

Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri

(Em 17 de abril de 1982, por ocasião da apresentação da peça “Pegue e não pague” de Dario Fo ,em Florianópolis)

✧ Carmem Lúcia Fossari e
Marli Tereza Furtado *

Pergunta: Dramaturgo ou ator, a grande característica de seus trabalhos é a dimensão do ser humano, mesmo face a um momento histórico repressivo. Esta extrema sensibilidade do profissional revela o Guarnieri cidadão brasileiro?

Resposta: Bom, eu acho que não se separa um do outro. A gente se coloca muito em tudo aquilo que faz. Eu acho que a posição do cidadão é determinante. Acho que a obra vai acabar refletindo a posição do cidadão, embora a gente tenha exemplos incríveis de obras fantásticas que são totalmente o oposto de seu autor como cidadão. Mas, no caso específico, acho que está muito ligada. Meu comportamento diante do mundo, da minha sociedade, do meu país, está muito ligado com aquilo que escrevo. Não sei desligar uma coisa de outra. E nem quero.

Pergunta: À pergunta “quando o Vianinha deixou o Arena, em 1961, quais eram as propostas do grupo no sentido de fazer uma oposição ao que tinha sido o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)?”, Guarnieri traçou um panorama histórico da oposição do Arena ao TBC, o que achamos muito interessante.

Resposta: Essa oposição vem de antes. Ela vem já da fusão do Teatro Paulista do Estudante (TPE) ao Arena. Eu e o Vianinha que éramos os dirigentes do TPE — e que fomos os primeiros a entrar definitivamente para o Arena — fizemos a fusão com o teatro de Arena para conseguirmos material necessário, equipamento, enfim para termos um respaldo para podermos realizar o nosso projeto que era o teatro-escola, a formação de grupos nas escolas. E esse projeto foi se ampliando, já no sentido de um teatro para o povo, querendo atingir os sindicatos e tudo mais. E esse

* Alunas do curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, em fase de conclusão de dissertação sobre teatro.

princípio, podemos dizer esta carta de princípio, depois de melhor elaborada, vem a ser praticamente a base dos Centros Populares de Cultura do Rio. Agora, quando houve a fusão, nós começamos a ter uma preocupação maior com o próprio teatro. Nós começamos a questionar e queríamos cursos para nós porque nós não sabíamos bulhufas, não tínhamos informação. O que nós tínhamos de princípio era uma ojeriza muito grande ao ecletismo do TBC, à desvinculação total que eles faziam do repertório com o público e com a forma de representar, que nós, intuitivamente, achávamos que não era bem aquilo. O povo não estava lá, o homem brasileiro também não! Era necessário um teatro brasileiro, pois a gente estava numa linha de um nacionalismo exacerbado, naquele processo mais democrático, de eleição, com a preocupação com a eleição do Juscelino. A juventude estava muito consciente e tinha força. E a gente queria um teatro brasileiro também na interpretação, o que entrava em oposição com o TBC e com os grupos que surgiram dele. E nós começamos a tentar propor um trabalho no sentido de descobrir o que era essa interpretação. Esse trabalho foi muito incentivado com a vinda do Boal — de quem a princípio tínhamos receio, pois para nós ele era um americano — que imediatamente deu força para a turma jovem do Arena. Porque nele havia duas turmas: a turma mais antiga, com aqueles que não haviam saído da escola romântica e outros que inclusive vieram do TBC. É preciso salientar que o Arena, de início, repetiu o TBC, só que de uma forma muito simpática, porque era muito jovem, um teatro com uma forma diferente e o grupo não representava apenas nos “edifícios”, representando até nas casas da fina-flor, em aniversários — é claro que eles faziam isso para angariar fundos. Na fusão com o TPE é que entrou a turma da pesada, briguenta, vinda da política estudantil. A turma bebia, fazia a maior zorra, fazia comício para qualquer coisa. E isso causava mal-estar e um certo receio também. E o Boal, quando chegou, deu logo a maior força a essa turma nova, tanto que a montagem de *Ratos e Homens* foi o primeiro trabalho de interpretação com uma procura de se basear no comportamento do homem brasileiro, do trabalhador brasileiro, apesar de ser uma peça estrangeira. Mas apesar de ele ser uma peça legal, não nos satisfazia. E aí começamos a ver que o que faltava era repertório. Nós queríamos dizer as coisas, mas como dizer? De dramaturgos nós tínhamos Suassuna, Nelson Rodrigues, de quem nós nem falávamos devido sua polarização entre a esquerda e a direita, e Jorge de Andrade, os quais eram considerados moços talentosos mas que infelizmente estavam num país em que a

