

COLEÇÃO APLAUSO PERFIL

GIANFRANCESCO GUARNIERI

UM GRITO SOLTO NO AR

por SÉRGIO ROVERI

 **CULTURA**
Fundação Padre Anchieta

 **Imprensa Oficial**

Gianfrancesco Guarnieri

Um Grito Solto no Ar



GOVERNO DO ESTADO DE
SÃO PAULO
RESPEITO POR VOCE

Governador
Secretário Chefe da Casa Civil

Geraldo Alckmin
Arnaldo Madeira

imprensaoficial

Diretor-presidente
Diretor Vice-presidente
Diretor Industrial
Diretor Financeiro e
Administrativo
Núcleo de Projetos
Institucionais

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Hubert Alquéres
Luiz Carlos Frigerio
Teiji Tomioka
Alexandre Alves Schneider
Vera Lucia Wey



Fundação Padre Anchieta

Presidente
Projetos Especiais
Diretor de Programação

Fundação Padre Anchieta

Marcos Mendonça
Adélia Lombardi
Rita Okamura

Coordenador Geral
Coordenador Operacional
e Pesquisa Iconográfica
Revisão
Projeto Gráfico
e Editoração

Coleção Aplauso Perfil

Rubens Ewald Filho
Marcelo Pestana
Andressa Veronesi
Carlos Cirne

Gianfrancesco Guarnieri
Um Grito Solto no Ar

por Sérgio Roveri



São Paulo, 2004

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da Imprensa Oficial do Estado

Roveri, Sérgio

Gianfrancesco Guarnieri/ Sérgio Roveri. – São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2004. -- 224p. : il. - (Coleção aplauso. Série perfil / coordenador geral Rubens Ewald Filho)

ISBN 85-7060-233-2 (obra completa) (Imprensa Oficial)

ISBN 85-7060-240-5 (Imprensa Oficial)

1. Atores e atrizes de teatro 2. Dramaturgos brasileiros 3. Teatro – Brasil - História 4. Teatro – Produtores e diretores 5. Guarnieri , Gianfrancesco 1934 - Biografia 6. Ewald Filho, Rubens I. Título. II. Série.

CDD 792.0981

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional (Lei nº 1.825, de 20/12/1907).

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Rua da Mooca, 1921 - Mooca

03103-902 - São Paulo - SP - Brasil

Tel.: (0xx11) 6099-9800

Fax: (0xx11) 6099-9674

www.imprensaoficial.com.br

e-mail: livros@imprensaoficial.com.br

SAC 0800-123401

Introdução

Quando ele nasceu, em seis de agosto de 1934, os pais lhe presentearam com um nome de príncipe: *Gianfrancesco Sigfrido Benedetto Martinenghi de Guarnieri*. Os nomes do meio ele deixou esquecidos nos documentos, e lançou mão apenas do primeiro e do último para, ainda adolescente, se aproximar, e se tornar em pouco tempo o inconfundível porta-voz de uma gigantesca parcela da sociedade que sempre viveu a quilômetros de qualquer título de nobreza: os pobres, os favelados, os operários, os sedutores malandros do morro, os comunistas, os perseguidos pelos regimes políticos sangrentos, as prostitutas, os grevistas e mais uma infinidade de desamparados sociais a quem ele reservou um abrigo acolhedor que, mesmo sujeito a intempéries econômicas, políticas e sociais, nunca teve telhado de vidro: o palco.

Guarnieri entrou para a história do teatro brasileiro principalmente porque, após o

terceiro sinal, permitiu que as cortinas se abrissem para exibir a realidade de um tipo de herói até aquele momento pouco afeito às encenações: o homem do povo. Com tudo aquilo que ele podia reunir de mais sublime e mais mesquinho, de mais corajoso e mais covarde, de mais divino e mais sorrateiramente humano. Um herói que o público iria aprender a reconhecer no ponto de ônibus, na fila do desemprego, nos piquetes, na casa ao lado, na quermesse da igreja e, acima de tudo, no espelho.

6 O homem que escreveu mais de 20 peças e atuou em perto de 40 espetáculos e igual número de novelas, hoje prefere viver tranqüilamente em uma casa escondida na Serra da Cantareira, aonde se chega após vencer um pequeno trecho de uma esburacada estrada de terra. Costuma dizer que o fato de ter se mudado para a Cantareira, há cerca de dez anos, é o principal efeito colateral de sua opção preferencial pelo sossego e sua aversão por qualquer tipo de invasão ou excesso de solicitações sociais.

Tímido, prefere continuar evitando os eventos concorridos, os fotógrafos e as badalações.

Exemplo disso é que, nas últimas semanas da primavera de 2003, sua preocupação mais imediata era com a conclusão de algumas obras no telhado da casa de dois andares, para evitar os costumeiros transtornos provocados anualmente pelas chuvas de verão.

Guarnieri vive ali ao lado da ex-atriz e socióloga Vânia Sant'Anna, sua segunda mulher, e rodeado de outras incansáveis e sempre muito solícitas figuras femininas – as cachorras Pipoca, Julieta e Dara, herdeiras de Vitória, uma boxer linda e folgosíssima que, durante uma viagem à praia de Toque-Toque, no município de São Sebastião, litoral norte de São Paulo, passou em revista todos os cachorros do pedaço, comprometendo para sempre a pureza de sua linhagem. Antes delas havia Duducha, outra boxer, que morreu durante uma partida de futebol entre Brasil e União Soviética – seguramente do coração, prefere acreditar Guarnieri.

“Estou ficando velhinho e aprendendo como os cachorros estão sempre certos em suas relações. Não sei mais viver sem eles”.

8 Mesmo quando não está em cartaz no teatro ou participando de alguma novela, Guarnieri é obrigado a descer a Serra da Cantareira religiosamente duas vezes por semana, para se submeter a incômodas sessões de hemodiálise no Hospital Sírio-Libanês, na região central de São Paulo. Em 1994, durante a temporada da novela *A Próxima Vítima*, na Rede Globo, Guarnieri descobriu um aneurisma na aorta e precisou ser submetido a uma operação de emergência. Na época, o autor do folhetim, Silvio de Abreu, precisou arrumar às pressas uma viagem para o personagem de Guarnieri, Eliseu Giardini que, sem explicações mais demoradas, embarcou para a Itália.

A cirurgia para a correção do aneurisma deixou algumas seqüelas nos rins do dramaturgo, até que um deles, irreversivelmente comprometido, precisou ser extirpado. As sessões de hemodiálise

começaram em outubro de 2001 e, desde então, Guarnieri não pôde mais se afastar de São Paulo – o tratamento não permite nenhum tipo de interrupção.

Se há 40 anos o dramaturgo era obrigado a usar de toda sua criatividade e jogo de cintura para driblar a censura e conseguir com que suas peças fossem encenadas, hoje ele faz o mesmo para encontrar algum prazer nas limitações que uma saúde frágil lhe impõe. Já que a hemodiálise promete purificar todo o sangue do seu corpo, ele aproveita a sessão da segunda-feira para devorar alguns bombons Sonho de Valsa e, a da quinta-feira, para mergulhar nos pastéis e nas latinhas de Coca-Cola, tentações que devem passar longe do cardápio de uma pessoa diabética como ele.

O dramaturgo estava, até pouco tempo, na fila de transplante, à espera de um novo rim. Mas a descoberta de um tumor em sua bexiga, ainda que benigno, adiou por pelo menos três anos a possibilidade da cirurgia.

Embora os problemas de saúde representem para Guarnieri um respeitável obstáculo na manutenção de uma agenda de trabalho mais regular, eles não parecem afetar o seu humor, e muito menos seu otimismo. No final de 2003 ele trabalhava em uma nova peça, uma transposição da vida do líder revolucionário Che Guevara para os palcos, além de ter assinado contrato para participar de uma nova telenovela, desta vez na *Rede Record*. E ainda encontrou tempo, e infinita disposição, para abrir os compartimentos de sua memória e trazer novamente à luz as passagens que serviram de matéria-prima para este livro.

Os relatos de Guarnieri, durante as entrevistas, não se submeteram à rigidez da cronologia. A exemplo de um de seus mais famosos personagens, Marta Saré, a prostituta nordestina vivida por Fernanda Montenegro que passeava por suas memórias sem se preocupar com a ordem cronológica dos acontecimentos, Guarnieri preferiu situar suas lembranças em uma espécie de parque de diversões em que o

tempo era somente um dos brinquedos, nunca o único. Ele podia interromper um longo depoimento sobre os ensaios de sua criação mais reconhecida, *Eles Não Usam Black-Tie*, para discorrer sobre sua relação com Deus ou com a possibilidade de vida após a morte. Ou deixar um pouco de lado os terríveis anos de luta contra a censura para extravasar seu profundo amor pelo palco – um território, segundo ele, em que ainda não conheceu a dor ou o desconforto. Podia, ainda, transferir para um pouquinho mais tarde uma discussão sobre as dificuldades enfrentadas pelo lendário *Teatro de Arena* e trazer à pauta, antes, um discurso emocionado sobre a necessidade de se cultivar amigos na coxia.

Ao longo das entrevistas, Gianfrancesco Guarnieri se revelou não só um dramaturgo de visão afiada e um ator de vastos recursos – mas, acima de tudo, um talentosíssimo contador de histórias. Em função disso, ou por respeito a ele, a edição do livro optou, ainda que às custas de um ou outro delicado safanão em certas regras

(ultrapassadas?) do jornalismo, por preservar o clima das entrevistas e convidar o leitor para um delicioso passeio histórico no qual, se o mesmo ponto turístico surgir mais de uma vez diante do trajeto do visitante, é porque, por alguma razão, ele merecia ser apreciado de novo.

