos 60 e 70, deixou herdeiros para estes anos 90?*

**Guarnieri:** Vamos ver, não sei, me parecia que sim. Pelas dificuldades destes anos todos. Fora estes problemas da ditadura, da censura, teve um esvaziamento sério na década de 80. Muita gente partiu para outro tipo de interesse. Acho que a publicidade pegou muita gente boa.

**RCE:** *Você acha que nós ainda temos espaço para um teatro com temática social ou isso é saudosismo?*

**Guarnieri:** Acho que se procura impor essa impossibilidade. Acho que se procura usar a contraposição moderno-antigo e em nome disso tem muita sacanagem. Monta-se esse discurso para alijar qualquer tipo de preocupação que

eventualmente possa perturbar este processo. Fico pensando: será que neste país existe realmente a liberdade de expressão? Ou esta liberdade acontece porque se tem certeza de que a expressão pode ser livre, já que não há expressão para ser expressa. Chegamos a esse ponto! O que quer a censura? A sua sublimação. A grande glória do censor era conseguir isso. E preocupado com essas coisas eu fico pensando: se eu pego um computador, chamo as pessoas, bato um papo, entro em computadores etc..., é porque eles estão muito seguros de que as coisas estão sob controle. Os subjugados e oprimidos estão quietos no seu canto, não têm acesso a computadores. Quem tem, está do lado deles, não tem problema nenhum. Mas, talvez não seja assim. Talvez eles estejam equivocados. Agora, obstáculos eles colocam e vão colocar: pedras, pregos no caminhos, evitando que o artista possa se preocupar. No entanto, como aconteceu no decorrer da história, mesmo o artista pintando Madonas, episódios da Via Sacra, santos e anjos, ele colocava o que estava vendo. O artista não deixa de reagir ao mundo. É difícil a alienação total. Ou então ele escolhe outro caminho... Não falo de um complô, não se faz um manual disso. São interesses do próprio Sistema que se impõem, daí vem a pressão ideológica, mas isso é um assunto para se discutir em outra hora.