dramaturgia não podia evoluir. Coisa do colonialismo mesmo. E o Arena não conseguiu resistir. Ele teve um retrocesso em 1957. Depois que fez *Ratos e Homens* do Steinbeck e outros trabalhos, para não morrer, o Arena deu um grande passo atrás, retornou ao teatro das comedinhas engraçadinhas de se ver, um teatro inteiramente digestivo, o que nos aborrecia. E o TPE, que ainda continuava como TPE, ia pelo mesmo caminho, montando Artur Azevedo, por quem eu tenho o maior respeito mas a quem nós não queríamos montar. Assim o Arena começou a se esvaziar. Se esvaziou também por problemas pessoais, de família, inclusive a família do Vianinha foi para o Rio, e o Boal também saiu. Como nesse tempo eu havia escrito *Eles Não Usam Black-Tie*, o José Renato, em meio a essa crise, para fechar o teatro com honra disse: “já que o nosso objetivo era a dramaturgia nacional, vamos fechar o Arena montando a peça de um autor jovem, que diga um pouquinho da nossa proposta”. E assim ela foi montada. E aí veio a virada, numa hora exata: início de 58, quando a efervescência estava no auge: o processo de debate, o pessoal do cinema começando a se mexer, a música também em processo renovador. Então *Black-Tie* acabou simbolizando toda a nossa oposição, era uma outra temática, com o proletariado pela primeira vez em nossa dramaturgia como protagonista, numa peça que procurava ver as coisas sob o ponto de vista do proletariado e com o jeito de representar que não tinha nada a ver com a elegância ou com a representação de estilos que não nos diziam respeito. Era uma interpretação muito solta, muito largada, muito baseada na observação do dia a dia, do comportamento do homem comum. E aí então deu-se o click que tornou possível o retorno imediato ao trabalho, já com muito mais vapor. E foi criado o Seminário de Dramaturgia logo depois. Então, diante dessa questão de oposição, é evidente que se não existisse o TBC, não existiria nada desses seminários, não. A importância do TBC é enorme, pois ele proporcionou muita coisa, inclusive a vinda dos diretores estrangeiros que trouxeram uma nova atitude diante do teatro, com um trabalho mais de estrutura, valorizando o papel do diretor, o qual praticamente inexistia.

Pergunta: Nós gostaríamos que você falasse mais sobre o Seminário de Dramaturgia.

Resposta: O Seminário de Dramaturgia não teve vida muito longa. Foi criado logo depois da encenação de *Black-Tie* e surgiu sob a orientação de Augusto Boal, que tinha um curso de dramaturgia e que era, sem

dúvida, o mais informado entre nós. E o seminário conseguiu, num primeiro momento, aglutinar realmente todos os que já escreviam (e inclusive os que já tinham sido representados com determinado sucesso), e aqueles que queriam escrever textos para teatro. A primeira peça que houve no Seminário foi *Chapetuba Futebol Clube* que o Vianinha já tinha escrito, mas reformulou. E dali foi uma enfiada de peças: Roberto Freire, Chico de Assis, Nelson Xavier, até o Flávio Migliacio e o Milton Gonçalves escreveram as peças deles. O Boal apresentou *Revolução na América do Sul*, que foi outra coisa. Ele já havia escrito antes quase que exercícios de dramaturgia, no estilo de comédia bem americana. Então ele deu uma grande virada em seu trabalho. Vocês vêem, isso tudo através do Seminário.