12

Não deve causar estranheza, por exemplo, o número de vezes em que Guarnieri faz menção ao pai, o músico e regente Edoardo Guarnieri, que morreu em 1968 no Hospital do Servidor, após sofrer um aneurisma enquanto subia as escadarias do *Teatro Municipal de São Paulo*. Ou à mãe, a harpista Elsa Martinenghi Guarnieri, levada por um enfarte em 1972. Artistas renomados, libertários e inimigos de qualquer regime que fizesse vistas grossas às desigualdades sociais, Edoardo e Elsa exerceram uma influência arrebatadora sobre a vida e a dramaturgia de Guarnieri. Transmitiram a ele não só o amor pela arte – primeiro a música, e depois o teatro – mas também uma semente de inquietação social, uma obsessão quase que genética pela defesa das liberdades individuais.

Liberdade esta que ele começou a exercitar, já com maestria, no movimento estudantil, nas fileiras da Juventude Comunista e depois no Partido Comunista, e pouco mais tarde nos palcos do *Teatro Paulista do Estudante*, do *Arena*, do *Oficina* e na luta pelas eleições diretas para presidente da República.

Sobre os pais, revela: *“Meu pai morreu um pouco de tristeza. Ele não agüentava ver a repressão que se instalou após o golpe militar de 64. Minha mãe se deixou levar quatro anos mais tarde, é como se tivesse optado por ir aos poucos”*. Ao falar deles durante as entrevistas – e de outros tão caros e que também já partiram, como Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha – não raro Guarnieri recorria a pequenas pausas, não para provocar qualquer efeito dramático em seu depoimento, e sim para evitar que a emoção, às vezes tão insubordinada, lhe traísse a voz e permitisse que as lágrimas, prudentemente equilibradas, escorressem pelo seu rosto – ou pelo do entrevistador.

Se tivesse de escolher entre as credenciais de autor, ator, diretor ou músico para se apresentar, é muito provável que Guarnieri não ficasse com nenhuma delas. Na certa, optaria por outra – a de sobrevivente. *“Sou um privilegiado por ter vivido o que vivi e chegado até aqui. O resto é história”.*

Com vocês, a história de Gianfrancesco Guarnieri.

Sérgio Roveri
Março de 2004

Capítulo I

João Francisco Guarnieri

Nasci em Milão por acaso. O mais lógico era que eu nascesse em Veneza, cidade onde viviam meus pais. Mas naquele início de agosto de 1934, eles estavam se apresentando em Milão e eu vim ao mundo antes que eles tivessem tempo de voltar para casa. Meu pai era maestro, foi um dos fundadores do quarteto de cordas / *Vittoriale*, grupo com o qual viajou por toda a Europa. Minha mãe era uma harpista consagrada, que usava o tempo livre para pintar e estudar a fundo a filosofia das religiões. Por isso, costumava dizer que era teóloga também.

É de Milão a imagem mais antiga que eu trago na memória. Quando eu já estava no Brasil, vi uma foto minha tirada na Itália, ao lado de um primo. Esta foto despertou em mim a lembrança de um pátio iluminado por uma luz vermelha. Eu me lembro até hoje daquela luz vermelha, daquele pátio.

Quando eu contei esta história para o meu pai, ele me disse que realmente havia um pátio assim na nossa casa. Agora, também não posso garantir que esta lembrança corresponda a alguma coisa real. A gente inventa pacas, não é? Nossa mãe! A gente inventa pra burro. Mas esta história eu invento há tanto tempo que já passei a acreditar cegamente nela. Talvez seja mesmo verdade.

Eu mal tinha acabado de completar dois anos quando minha mãe foi convidada a vir tocar na *Orquestra Sinfônica Brasileira*, no Rio de Janeiro. O governo de Benito Mussolini estava fechando o cerco contra os opositores do fascismo e meus pais já começavam a sentir os primeiros efeitos da perseguição política. Minha mãe, ainda menos visada pelo regime, aceitou o convite e embarcou sozinha para o Brasil, deixando a mim, filho único, e a meu pai sozinhos na Itália. Assim que chegou ao Rio de Janeiro, ela estabeleceu muitos vínculos de amizade com os músicos cariocas. Tornou-se amiga íntima da cantora Gabriella Benzanconi Lage, que promovia algumas temporadas líricas na cidade.

Foi dela que partiu o convite, um pouco mais tarde, para que meu pai viesse reger uma série de concertos no Rio de Janeiro. Para o governo italiano, era ótimo mandar embora do país todas as pessoas que fossem de esquerda. Na verdade, eu acredito que naquela época nem houvesse esta divisão tão nítida entre esquerda e direita. A Itália estava rachada entre fascistas e antifascistas, isso sim. É claro que os antifascistas se aproximavam mais do que hoje conhecemos como esquerda. Quando o convite formal para que meu pai viesse reger uma orquestra no Brasil finalmente chegou à Itália, o governo de Mussolini rapidamente autorizou a saída dele do país. Assim, seis meses após a partida da minha mãe, eu e meu pai embarcávamos no navio *Conte Grande* com destino ao Rio de Janeiro. Cheguei com dois anos e meio. Meu pai desembarcou no Brasil já como um artista conhecido, ao menos entre a elite cultural. Ele havia estudado em Paris e os músicos brasileiros pareciam admirar o seu quarteto de cordas, o *I Vittoriale*. Do cais do porto do Rio, seguimos direto para um hotel no

centro da cidade. Ao abrir a janela – e isso meu pai nunca cansou de repetir mais tarde - ele levou um susto tremendo: havia um agrupamento de soldados que marchava e gesticulava à maneira do exército de Mussolini. Quando eu já era um pouco maior, ele me confessou que seu primeiro desejo naquele momento foi o de me tomar novamente nos braços e fugir para outro país. Na época, o governo de Getúlio Vargas não escondia sua simpatia pelo fascismo e meu pai começou a acreditar que havíamos abandonado a Itália para acabar em um país onde iríamos dar de cara com tudo aquilo que tínhamos deixado para trás. Ele ficou realmente apavorado, porque achava que tinha saído de um lugar e caído em outro igual. Para ele, deve ter sido um momento terrível. Mas ele resolveu ficar. Julgou que tinha um contrato e iria honrá-lo. Fez bem. Em pouco tempo ele se transformaria em um brasileiro de coração.

Em suas primeiras semanas no Brasil, meu pai começou a fazer pesquisas sobre música brasileira. Ele foi um dos primeiros a executar

Villa-Lobos, de quem se tornou amigo pessoal. Quando o Brasil resolveu entrar na Segunda Guerra Mundial, ele escreveu uma carta para o Getúlio Vargas, dizendo que estava disposto a pegar em armas para combater os alemães e italianos. Alguns dias depois recebeu um comunicado vindo das *Forças Expedicionárias Brasileiras*, que agradecia sua iniciativa, mas afirmava que não era o caso de ele se alistar. Ele não foi para a Guerra, mas começou a se envolver em política aqui mesmo. Melhor dizendo, em uma batalha pessoal da qual não se afastaria até seu último dia de vida. Havia naquela época, no Rio de Janeiro, uma base pequena ligada ao Partido Comunista que se empenhava em fazer pichações. Ele se uniu a este grupo e, após os concertos no Municipal, ainda vestindo a casaca de regente, saía para pichar os muros da cidade.

Eu não diria que meu pai tenha sido um anarquista, pois se presume que o anarquismo possua alguma ideologia. Ele não. Ele era um cara que gostava de subverter, mas subverter tudo, entende?

A mãe dele era uma senhora toda cheia de nove horas, uma mulher assim, cheia das formalidades. E quando ela ia tomar chá com as amigas naqueles cafés da Piazza San Marco, em Veneza. Sabe o que ele fazia? Ele vestia uma roupa xadrez, de cores berrantes, se recostava em uma daquelas famosas colunas da praça e começava a chupar fatias de melancia. Para depois cuspir as sementes em cima dela e das amigas. Quer dizer, naquela época ele já era um bobão, fazia este tipo de coisa.

20

O primeiro lugar em que morei no Rio de Janeiro foi num apartamento na Praia do Russell, do qual eu me lembro muito pouco. Sei que o apartamento era de uma senhora chamada Bia, que nos hospedou por alguns meses. Depois fomos para uma casa na Rua Almirante Alexandrino, onde havia um aparelho de rádio sempre sintonizado na *Rádio Ministério da Educação*, que mantinha uma programação de óperas. Eles transmitiam óperas completas e minha principal diversão na época era reger aquelas óperas pelo rádio, usando como batuta um dos pincéis da minha mãe.

Eu regia o rádio, mas na minha cabeça, sabe o que havia? Uma orquestra inteira! Hoje eu sei que tudo fazia parte da ilusão da criança, pois na hora em que a música pôde se tornar algo mais sério na minha vida, eu saí correndo. Minha mãe sempre me incentivou em tudo, mas descobriu logo que minha vocação não era a música. Eu regia de brincadeira, mas eles tinham certeza de que se me colocassem em um conservatório, onde eu seria obrigado a estudar escalas e aquela coisa toda, eu faria um berreiro. Eu tinha uns três anos e meio quando meus pais começaram a me levar à ópera. Sempre nas matinês, porque à noite a entrada de crianças era proibida. Eles me deixavam no fosso da orquestra, sentadinho em cima da caixa do contrabaixo ou do violoncelo. Era uma coisa maravilhosa, eu ficava encantado. As óperas se estendiam por horas e horas e eu ficava ali, quieto e fascinado. Acho que a grande influência na minha carreira foi a ópera. Na época eu não compreendia muito bem, mas sentia que já havia ali uma dramaturgia, eu sabia que havia uma história com começo, meio e fim.

Depois da ópera, eu acho que minha outra grande influência foi o cinema, principalmente o neorealismo italiano. No fundo, eu sempre tive uma grande tendência para o espetáculo.

Daquela casa da Rua Almirante Alexandrino, fomos para a Rua do Triunfo, também em Santa Teresa. Esta nova casa tinha um quintal enorme, repleto de mangueiras. Eu me empanturrava tanto de mangas que acho que até hoje devo ter algumas seqüelas. Nós dividíamos a casa com um casal de violinistas, o Oscar e a Alda Borghetti. Minha família, sozinha, não conseguiria arcar com o aluguel. Era uma casa grande, projetada em cima de um morro, apoiada sobre umas pedras colossais. Eu me lembro muito bem daquela casa por causa de uns lagartos. Eles ficavam esparramados no morro, tomando sol. Eu achava muito legal ficar observando aqueles lagartos. E depois havia aquela visão maravilhosa da mata.

O teatro eu fui conhecer na Cinelândia, vendo as comédias do Renato Viana. A primeira vez em que entrei num teatro eu devia ter menos de dez anos, para ver justamente uma peça do

Renato Viana, mas não me recordo qual. Primeiro, eu ia levado pela minha mãe. Depois que aprendi o caminho, matava as aulas e ia sozinho, quando já estava um pouquinho maior. Nem sei quantas aulas eu deixei de assistir para ver o Jaime Costa nas matinês do *Teatro Glória*. Eu me divertia horrores. Ele até chegou a fazer algumas coisas mais sérias, mas eu gostava mesmo das comédias, daquelas palhaçadas e confusões. Eu me recordo de uma peça cuja história era a seguinte: uma família tinha de substituir às pressas um grupo de rádio-atores. E eles erravam todo o texto, era de uma ingenuidade tamanha. Se o texto dizia '*lá vem o bonde de Santo Amaro*', eles liam '*lá vem o conde de Santo Amaro*'. E eu me matava de rir com isso, com coisas assim.

Eu não posso dizer que o teatro tenha me fispado de imediato. Eu gostava muito, mas não tinha assim uma vocação de dizer que este seria o meu trabalho, isso nem me passava pela cabeça. Eu não dizia que ia me encaminhar para tal coisa, acho que eu não caminhava para nada, sabe?

No entanto, algumas coisas que eu conheci naquela época foram resgatadas mais tarde em meu trabalho de autor. Nós tínhamos uma cozinheira chamada Margarida. Até hoje carrego comigo uma lembrança dela: uma cicatriz no polegar, provocada por um corte de faca. Um dia eu estava brincando com a faca, e ela quis arrancá-la da minha mão. Puxa daqui, puxa dali e eu acabei ganhando um talho no dedo. A Margarida costumava me levar à casa de alguns parentes dela, no Rio, uns cortiços que já começavam a ganhar os morros. A mãe da Margarida se chamava Romana, uma analfabeta que se revelou a mulher mais sábia da minha infância. Quando escrevi *Eles Não Usam Black-Tie*, dei o nome de Romana ao principal papel feminino da peça. Um dos amigos da Margarida era conhecido por Gimba, aquele tipo meio malando simpático. Novamente roubei o nome, desta vez para dar título à minha segunda peça, que seria feita em 1958 pela *Companhia Maria Della Costa*.

As coisas na minha vida começaram a ganhar mais sentido quando nos mudamos para um

apartamento da Rua Ibitara, no Cosme Velho. Foi ali que eu vivi a melhor fase da minha meninice, por volta dos dez anos, quando eu descobri aquela sensação gostosa de ter uma turma, a turma da rua, as brincadeiras, a quermesse.

Comecei meus estudos no *Colégio Franco-Brasileiro*, logo após ter feito o maternal, ou jardim da infância, não sei que nome davam naquela época, em uma escola ligada à *Casa de Itália*. Eu odiava aquela escola, porque as professoras nos obrigavam a dormir depois do almoço. Em casa e nesta escola da *Casa de Itália* eu só conversava em italiano, e quando entrei no primário, no *Franco-Brasileiro*, comecei a aprender francês. Eu falava francês fluentemente, mas depois perdi a prática e hoje não falo mais, com medo de errar.

Na escola eu enfrentei alguns problemas por ser uma criança italiana, principalmente em função da indecisão do governo do Getúlio Vargas, que não sabia qual lado da guerra ele iria apoiar. Ser italiano causava em mim um certo temor, tanto que, na prova de admissão para o ginásio,

eu assinei João Francisco Guarnieri. O diretor me chamou e disse que aquela prova não valia, pois meu nome era Gianfrancesco. Ainda assim, eu usaria o nome de João Francisco em outras ocasiões, talvez para me poupar um pouco. Talvez por isso, no início da minha carreira de ator, alguns jornais chegaram a publicar meu nome como sendo João Francisco.

Naquele primeiro ano de ginásio eu ainda fui um bom aluno, mas no segundo já arrebentei com os estudos. Eu estava muito mais preocupado em ficar na rua e entrar para o time do *Ibitara Futebol Clube*. Eu era um péssimo jogador. E onde iam parar os péssimos jogadores? No gol. Rapidamente eu descobri que havia uma coisa muito melhor para fazer do que ser goleiro: era ser comentarista. Comentarista esportivo, uma espécie de colunista de futebol... em tempo real! Eu levava uma maquininha Remington para o campo e, enquanto assistia ao jogo, ia escrevendo minha coluna ali, na hora. Eu já inventava paca, punha briga onde não tinha, fantasiava tudo e não me limitava ao que estava ocorrendo no campo.

Dizia para mim mesmo: faltam uns conflitinhos nesta partida. Depois mostrava para os amigos. Resultado: minhas colunas eram elogiadíssimas, mas repeti de ano.

Pedi para mudar de escola. Disse para o meu pai que queria estudar no *Colégio Santo Antonio Maria Zacaria*, na Rua do Catete, um colégio de padres. Isso foi um problemão em casa. Meu pai, que foi comunista até morrer, disse assim: “*Mas você quer mesmo estudar em colégio de padre? Colégio de padre? Por quê?*” Eu respondi que toda a minha turma da rua estudava em colégio de padre, ou no *Santo Inácio* ou no *Santo Antonio*. Eu preferia o *Santo Antonio*, porque a maioria dos amigos estava lá. Meu pai, que era um homem cordato, não se opôs. Ele podia ser severo, reprimir algumas coisas, mas sempre cedia quando o assunto era vocação ou o desejo de alguém seguir determinado caminho. Ele tinha certeza de que em pouco tempo eu teria atrito com os padres. Não deu outra.

Foi neste colégio que eu comecei a fazer teatro. Quando eu soube que havia um grupo de teatro na escola, procurei pelo responsável, um padre

chamado Mário Scolari, e pedi para fazer parte daquela turma. Ele concordou e me pôs para trabalhar como ponto. Fiquei muito feliz com esta tarefa... Logo de cara ser o ponto. Eu ficava lá, naquele buraquinho na frente do palco, mandando sempre as primeiras falas para os atores não se perderem. O padre, que já estava prestando atenção no meu trabalho, então disse: está muito bom, agora você vai fazer um papel na nossa próxima produção. E me deu um protagonista. Fazer teatro no colégio passou a ser a coisa mais importante do mundo pra mim. O vice-reitor do *Santo Antonio* chamava-se Almir, um padre burocrático e obtuso. Ele mantinha os alunos debaixo de uma disciplina de ferro e imbecil, a ponto de nos obrigar a andar a uma distância de 20 cm das paredes, para que nós não as riscássemos. Padre Almir era tartamudo, gaguejava assim: segunda sé-sé-série. Aí eu pensei: pô, esse cara vai me pagar. Eu já estava tão envolvido com o grupo de teatro da escola que resolvi escrever uma peça, a minha primeira. Chamava-se *Sombras do Passado* e ficou pronta quando eu tinha 14 anos.

Era um texto até que bem feitinho, muito simples, mas muito engraçado também. Era a história de um sujeito que tentava impedir a venda de uma casa que algumas pessoas haviam ocupado. Então, para afugentar os prováveis compradores, ele resolveu assombrar a casa. E eu criei este personagem para ser um gago, igualzinho ao padre Almir. Todo mundo da escola, todos os alunos, os pais e os parentes sabiam que o padre Almir era gago. Quando o personagem falava em cena, rapaz, o que a turma ria. A platéia vinha abaixo com aquela cópia escarrada do padre. Aquilo deu uma confusão. O padre, que era um medíocre, um infeliz, pediu no mesmo dia para que o reitor me expulsasse do colégio. Ele não tinha visto nenhum ensaio, nem passava perto do teatro. Mas naquele dia ele viu a apresentação. Para não desautorizar o padre Almir, o reitor chamou meu pai ao colégio e disse: *“Parabéns, seu filho escreveu uma peça muito engraçada. Mas só que...”*. Como meu pai já sabia da confusão, ele aproveitou a deixa e perguntou se eu teria de abandonar a escola.

Ao ouvir que sim, que eu estava sendo convidado a me retirar daquele colégio de padres, meu pai disse apenas: graças a Deus.



Capítulo II

O Companheiro Luís e sua Pasta de Dinheiro

Parecia sempre haver alguma coisa me afastando dos bancos escolares. Primeiro o futebol, depois o teatro e, logo a seguir, o início da minha precoce atividade política. Seguindo minha tradição jornalística, iniciada como cronista esportivo do *Ibitara Futebol Clube*, comecei a colaborar com um jornal chamado *Novos Rumos*, uma publicação da *Juventude Comunista*, em cujos quadros em me inscrevi logo após minha expulsão do colégio. Mais tarde, o *Partido Comunista* também lançou um jornal chamado *Novos Rumos*, mas eu trabalhei no primeiro, naquele feito pelos quadros da *Juventude*.