Mas o que nós tínhamos lá era um sectarismo muito grande. A discussão política era muito mais radical e violenta do que profunda. Muitas vezes negávamos a qualidade de uma peça porque não concordávamos com determinadas posições do autor. Polarizava-se demais, havendo um radicalismo muito grande. E o pessoal começou a sair. É claro que o primeiro a sair foi o Jorge de Andrade! Mas a idéia do Seminário foi aproveitada por outros grupos e ele continuou já com outros grupos.

Pergunta: Guarniéri, gostaríamos de suas considerações a respeito do “teatro de estudante” feito hoje no Brasil. Notamos uma tendência acentuada das Criações Coletivas, onde o texto dramático deixa de ser o elemento vital da própria encenação; são criações que muitas vezes refletem a realidade do grupo. Isto seria significativo da própria ausência de estrutura, ou uma tendência natural face ao teatro menos colonizado aos padrões do eixo RJ/SP?

Resposta: Segundo estes aspectos, um que eu acho positivo é a mudança de comportamento dos grupos amadores em relação a repertório, porque antes o repertório dos grupos amadores era um negócio muito catastrófico. Houve uma mudança e o repertório, ao menos, atinge a uma preocupação e, por outro lado, o negócio da ausência de uma dramaturgia nossa, eu diria até mesmo mais volumosa, torna muito difícil o trabalho. Os caras tiveram uma saída, de dentro do próprio grupo criar o espetáculo. Agora a gente nota sempre que há a presença do dramaturgo que dentro do próprio grupo acaba surgindo. Possivelmente o teatro de comunicação mais efetiva e ampla também depende muito do trabalho individual, de uma sensibilidade individual que dará a unidade. Quando

não existe esta figura (dramaturgo ou diretor) a gente sente que o espetáculo fica mal, às vezes tem “achados” cênicos bons, mas numa linha geral não resistem à menor crítica, porque ele cai... torna-se quase uma sucessão de “sketes”.

Eu acho importante esse trabalho todo de cada qual colocar a sua experiência, sua vivência, na elaboração do próprio texto. Eu não acho bom, quando cada qual acha que se pode prescindir da figura do dramaturgo ou, do diretor. Talvez, não uma só pessoa, duas ou três, mas esta função, mesmo nisto que se diz criação coletiva, é inevitável. Estas funções podem ser exercidas de forma diferente, talvez de uma forma menos individualista.

Pergunta: Então, em sua opinião, isto revela a própria ausência de uma dramaturgia mais constante?

Resposta: É, do exercício de criação de uma base de trabalho, do desenvolver, porque se o cara não é representado, ele não pode evoluir...

Pergunta: Imagina se em 58, eles não encenam “Eles Não Usam Black-Tie”... (risos), talvez nem continuasses a escrever...

Resposta: É! E, no que diz respeito a participar, talvez eu fosse para o cinema. O cinema é gratificante. Teatro é difícil, dureza por dureza o jovem vai enfrentar o cinema, que lhe dá uma satisfação muito maior e é o que vem acontecendo recentemente.

Pergunta: Em relação aos produtores de teatro (RJ-SP) que vão a “metrópole”, principalmente Nova York, buscar o sucesso de bilheteria a fim de “dublarem” aos palcos brasileiros e, assim garantirem espetáculos de 2 a 3 anos de sucesso...

Resposta: Pois é, isto é uma comercialização do teatro muito grande, este tipo de produtor tem a fórmula certa, ele quer que a coisa funcione financeiramente. Mas, já em 61, 62 eles acharam que a moda seria fazer uma coisa adicional. O Arena tinha começado com as propostas, e tudo o mais, e daqui a pouco todo mundo fazendo... De forma que até a crítica disse: não queremos mais ver teatro, chega de favela, chega da repressão da mulher, da pequena burguesia, é só desgraça, só miséria, só gente bebendo cachaça. O período tinha o de melhor (politicamente) e eles tentaram engolir e faziam teatro de forma que não correspondia àquilo de seriedade que estava tentando se fazer em teatro. Eles usaram fórmulas, cenários mais miseráveis “vamos fazer lá pouco assim, uma parte”... e

avacalharam. Daí veio 64, e tudo o mais, depois de 68 a coisa piorou. Este tipo de produção, não permite a produção brasileira. Sendo de mais fôlego econômico de um lado procura podar qualquer ressurgimento de um teatro essencial, político e, por outro lado para fazer esta poda, tenta colocar peças híbridas...