Fui levado a colaborar com o jornal *Novos Rumos* por um grande mestre, o Alaor. Ele era jornalista profissional, e eu nunca descobri seu sobrenome. Na verdade, nem sei se Alaor era seu nome verdadeiro, podia bem ser nome de guerra, podia

ser apenas uma alcunha. O importante é que o Alaor era um sujeito muito legal, eu gostava muito dele, apesar de ele me esculhambar diariamente. Eu confesso que eu era mesmo um garoto metido à besta. Eu tinha feito um curso primário muito bom, e um primeiro ano de ginásio igualmente bom. Apesar dos meus problemas na escola, das bombas que eu levei e da minha expulsão, eu sempre fui um bom aluno, sempre gostei muito de estudar. Mas com o Alaor eu aprendia as lições na base do berro. Sempre que eu escrevia alguma coisa que eu julgava sofisticada, lá vinha ele me dizer que não era para fazer assim, não era para fazer assado. Eu achava bem legais as lições do Alaor, sempre aos berros comigo. Um dia cometi um cacófato e ele quase me matou. O Alaor nunca deixou barato.

Naquele jornalzinho eu fazia reportagens. Na maioria das vezes eram entrevistas com universitários e presidentes de diretórios acadêmicos. Chegava a fazer traduções também, do italiano e do francês. Fiquei poucos meses no jornal, na verdade era mais uma atividade

para eu preencher meu tempo até completar 15 anos e me matricular no supletivo. Passei um ano me preparando para o supletivo e fui aprovado brilhantemente. Um dos professores do curso preparatório ao supletivo me obrigou a decorar uma fórmula que carrego até hoje: *corcamoconfitem*. Sabe o que é isso? São as conjunções: correlativas, causais, modais, condicionais, finais e temporais. Porra, isso não sai da minha cabeça até hoje. Claro que eu tinha de passar, não é? Voltei para o *Franco-Brasileiro* para fazer o primeiro ano do curso normal.

Levei muito a sério aquele primeiro ano, mas no segundo já me danei de novo, porque o *Movimento Estudantil Secundarista* precisava de quadros, gente para distribuir panfletos, convocar assembleias, conquistar novos adeptos. Eu passei a trabalhar full-time naquilo, era requisitado de manhã, à noite, de madrugada. Só não era um esquema profissional porque eu não ganhava nada. Embora minha vida tenha ficado de cabeça para baixo, eu adorava aquilo. Cheguei a ser nomeado presidente da *Associação Metropolitana dos Estudantes Secundários*

e vice-presidente da *União Nacional dos Estudantes Secundários*.

Nesta época meus pais se mudaram para São Paulo. Meu pai já regia alguns concertos no *Teatro Municipal de São Paulo* e também os *Concertos Dominicais da Rádio Gazeta*. Eu decidi ficar sozinho no Rio, eu tinha uma namorada que não queria abandonar. Disse para os meus pais que não podia me separar da minha namorada e que iria arrumar um emprego para me sustentar no Rio. Eles então foram embora.

34

Arrumei emprego de auxiliar de escritório em uma construtora. Uma das minhas incumbências era sair com uma pastinha de dinheiro para fazer o pagamento dos pedreiros e serventes nas obras. Agora veja só: eu, um integrante da *Juventude Comunista*, indo fazer o pagamento dos operários e vendo a insignificância que eles ganhavam. Eu não agüentei aquilo. Vi que não seria capaz de fazer aquele trabalho, ainda que ele fosse essencial para que eu vivesse no Rio. Daí eu renunciei à presidência da *Associação Metropolitana dos Estudantes Secundários* e vim para São Paulo, pedir socorro para papai e

mamãe. No dia em que cheguei a São Paulo meu primeiro programa foi passar a tarde num boteco e arrumar uma baita de uma bebedeira. Como as entidades estudantis de São Paulo também viviam precisando de quadros, cheguei aqui já como secretário-geral da *União Paulista dos Estudantes Secundários*, sem eleição, sem porcaria nenhuma. Eu não conhecia nada da cidade, não tinha amigos e não sabia o nome de nenhum estudante, ainda assim me colocaram num posto daqueles, um tremendo cargo de confiança. Era começo de 1953 e eu estava com pouco mais de 18 anos.

35

O entusiasmo que eu tinha pela *Juventude Comunista* fez com que eu desencanasse de fazer teatro. A *Juventude* nos obrigava a uma disciplina de exército, eu me sentia como um soldado. Meu trabalho era fortalecer o movimento estudantil. Eu me matava de trabalhar, andava pra burro, tinha de convocar os estudantes para que fossem às ruas gritar palavras de ordem. Eu dizia para os companheiros da *Juventude* que aquilo não estava certo, que não bastava.

Eu achava que a Juventude tinha de fazer alguma coisa para melhorar a qualidade do ensino também, para fazer com que os estudantes se interessassem por estudar, ora essa. Eu achava muito importante a realização dos *Congressos Estudiantis*, muitas lideranças foram reveladas naqueles congressos e estão aí até hoje. Alguns fizeram uma carreira brilhante na política. Eu fazia várias reivindicações aos dirigentes da *Juventude*, e ficava muito irritado quando era obrigado a admitir para mim mesmo que não havia muita democracia nas decisões. Que democracia era aquela?

Não era fácil fazer parte da *Juventude Comunista*, era uma atividade clandestina, assim como o *Partido Comunista*. Em várias tarefas eu era obrigado a usar um nome de guerra. O meu nome era Luís. O fato é que eu questionava tanto os mecanismos da *Juventude Comunista* que acabei sendo punido. Eles me desligaram da *Juventude* para me colocar sabe onde? No *Partido*. Para mim, aquilo representou mais uma promoção. Começou aí uma época muito importante na minha vida.

Eu passei a dar assistência ao *Partido Comunista*, que consistia basicamente em reunir um grupo de pessoas e fazer dele uma célula do partido. Era uma espécie de supervisão, um elo entre a direção do partido e estes novos grupos. Eu dava assistência para as células formadas pelas mulheres, aprendi muito neste período. Em seguida, comecei a trabalhar em uma célula de intelectuais, o que para mim representou uma espécie de universidade.

Eu também tinha como função, naquela época, organizar uma agenda cultural para os estudantes. Eu percorria alguns teatros de São Paulo em busca de convites de cortesia para distribuir aos alunos. Durante um *Festival Internacional da Juventude*, procurei o produtor teatral Sandro Polloni, que me convidou a assistir *O Canto da Cotovia*, estrelado pela Maria Della Costa, mulher dele na época. A Maria estava belíssima naquele espetáculo e foi a primeira vez, depois de um longo intervalo, que o teatro voltou a bater forte no meu peito. Mas a minha prioridade, na época, continuava sendo outra. A nossa meta específica naqueles anos era a

revolução. Mas o que significava a revolução para a gente? A revolução nunca significou, na prática, pegar em armas. Sempre fomos contrários a pegar em armas, continuamos sendo até hoje. O que marcou aquela geração foi a necessidade de promover mudanças sociais, de acabar com tanta desigualdade neste país, esta distribuição de renda absurda.

Fundamentalmente, nós éramos anticapitalistas. Quer dizer, nós acreditávamos que o capital realmente tinha exercido um papel imprescindível durante um longo período, quando auxiliou no desenvolvimento de alguns países, no progresso da ciência e na industrialização. Com tudo isso a gente concordava. Mas também tínhamos aprendido, principalmente com as teorias de Marx e Engels, que as entranhas do capitalismo eram monstruosas. Nós acreditávamos que cada vez mais o capitalismo iria se constituir num inimigo ferrenho. Eu, que era dono de um raciocínio inteiramente simplérrimo, acreditava que tudo eram etapas de uma gincana, que nós estávamos vivendo e iríamos chegar à vitória. Que nós precisaríamos ser vitoriosos nas

etapas da gincana porque ela iria terminar bem. Quando a gente fica um pouco maior e começa a entender as coisas, vê que não é tão simples. Mas ainda agora, de uma forma ou outra, eu acredito que seja necessário abalar o capitalismo. Abalar o capitalismo, sem dúvida alguma é a única forma de o homem poder sobreviver. Senão não sobrevive.

Como todos os companheiros, eu também tinha medo de ser preso. Era um temor mesmo, nós não dizíamos que um companheiro tinha sido preso, mas que ele tinha caído. Era uma época dura, mas nada semelhante ao que nos aguardava depois, aquele período de atrocidades e truculência que veio após o golpe de 64. A revolução mostrou um lado que nenhum de nós conhecia: o desrespeito total ao ser humano.

Capítulo III

Ao Povo o Que é do Povo

O palco nunca foi para mim um local de sofrimento. É engraçado porque eu ouço alguns artistas dizerem que sofrem muito, que o processo de criação é muito dolorido, mas comigo isso não ocorre. Cinema, teatro e televisão, para mim, não têm nada de sofrido, eu não consigo ir para o palco e dar de cara com o sofrimento. Nunca me passou pela cabeça a idéia de que eu tivesse de me transformar na personagem e incorporar todas as suas dores, as suas angústias. Eu sempre me diverti muito, escrevendo e atuando. Claro que diversão, neste caso, não significa ficar dando risadas forçadas, não é isso. É que eu me sinto bem trabalhando. Eu sempre declarei que sinto muito prazer em fazer televisão, e as pessoas parecem não acreditar. Elas dizem: mas você é um homem de teatro. E eu respondo: eu faço televisão como se estivesse fazendo *Hamlet*.

Hoje nós vivemos em um ritmo muito veloz, que acredito ser ditado pela televisão, muito mais do que pelo cinema. A televisão se tornou uma coisa apressada, um ritmo de videoclipe, e acho que isso muda a cabeça das pessoas. Ninguém sabe mais apreciar uma cena um pouco mais lenta, demorada. É o domínio da atividade, não da ação, compreende? O público está querendo cada vez mais atividade, talvez para não chegar à conclusão de que pode estar diante de uma grande bobagem. A culpa disso é da própria mídia, que passou a ver na velocidade um sinônimo de modernidade. Para ser moderno, hoje, tem de ser veloz. Mas há artistas que estão fugindo disso, no cinema e na televisão, e fazendo um trabalho maravilhoso. Por que não se consegue apreciar um filme tcheco com todas as pausas que ele propõe? Existe um conteúdo a ser transmitido, e o conteúdo é o mais importante. Eu não compartilho da idéia de que quanto mais correr, quando mais veloz for, quanto mais quebrar tudo, quanto mais o espectador não entender porcaria nenhuma, melhor.

Eu sei que a televisão nem sempre pode ser um veículo que busque a profundidade dos assuntos. Eu acredito que a televisão se obrigue a ser mais leve, embora terrível às vezes, mas ainda leve, para não sobrecarregar demais as pessoas. Pode até ser fútil em alguns casos, mas eu continuo fazendo com o maior prazer. A delícia que pode ser a futilidade: a coisa leve, a coisa romântica, e principalmente a coisa bem-humorada. Porque eu acho que a pessoa precisa sempre manter o humor. E cada ator precisa descobrir o seu humor. De repente, o artista está fazendo uma cena muito trágica, mas descobre que ali cabe uma pitada de humor. E ele se permite pôr esta pitada na cena. O resultado é fantástico, porque é espontâneo, e pode revelar o dom do artista para o improviso. Às vezes você procura encontrar dentro de você tudo aquilo que você quer dizer, quer descobrir. E o processo não é automático: você sente que precisa dizer alguma coisa, mas não consegue ir direto ao ponto. Aquilo que você quer dizer se assemelha a uma nevoazinha, passeando pela sua cabeça. Isto causa um pouco de sofrimento, o sofrimento

da descoberta, o momento em que você tenta encontrar o que realmente precisa ser dito. Até que chega o momento em que você descobre: é por aí. E quanta alegria cabe nestas três palavras: *é por aí*. Parece que você atinge o orgasmo quando acha que finalmente descobriu o que você quer dizer. Talvez você não descubra nada, mas se sente bem mesmo assim, como se tivesse realmente descoberto alguma coisa. Você adquire um fôlego e vai escrevendo, e vai produzindo, tudo isso é muito prazeroso. Até a descoberta as coisas podem ser doloridas, mas depois compensa. Enquanto que, como ator, eu não sinto dor alguma.

Quando eu encontrei realmente o palco e soube que ali seria o meu lugar, toda a minha estranheza desapareceu. Falam do meu naturalismo no palco, mas eu gosto de fazer uma distinção entre naturalismo e naturalidade.

O naturalismo, para mim, é uma vontade de ser a cópia, de tentar imitar uma situação. A naturalidade é o oposto, é o não ser a cópia. A postura, a voz, os gestos, tudo tem de perseguir a naturalidade, o diálogo possível de ser com-

preendido. Mas minha técnica é puramente intuitiva. Eu trabalho muito com pausas, pode notar. Pausas maiores, pausinhas, não importa o tamanho, o fato é que elas sempre estão na minha interpretação. É que a palavra que eu busco, enquanto interpreto, nunca vem como um tijolo, ela vem suavemente, pausadamente. Eu tenho ódio das frases que são atiradas na platéia como se fossem um tijolo, são frases bobas. Frases inteiras que dão a idéia de que tudo foi combinado. O ator precisa aprender a valorizar cada palavra e, claro, a idéia que elas transmitem. Algumas palavras nos encantam pelo som, independentemente do significado que elas possuam. O som da palavra é muito importante. No fundo, é tudo muito engraçado, porque cada ator tem o seu jeito de ser, o seu caminho para dar o seu recado. E no meu jeito de ser existe muita alegria.

É por isso que o tempo de ensaio é tão importante, para a fluência das palavras. Em meu último papel no teatro, a peça infanto-juvenil *O Pequeno Livro das Páginas em Branco* (que estreou em 2003 no Centro Cultural São Paulo,

e de lá seguiu para duas temporadas, uma no *Teatro Brasileiro de Comédia* e depois no *Teatro Folha*), eu tive apenas três ensaios para valer. É pouquíssimo. Em primeiro lugar, porque não há texto que fique firme na boca do ator com apenas três ensaios. Depois porque você não entende todas as motivações da personagem. Logo que entramos em cartaz, eu me sentia constrangido em alguns momentos, fazia algumas cenas meio encabulado, sem entender o porquê daquilo tudo. Mas aos poucos você vai se apoderando da situação. Como havia pouco tempo para ensaio, eu ficava em casa, sozinho, dizendo o meu texto, somente o meu, quatro ou cinco vezes por dia. É o que nós chamamos de exercício com personagem ausente. Eu dizia o meu texto e dava uma pausa correspondente ao tempo da resposta da personagem com quem eu deveria estar contracenando. Mas este processo deixa você sem referência, você não recebe as deixas para as suas falas. Eu tenho a impressão, veja bem, só a impressão, de que representar um personagem escrito por mim seja mais fácil.



Com Greta Eleftheriou em *O Pequeno Livro...*

Porque eu o entendo, afinal, eu o criei. Mas o que eu faço, então, para compreender bem um personagem que eu não escrevi? Eu procuro compreender o autor, é isso. Sei que é um processo emaranhado, mas eu tento.

Quando sou chamado a fazer uma peça de um outro autor, eu mergulho de cabeça, fico ao lado dele, irmanado, na tentativa de entender tudo o que ele quer dizer, eu me sinto como se estivesse ouvindo a voz dele dizendo o texto. Foi assim que ocorreu durante a montagem de *Peque e Não Pague* (1981), do dramaturgo italia-

no Dario Fo. Eu adaptei, dirigi e atuei na montagem. Ele não acompanhou o processo, mas eu consegui, por meio do texto, desenvolver uma identidade muito grande com ele. Algumas pessoas que tinham visto a peça na Itália, e depois assistiram aqui também, disseram que eu tinha feito o personagem exatamente da maneira que o Dario esperava que um ator fizesse. Fiquei muito feliz com os elogios, porque isso provava minha sintonia com o autor.

48

Embora eu tenha desenvolvido esta afinidade, através do texto, vamos dizer assim, com o Dario Fo, foi com Ruggero Jacobbi que eu criei o meu grande entrosamento profissional. Ele era um homem de uma cultura vastíssima, e ainda tinha a vantagem de não dormir. Nunca vi alguém que precisasse de tão poucas horas de sono. Em vez de dormir, ele lia assustadoramente, tinha umas olheiras terríveis. O mais fantástico nele era a capacidade de memorizar. Ele lia como se estivesse gravando, ou tomando nota – e depois se lembrava de absolutamente tudo. Foi o único diretor italiano com quem eu mantive um contato mais profundo.

Depois tive uma grande amizade com o Alberto D'Aversa. O Adolfo Celli, por exemplo, eu conheci, mas não passou muito disso. Ah, e o Gianni Ratto. Pelo Gianni eu tinha uma grande admiração, achava maravilhosas as cenografias que ele criava. Mas eu nunca fiz parte deste mundo dos diretores italianos. Nenhum deles me dirigiu, nem mesmo o Jacobbi. Com o D'Aversa eu cheguei a fazer roteiros. Trabalhamos juntos no cinema, mas no teatro, nunca. Talvez isso tenha sido uma limitação minha, porque, desde moço, o que eu queria fazer era teatro nacional, entende? O teatro nacional brasileiro. Então eu achava que os italianos não iriam me proporcionar o molho que o meu trabalho deveria ter. Foi por isso que, quando o Sandro Polloni pensou no Flaminio Bollini para dirigir *Gimba*, eu bati o pé e insisti para que ele entregasse a direção para um jovem e ainda desconhecido chamado Flávio Rangel. Eu tinha visto a montagem de *O Chapéu Cheio de Chuva*, que o Flávio havia dirigido no *Centro Acadêmico 11 de Agosto*, no Rio de Janeiro, e achei um trabalho maravilhoso, cheio de personalidade.

Foi uma loucura, porque ninguém sabia quem era o Flávio Rangel. E, para falar a verdade, nem eu. Eu só tinha visto um espetáculo dele e insisti: é esse diretor que eu quero para fazer *Gimba*. Apostei todas as minhas fichas no Flávio, e nós dois podíamos ter rodado. Felizmente, ele fez valer cada ficha apostada nele.

Apostei no Flávio naquela época como apostei, mais recentemente, no Marcus Vinícius Faustini, o diretor da última montagem profissional de *Eles Não Usam Black-Tie* (com os atores Eduardo Moscóvis e Ana Lúcia Torre encabeçando o elenco). Mas não foram apostas gratuitas: eu via que eram diretores com sensibilidade para entender muito bem tudo aquilo que estava nas peças. Em função da montagem de *Black-Tie*, eu conversava muito com o Faustini, eu aqui em São Paulo e ele no Rio. A partir destas conversas eu comecei a escrever, pensando nele como diretor, a peça *A Luta Secreta de Maria da Encarnação*, com a Suely Franco.

Faustini fez um belíssimo espetáculo, lindo, que infelizmente ficou só um mês em cartaz. Quer dizer: de que adianta você levantar uma

produção maravilhosa para manter em cena por apenas um mês? Foram quase quatro meses de ensaio e apenas um para apresentar. E isso pagando os ensaios de forma integral, pagando uma produção caríssima com a verba da Petrobrás. Mais de um milhão de reais. Eu achei que tudo aquilo era um absurdo.





Elenco de A Luta Secreta...: Suely Franco, Chico Martins, Cláudia Mello, Flávio Guarnieri, Ewerton de Castro, Mariana Guarnieri, Carmo Dalla Vecchia, Ênio Gonçalves e Vanessa Gerbelli

Foi um espetáculo que não teve a mínima chance de amadurecer no palco. O Faustini ensaiou já sabendo disso, e conseguiu um resultado muito bom. Faltava só o público. Então o público veio e, puxa, ficou realmente muito impressionado. Mas me irrita ver como as coisas são feitas no Brasil. Então você tem uma empresa como a Petrobrás que te dá um patrocínio, e você usa este patrocínio – está certo que você deu emprego para trinta e tantas pessoas. Mas o espetáculo, depois, foi feito na base do convite. Era uma distribuição de convites absurda. Então eu comecei a achar que aquilo tudo, no fundo, não era para o público, era para os produtores, para os formadores de opinião. Era apenas uma questão de prestígio, ou de contemplar interesses mútuos. Se uma peça de teatro é um espetáculo cênico, você tem de lutar para que ele permaneça em cartaz o maior tempo possível, lutando para que mais gente possa assistir. Os produtores não podiam ter ficado contentes com o resultado de Maria da Encarnação. E eles ficaram inteiramente satisfeitos. Eles cumpriram o que tinham de cumprir,

e nada mais. Não houve empenho na manutenção do espetáculo. Então eu achei tudo um desperdício.