Pergunta: A subvenção estatal entraria em parte?

Resposta: Não. Eles não estão ligando para isto não; os meios deles são outros e, fundamentalmente quando eles vão lá fora ver os espetáculos privilegiam as produções cada vez mais sofisticadas, em torno de nomes de TV, peça de luxo, já é outra formulazinha... Isto é uma grande poda no teatro brasileiro. Que "Theatre" é esse de lantejoulas? O teatro brasileiro não é nada disto. É um Teatro Pobre, que não implica, que por ser pobre não seja muito bom!

Pergunta: No "Folhetim" de 11/11/79, você falou que o Teatro Brasileiro só vai ao futuro, na realidade, se ele conseguir se ampliar para um público maior e mais heterogêneo.

Quais seriam os caminhos que você vê para atingir este público heterogêneo?

Resposta: Acho fundamental Núcleos Permanentes. O Teatro Permanente está fazendo uma falta incrível. Como referência — o TBC, possibilitou o surgimento de outro em oposição a ele, mas era um negócio vivo, processo e possibilitou formar um público.

O trabalho na escola, acho fundamental, tem que continuar. A juventude de hoje não conhece a dramaturgia anterior a 64. As tarefas são muitas... e principalmente não dá para isolar a luta do teatro das lutas gerais do país.

Pergunta: Sobre a criação de um Centro Cultural de Periferia em Santo André, a idéia vingou?

Resposta: Não, ainda não. Mas a idéia ainda é recente.

Pergunta: Eles seriam, de certa forma, um retorno ao CPC da UNE (revistos os erros...)?

Resposta: Pegando as experiências todas do CPC, é difícil se impor isto assim. Nós criamos as condições e vamos colocar lá, a gente acha que as coisas têm que vir do pequeno, do comecinho mesmo. Isto vai se ampliando... e de certa forma já existe um número considerável de grupos de teatro de periferia, principalmente de teatro operário.

É importante frisar, neste aspecto, que está havendo de certa maneira

um fortalecimento das entidades do teatro amador, das federações, da CONFENATA.

A federação em São Paulo, conseguiu um espaço bom no TAIB. Pode ser feito um trabalho bom, que iria corresponder ao Núcleo Permanente. Eu achava, também que deveriam incluir um Departamento Profissional para permitir a educação do público, do ator. Este trabalho, estas experiências além de serem exercícios bons permitem ao cara sair de lá com a cabeça “tinindo”.

Pergunta: Gimba recebeu o diploma de melhor pesquisa de teatro popular no Festival das Nações em Paris e depois passou por Roma e Portugal. Como foi a acolhida lá?

Resposta: Em Portugal tivemos alguns problemas com a censura. Mas recebemos todo o apoio da grande crítica, da crítica mais “quente”. O interessante aconteceu na Itália. Como havia o problema da língua, o Ruggero Jacobbi (o pai de todos nós), achou melhor aproveitar as pausas do espetáculo e colocar um ator como narrador — foi a minha primeira experiência com esse negócio de narrador. Eu, então, escrevi umas notas, quase que legendas, e acrescentamos ao espetáculo. E funcionou maravilhosamente: deu uma afastada no espetáculo que era um pouco derramado. Isso aumentou o potencial da peça. E ela lotava o teatro lá.

Pergunta: Já que falamos em narrador e nessa sua primeira experiência com o distanciamento, vamos ao Brecht. Você já declarou que a princípio você recusou Brecht, não o homem, mas o modismo. (Gianfrancesco concorda). Nós gostaríamos de saber a partir de quando se deu a sua aceitação de Brecht, essa descoberta de Brecht.