Depois conseguimos apenas R\$ 20 mil para levar a peça ao Rio de Janeiro, porque os atores aceitaram fazer o espetáculo dividindo a bilheteria. Eles agüentaram este esquema por 15 ou 20 dias apenas, depois não deu mais. A peça só foi para o Rio graças ao empenho dos atores e do Faustini. Na nossa realidade, daria para fazer aquele espetáculo gastando muito menos. O problema foi que, durante a produção, todos os pedidos eram atendidos. Os produtores queriam que nós pensássemos grande. Qual artista que, tendo essas condições, não vai querer realizar uma superprodução? O problema vem depois, quando não consegue mais se manter.

Sabe o que eu aprendi de tudo isso? Que se criou no Brasil a mentalidade do evento. Parece que os produtores pensam assim: eu vou fazer um evento, gaste o que gastar. Então eles fazem o evento e o evento funciona. Mas funciona para quem? Ora, somente para eles. Tudo passou a

ser um jogo de prestígio em que a principal regra é satisfazer alguns interessados. Em vez de espetáculo, você passa a ter algumas pessoas fazendo média.

Justamente por pensar no público é que eu fiquei muito melindrado. As pessoas iriam gostar muito da peça, se tivessem tido a chance de assistir. A peça foi vista por uma classe média alta e algumas pessoas mais interessadas, só isso. Em um mês uma peça não consegue se mostrar. Nem com ingressos a preços populares. Foi um desperdício, porque o verdadeiro objetivo, que é levar o teatro ao povo, não foi atingido.

Mas eu saí com um saldo positivo disso tudo: saber que tinha valido a pena, pela segunda vez na minha vida, apostar em diretores jovens.

Ainda não tenho um diretor definido para meu próximo projeto, que é levar para o palco a vida do Che Guevara. Novamente vou abordar o principal assunto da minha dramaturgia, que é a preocupação com o ser humano. Para ser mais exato, com as condições em que as pessoas vivem, as desigualdades sociais, as injustiças, as lutas de classe. Eu sempre fui marcado por esta

preocupação, e não só no palco, mas na existência. Estou sempre com a cabeça nisso. Como é esse negócio de ser povo. Eu fui procurar muito cedo o que era ser povo, entende? E conhecer também este grande contraste – como é que sobrevivem alguns valores incríveis do ser humano, a solidariedade, o companheirismo, a confraternização, por exemplo, em um mundo tão cheio de privações e dificuldades? Porque o povo está sempre disposto a se ajudar.

56

Você sempre encontra solidariedade entre o povo, e eu fui atraído por isso desde cedo. Meu desafio como autor foi sempre o de retratar este povo, procurando identificar a consciência do que ele representa como povo. Eu sempre procurei falar sobre o povo, mas não com um realismo terrível. Eu quero é ressaltar o lado extremamente positivo e de superação das dificuldades, esta inclinação que o popular possui.

Minha opção política sempre foi um retrato da necessidade que eu tinha de fazer alguma coisa, de contribuir com algo construtivo, e nunca arredei pé disso. Eu continuo, até hoje, fiel àquilo que eu senti quando comecei a fazer

teatro. Isso me dá uma responsabilidade grande, imensa, de ser fiel a esta causa. Logo após a estréia de *Eles Não Usam Black-Tie*, no *Teatro de Arena*, que foi um enorme sucesso, eu fui chamado para uma homenagem. Naquele momento, eu fiz um juramento para mim mesmo, um pouco bombástico, mas fiz: a de que eu jamais, jamais trairia a causa de usar a minha arte para defender o povo.

Capítulo IV

A Síndrome de Robin Hood

Eu não acredito que o homem tenha sido feito à imagem e semelhança de Deus. O homem é muito metido a besta, pô! Dizer que Deus é semelhante a esta porcaria que nós somos aqui, isso não vai ser nunca. A minha relação com Deus é assim: eu acho que a vida vai continuar em algum lugar. O problema é que nós não vamos saber que está continuando, porque não se vive do mesmo jeito. A vida, da maneira como nós a conhecemos, ela acaba, ou se transforma, como alguns preferem dizer. Que a morte é um recomeço. E pode ser mesmo, mas nós não vamos ter a chance de saber disso. Eu não acredito no paraíso. Paraíso não pode haver, porque dá a idéia de um lugar onde você pode terminar, concluir a sua missão. Dali você não passaria, a jornada terminaria para quem chegasse ao paraíso. Eu não sei qual é o nosso percurso, mas sinto que ele não termina, é como

o próprio Universo, que continua em expansão. É uma aventura tão grande. Nós somos feitos de uma composição que é puramente química, mas existe um abismo desconhecido acima das nossas cabeças.

Eu não me detenho muito neste assunto de reencarnação. Nem sei que nome dar a isso, se é reencarnação, ressurreição, sei lá. Deus é onde a gente vive, nós vivemos em Deus e ele é uma força inominável para nós, porque não sabemos quem ele realmente é. Em toda teologia, nunca ninguém conseguiu explicar quem é realmente Deus. Não se tem nenhuma certeza, a não ser a de que ele deve estar no centro de tudo. E não deve ter as características e as feições humanas que atribuímos a ele.

O problema é que sempre carregamos alguma culpa em relação a Deus. Desde pequenos nos ensinaram que nascemos em pecado e temos de nos esforçar muito para não viver nele. Mas isso não tem nada a ver com Deus, ou com Jesus Cristo, que foi um profeta, um homem que veio para nos dizer coisas muito importantes que mais tarde foram distorcidas.

O conceito do pecado é uma invenção da Igreja Católica. E a gente sofre muito com isso, desde crianças já carregamos essa culpa. Mas culpa em relação a quê? Em relação a Deus? Ora essa, se Deus perdoa tudo, por que devemos carregar alguma culpa? Isso me parece incoerente.

Eu me lembro de uma vez em que saí às ruas para participar de uma das minhas primeiras manifestações aqui em São Paulo. Foi no dia seguinte ao suicídio do Getúlio Vargas. Naquele dia, a Margarida, a cozinheira filha da Romana que me apresentou aos morros cariocas, me acordou para dizer que o Getúlio tinha se matado. Eu pulei da cama e fui para a rua ver o que estava acontecendo. Havia uma multidão carregando velas e fotos do Getúlio, até as crianças estavam chorando. Corri até a região do *Palácio das Indústrias*, no *Parque Dom Pedro*, acompanhando aquela romaria. Daí chegou o pessoal do Exército, que queria dispersar a manifestação. Eles estavam jogando bombas de efeito moral e eu me vi encurralado pelos soldados. E eu gritava que não iríamos embora, que não iríamos recuar de jeito nenhum, porque

tínhamos o direito de estar ali. Quando um cavalo avançou sobre mim eu gritei para os soldados: eu sou jovem e não tenho medo de morrer. Vocês é que são velhos. Nossa, eles ficaram revoltadíssimos. Primeiro porque eu os chamei de velhos, e depois por dizer que não tinha medo de morrer. Não tem medo de morrer o cacete, eles responderam.

62 Eu sempre tive um certo preconceito em relação aos policiais. Mas naquele dia, durante a manifestação, vi um soldado que desceu do seu cavalo para proteger das bombas um menino que tinha se perdido da mãe. Ele retirou o menino do meio da confusão e o abraçou para protegê-lo, até que a mãe aparecesse de volta. A cena foi fotografada e, se não me engano, acabou sendo capa da revista *O Cruzeiro*. O mais importante daquele dia é que eu descobri uma coisa incrível: policial também tem coração!

Eu não estava participando da passeata porque nutrisse alguma simpatia pelo governo do Getúlio Vargas. Eu estava ali para marcar minha posição, pois eu era contra a renúncia do Getúlio. Eu achava que a renúncia poderia

representar o primeiro passo para um golpe. Como político, o Getúlio teve uma atitude muito firme: ele se matou para revelar à nação que algumas coisas estavam sendo tramadas.

Nós fomos às ruas para manifestar nossa posição e ver até onde ia a culpa do imperialismo norte-americano no negócio todo. Já estava tudo armado para que o Getúlio fosse preso, e ele jamais iria permitir isso.

Este episódio serviu para reforçar o caráter antiimperialista da minha atuação política no *Movimento Estudantil*. Eu estava cansado de gritar palavras de ordem. Era muito fácil tirar os alunos das salas de aula, principalmente os dos cursos noturnos. Eles já tinham trabalhado o dia todo, estavam cansados e, claro, aceitavam sem hesitar nossos convites para participar de passeatas e manifestações. Eu achava aquilo muito pouco. No fundo, o que nós fazíamos? Ajudávamos os estudantes a matar aula, só isso. Nós tínhamos de oferecer alguma coisa concreta para aqueles jovens estudantes. Eles tinham de se manifestar de alguma maneira. Este contexto permitiu o surgimento do *TPE*, o lendário

Teatro Paulista do Estudante. Foi a partir deste núcleo que minha ligação com o teatro se tornou definitiva.

As primeiras reuniões do *Teatro Paulista do Estudante* foram feitas no apartamento do Oduvaldão, o Oduvaldo Vianna, pai do Vianinha, na Rua Theodoro Bayma, centro de São Paulo, ao lado do *Teatro de Arena*. O Oduvaldo já estava um pouco afastado do teatro, ele se dedicava mais ao rádio e ao início da televisão. No *TPE* eu comecei a trabalhar como ator, não escrevia ainda. A primeira peça montada pelo grupo foi *Rua da Igreja*, de Lennox Robinson, em 1955, que marcou a estréia do Vianinha como ator. Logo em seguida começamos a preparar *Está Lá Fora um Inspetor*, de J.B. Priestley, que me rendeu o *Troféu Arlequim* de melhor ator no *Festival de Teatro Amador de São Paulo*. Eu ainda não desconfiava, mas este prêmio, logo pelo meu primeiro trabalho, ia mudar minha vida profissional.

O doutor Alfredo Mesquita me ofereceu, logo depois, uma bolsa de estudos na recém-criada *Escola de Arte Dramática de São Paulo*, que eu

gentilmente recusei. O problema da *EAD* é que ela não permitia que seus alunos participassem de qualquer outra atividade teatral fora da escola. Era uma questão de métodos, para não misturar as influências. Eu até entendia, mas estava por demais comprometido com o *TPE* para abandonar tudo e ingressar na escola. No *TPE* eu não era apenas um ator, eu estava ajudando na formação de um grupo, não podia largar tudo aquilo.

Até porque, na mesma época, eu já começava a flertar com o *Teatro de Arena*, que acabara de ser fundado, ali ao lado, pelo diretor José Renato. As coisas estavam acontecendo de forma muito rápida: numa calçada, o *TPE*, ali ao lado, o *Arena*, nascendo pelas mãos do Zé Renato e de alguns formandos da primeira turma da *Escola de Arte Dramática*.

O *Arena* era integrado por um grupo de jovens que alimentava esta idéia de formar um teatro circular, para facilitar as encenações. A falta de teatro já era um problema naquela época. Os jovens que fundaram o *Arena* faziam, pouco antes, algumas apresentações em clubes e nos

palacetes das famílias mais abastadas da época. Mas se perguntavam: como é que nós vamos conseguir um teatro? Vamos fazer nossas apresentações aonde? Então surgiu aquela pequena garagem na Theodoro Bayma, aquela belezinha que se transformou no primeiro teatro de arena circular da América Latina. Parecia que tudo ali estava predestinado a dar certo. Era como um roteiro, em que as coisas tinham de ocorrer com uma precisão impressionante. Já vi alguns períodos de efervescência no teatro, mas o surgimento do *Arena* e do *TPE*, praticamente no mesmo ano, foi realmente um acontecimento.

Logo após a abertura do *Arena*, o Zé Renato convidou a mim e ao Vianinha para que nos juntássemos ao grupo. Aquele convite me causou uma enorme crise de consciência: eu deveria aceitá-lo ou não? A minha situação e a do Vianinha era delicada, porque nós não poderíamos simplesmente chegar para o grupo do *TPE* e falar tchau, estamos indo embora. Nós ficamos com aquilo preso na garganta, o Vianinha não conseguia sequer dormir.

Podia parecer traição. A saída encontrada foi um acordo com o chefe de elenco do *Arena*: nós iríamos para lá, mas o *Arena* se comprometeria a oferecer suporte técnico para os futuros trabalhos do *TPE*, inclusive atores. Acordo feito, nós dois respondemos que sim e fomos contratados. A minha estréia profissional como ator, e também a do Vianinha, se deu no palco do *Arena*, ainda em 1955. A peça era *Escola de Maridos*, do Molière. O papel do Sganarello, o protagonista, foi para as mãos do Waldemar Wey. O John Herbert e a Eva Wilma faziam parte da turma do *Arena* naquela época. Acredito que o Ítalo Rossi também.

O *TPE* tinha intenção de continuar suas atividades, e não somente nos palcos convencionais. Eles queriam fazer apresentações em escolas, colégios, clubes e principalmente em fábricas – e um grupo amador dificilmente conseguiria fazer tudo isso. Por isso foi importantíssimo aquele acordo com o *Arena* que, mais tarde, resultou na fusão entre os dois grupos. Não havia muita diferença de idade entre os atores profissionais do *Arena* e os amadores do *TPE*, éra-

mos todos muito jovens. A ideologia é que diferenciava os dois grupos. Eu acredito que o *Arena* não tinha uma ideologia determinada, uma ideologia política, eu quero dizer. E nós tínhamos de sobra. Esta parceria permitiu que os dois grupos chegassem a algumas conclusões. A primeira coisa que ficou clara é que nós, do *TPE*, com enorme respeito ao que seria o teatro profissional, queríamos fazer teatro profissional como se fosse amador, com todos os riscos e ousadias possíveis. Dentro do *Arena* percebemos que todos os planos que reservávamos para o *TPE* só seriam realizados se tivéssemos uma estrutura profissional por trás. O objetivo principal, claro, era poder viver do teatro, ou viver o teatro. E deu certo, não é? O movimento teatral da época nasceu a partir desta fusão entre os dois grupos.

O grande mentor, a pessoa que deu um rosto para aquele movimento, foi o Zé Renato, que tinha sido um aluno brilhante da *Escola de Arte Dramática*. Foi ele quem nos ensinou a dar os primeiros passos concretos, a tirar os vícios de interpretação que eu tinha, a mostrar que eu

não podia ficar retesado em cena, com os ombros encolhidos. Mas o que continuava faltando na época era uma visão crítica, alguém que conseguisse traduzir no palco a realidade brasileira daquele período. Quem chegou para preencher este espaço foi o Augusto Boal, convidado pelo Zé Renato para dividir com ele a direção artística do *Arena*, um pouco depois da temporada da peça *Dias Felizes*, uma comediuzinha muito simpática do francês Claude-André Puget, encenada em 1956.

O Augusto Boal tinha se formado em engenharia química e depois viajou para Nova York, onde foi estudar dramaturgia. Lá ele conheceu um crítico maravilhoso, chamado John Gassner. Ele voltou dos Estados Unidos completamente decidido a trabalhar com teatro e achou ótimo o convite feito pelo Zé Renato para se juntar ao *Arena*. A primeira peça que o Boal dirigiu no *Arena* foi *Ratos e Homens*, do John Steinbeck, em 1957. Ganhei o prêmio de ator revelação por este trabalho. No mesmo ano o Boal dirigiu ainda *Juno e o Pavão*.



Ratos e Homens, com José Serber

70





Vianinha e Esther Guimarães em Juno e o Pavão

Esta peça, do Sean O'Casey, foi muito mal de público. Precisamos tirar rapidamente de cartaz, para que uma crise que já começava a rondar o Arena não se acentuasse ainda mais. No lugar dela colocamos em cena *Só o Faraó tem Alma*, do Silveira Sampaio. Confesso que estes dois espetáculos não devem ter sido muito marcantes para mim, a concepção deles nem está muito nítida na minha memória. Se não foi marcante, a gente não lembra, não é?

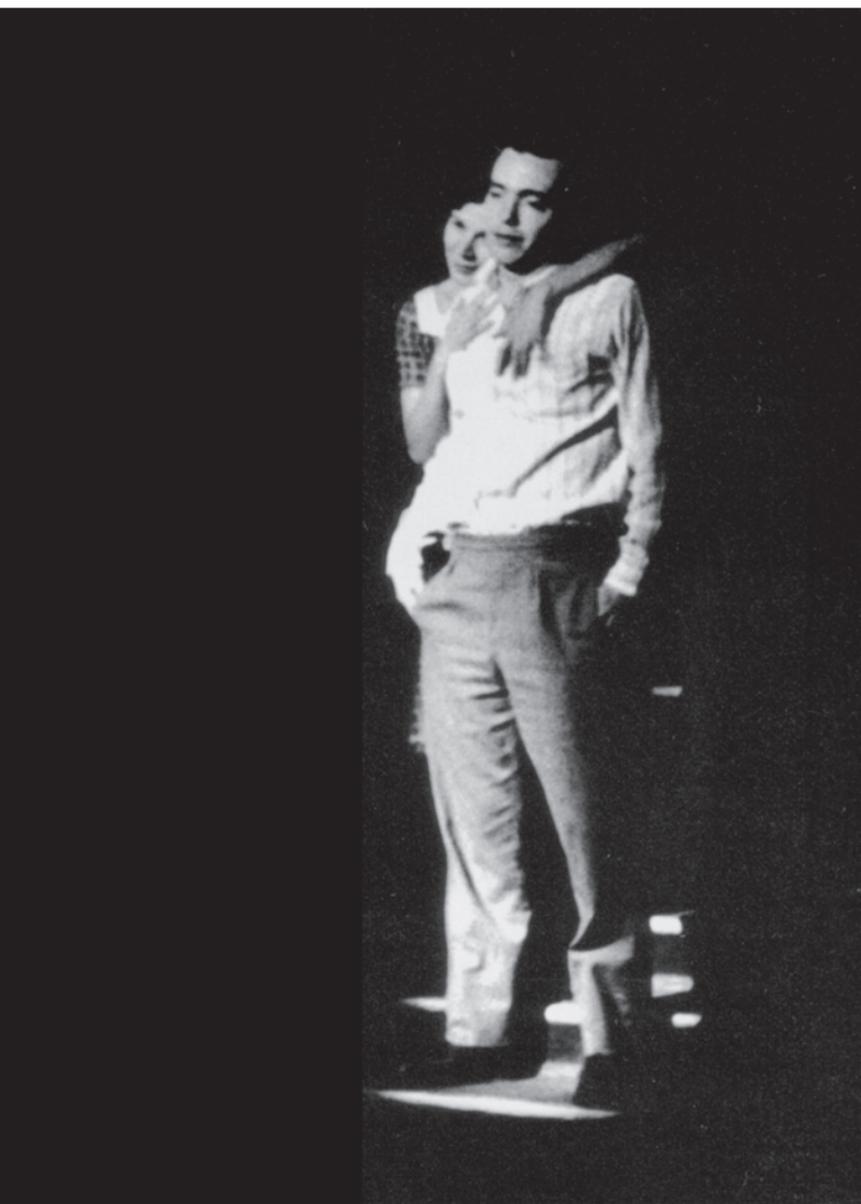


Só o Faraó tem Alma, com Sadi Cabral e Romeu Prisco

Talvez o Augusto Boal não imaginasse que fosse encontrar no *Arena* um pessoal tão preparado, um material humano tão bom para ser trabalhado. E mais que isso: um time tão politizado, formado nas bases da *Juventude Comunista* e, acima de tudo, disposto a fazer alguma coisa no sentido da libertação, no sentido de lutar contra as injustiças sociais. Esse lado Robin Hood que era a marca do nosso grupo.