Resposta: Bem, ela não se deu. Ela vem sendo. E ela dependeu também de um certo amadurecimento, de querer começar a “sacar” o Brecht. A recusa também se deu porque faltava o contato com Brecht. Não havia muitas traduções e a maioria delas era muito ruim, confusa, principalmente sobre o distanciamento, que foi algo difícil de entender, justamente devido a esse problema de tradução. E havia muita gente que se dizia brechtiana e fazia um negócio chato, distorcendo Brecht, pois as encenações dele não são chatas. Eles não entendiam o didatismo brechtiano. E a recusa que eu sentia era justamente por terem aplicado tão mal suas teorias, fazendo uma miscelânea e confundindo Brecht. Aí eu consegui pegar o Brecht poeta e eu comecei a entendê-lo e nós nos aproximamos mais. Mas eu continuo “achando” Brecht, leio-o, releio-o.

Procuro, no entanto, não me fiar muito em certas traduções, que colocam confusão na cabeça de muita gente.

Pergunta: *Botequim* foi escrita em 1973 e na época você declarou que aquele era o melhor texto que você havia escrito. Por que essa preferência por *Botequim*?

Resposta: Eu acho que o *Botequim* é uma arrebentação mesmo. E eu gosto de o *Botequim* por causa disso, porque eu consegui arrebentar, arrebentar com uma série de preconceitos inclusive. É claro que de uma forma muito alegórica, a classe operária se faz presente com um discurso com base no anarquismo. Eu transcrevi discursos do Bakunin e muitas pessoas me diziam: “mas esse operário não diz coisa com coisa!”. Aí eu dizia: “não sou eu, é o Bakunin”. Mas o *Botequim* me marcou justamente pela arrebentação. Depois dela ficou fácil escrever *Um Grito Parado No Ar* que já representou um momento de comunhão com o público. No momento que se vivia, devido àquele autoritarismo todo, não havia possibilidade de discussão. Então havia aquela necessidade de comungar o que se estava sentindo.

NOTÍCIAS

Na semana de 30 de março a 4 de abril, estive na Universidade Federal de Santa Catarina, o Prof ALCIDES VILLAÇA (USP), ministrando curso sobre: ASPECTOS DA POESIA DE DRUMMOND.

O curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira realizou nos dias 5,6 e 7 de maio um encontro denominado JORNADAS DE REVISÃO para reestudo dos objetivos do curso, currículo e linhas de pesquisa. Foram valiosas as contribuições dos professores convidados:

Profª. Dra. Maria Aparecida Santilli (USP)

Profª. Dra. Suzi Sperber (UNICAMP)

Prof. Dr. Antonio Dimas (USP)

O relatório desse evento pode ser consultado na secretaria do Curso.

Dia 2 de junho de 1982, na Faculdade de Letras de Criciúma, o Prof. Raúl Antelo proferiu, a convite, palestra sobre *LITERATURA E SOCIEDADE*, seguida de debate com professores e alunos da Instituição.

Na semana de 21 a 25 de junho, o Prof Antônio Cândido ministrou curso de Análise de Textos: "MEIOS DE REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO POÉTICO", para os alunos da Pós-Graduação em Literatura Brasileira.

Em andamento, a implantação do setor de pesquisa que virá contribuir à pesquisa da Literatura Brasileira, sobretudo à da Literatura Catarinense.

Em andamento o projeto LITERATURA E ENSINO que visa contribuir para o estudo da literatura na escola de primeiro e segundo graus.

O projeto FRANKLIN CASCAES, agora no prédio do Centro de Comunicação e Expressão, continua pesquisando a obra desse homem extraordinário da cultura catarinense.

Equipe: Edda A. Ferreira (D), Anamaria Beck (D), Odília C. Ortega e Marco A. Castelli (M).

Em junho a Professora Dra. Edda Arzúa Ferreira ministrou, a convite da Universidade de Londrina, curso sobre Teoria na Narrativa.