Fiquei dez anos no *Arena*. De 1955 a 1965. O *Arena* não resistiu à repressão gerada após o golpe militar de 1964. O regime não apenas torturava ou tirava as pessoas de circulação, ele fechava todas as possibilidades de trabalho para o teatro. Eles impediam que a gente tivesse qualquer patrocínio. Eles secaram o grupo, estrangularam o *Arena*.

Fazer parte do *Arena* passou a representar um perigo à nossa integridade física. Não faltaram ameaças. O grupo não poderia sobreviver naquelas condições. Como o tempo se encarregou de provar, não sobreviveu mesmo.



Com Miriam Mehler, na 1a montagem de Black-Tie

Capítulo V

O Garoto está com Febre Nervosa

Eu morava com meus pais na Rua Áurea, na Vila Mariana, quando escrevi *Eles Não Usam Black-Tie*, em 1956. Eu sentava à máquina sempre de madrugada e não precisei de mais do que um mês para concluir a peça toda. Algumas pessoas se impressionam quando digo que em 30 dias eu escrevi aquele texto. Mas eu sempre fui de escrever muito rápido, devo ser um abençoado por Deus. Porque basta eu me sentar diante do teclado para que as histórias jorrem. *Um Grito Parado no Ar*, por exemplo, eu escrevi em apenas três madrugadas. Se me perguntam como é que eu faço para escrever, eu respondo apenas: *não faço nada, eu sento e escrevo*. Acabo com qualquer mito. Se você abrir uma peça com a palavra *mãe*, por exemplo, alguém chamando pela mãe... Meu Deus, tem tanta coisa que pode surgir daí. O meu trabalho é o de escolher o que vai acontecer depois, só isso.

A maioria das minhas peças começa com alguém chamando alguém. Em *A Semente*, é a voz de uma mulher gritando: *Man'el, Man'el. Acorda Man'el, tá apitando*. Em *Ponto de Partida*, surge o pastor dizendo: *Birido! Mestre Birido! Não brinque assim, amigo*. O mesmo ocorre em *Um Grito Parado no Ar*, quando o personagem Augusto entra no palco de um teatro vazio e grita: *Como é, pôxa! Ninguém aí!*

Eu acredito que, no fundo, sou eu mesmo me chamando para o trabalho.

76

Eu comecei a escrever para teatro após a chegada do Augusto Boal ao *Arena*. Eu estava muito entusiasmado com esta descoberta e este estudo da dramaturgia brasileira. Nós só discutíamos isso no *Arena*, vivíamos para este fim. Eu sentia que precisava fazer alguma coisa para colaborar com aquele processo, então decidi escrever. Escrevia à noite, de madrugada, quando chegava em casa. Escrever me dava uma alegria imensa, uma sensação que eu não sentia havia muito tempo. Era um prazer infinito. E o problema é que eu precisava acordar cedo. Ou melhor, mais ou menos cedo.

Eu ia deitar muito tarde, levantava às dez horas, passava as tardes ensaiando e a noite fazendo os espetáculos. Terminei *Black-Tie* com 21 anos. Se a gente não considerar aqueles textos que eu fazia para o teatro do colégio, no Rio de Janeiro, *Black-Tie* foi minha primeira peça. Quando *Black-Tie* estreou, em 1958, me bateu uma responsabilidade terrível. Eu não tinha a mínima idéia do que poderia acontecer com a



peça. Ao ver o sucesso da montagem, fiquei assustado. Na minha cabeça, eu havia apenas colocado algu-
mas coisas para fora,

77

em tom de protesto mesmo. Eu dizia para mim: *vou escrever para botar para fora tudo o que eu sinto*. Mas quando eu vi o resultado daquilo eu prometi para mim mesmo que aquele seria meu caminho e que eu jamais trairia a causa daquele povo proletário que eu havia descrito na peça. O último ensaio antes da estréia de *Black-Tie* foi horrível, desanimador. Todo mundo errava o texto, todas as marcações, era uma coisa



Cenas da 1a montagem de Black-Tie, no Arena (acima) e em excursão (abaixo)



assustadora. Eu dizia apenas: a gente precisa estrear. Mas também sentia uma espécie de confiança no resultado daquele trabalho.

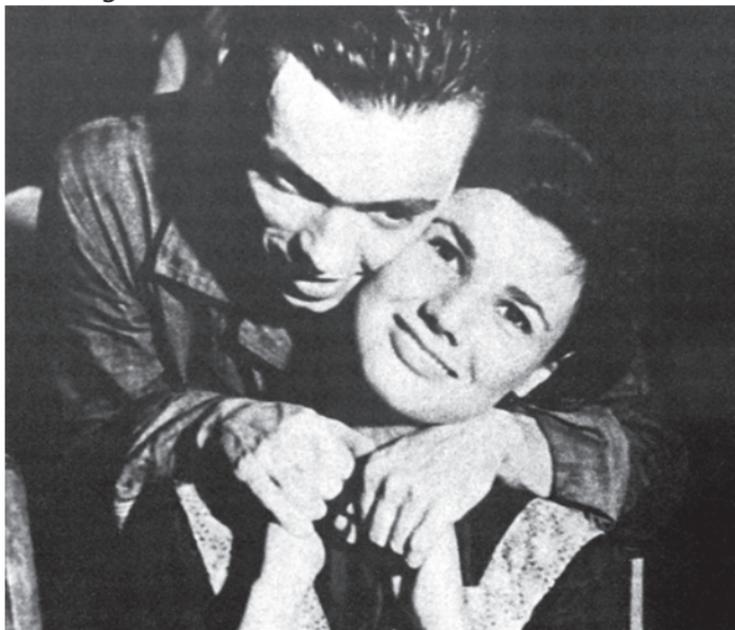
Eu trabalhei como ator na primeira montagem de *Black-Tie*, no papel do Tião, filho de Otávio e Romana, o rapaz que decide furar uma greve para não perder o emprego e não comprometer o sustento do filho que está chegando. Maria, sua noiva, está grávida. A direção, histórica, foi do Zé Renato. No elenco da primeira montagem da peça estavam o Eugênio Kusnet, a Lélia Abramo, Riva Nimitz, Celeste Lima, Chico de Assis, Flávio Migliaccio, Xandó Batista, Nelson Xavier, o Milton Gonçalves e o Henrique César. Mais tarde a Miriam Mehler e a Vera Gertel, namorada do Vianinha, também integraram o elenco. Na época, não era um elenco extremamente popular, eles estavam começando. Mas foi um elenco que vingou, e isso é o mais importante. Como o *Arena* tinha um grande elenco de jovens atores, sempre havia substituições durante a temporada. A Lélia fazia uma Romana tão forte, tão expressiva. Acho que foi um dos maiores trabalhos da Lélia.



80



Com Eugênio Kusnet e Miriam Mehler em Black-Tie



Ela recebeu muitos prêmios por esta montagem. Eu precisei abandonar o espetáculo na metade da temporada, por problemas de saúde. Eu era um cara que, saindo do teatro, ia comer, depois varava as madrugadas escrevendo, embora com a maior alegria do mundo, dormia pouco e trabalhava muito. Chegou uma hora em que eu quebrei. Em uma das apresentações, me deu um branco horrível. Simplesmente não saía mais nada, nada mesmo. Sumiu tudo, eu não desmaiei, mas minha cabeça ficou vazia. Foi uma pane terrível. Eu consegui sair de cena mudo. Daí viram logo que eu não estava legal, chamaram um médico que chegou muito rápido para me atender. *"Pára com tudo"*, ele disse. *"Este moço está com febre nervosa"*. Este foi meu diagnóstico, febre nervosa. Porque na época ninguém ainda falava em estresse. Talvez fosse um pouco psicológico também. Mas eu abandonei o elenco na mesma hora e o Vianinha me substituiu. Sempre o Vianinha.

Quando me desliguei da montagem do *Black-Tie*, fui para o Teatro Maria Della Costa acompanhar a produção de *Gimba*.

A Maria Della Costa, lindíssima, fazia uma negra. Eram 40 atores em cena, um show visual. O espetáculo via-jou para a França, Itália e Portugal, sempre representado em português. *Gimba* foi a primeira peça brasileira, de todos



os tempos, a ser convidada a participar do *Grande Festival das Nações*, no *Teatro Sarah Bernhardt*, em Paris.

No *Arena* o *Black-Tie* continuava como uma espécie de peça de resistência. Sempre que precisavam de uma temporada de sucesso, eles retiravam a peça do colete, com o *Vianinha* fazendo o papel

Maria Della Costa e Sebastião Campos em Gimba

do Tião. O que ficou para mim, da primeira temporada de *Black-Tie*, foi a enorme repercussão da montagem. Talvez por ter sido a primeira vez em que a classe operária tenha ido ao teatro como protagonista. Muitos estudiosos, gente que conhecia bem a história do teatro nacional, afirmaram, na época, que nunca uma família de operários havia sido retratada daquela maneira nos palcos nacionais. Eram classes subalternas tendo sua história contada sem rodeios. Mas eu acreditava que a sociedade já estava madura para ouvir uma história daquele tipo. E acho que estava mesmo, porque tudo começou a mudar a partir daquele momento. O teatro passou a experimentar um processo de revolução, uma fase de crescimento. Desde a chegada dos diretores italianos ao *TBC* que o teatro paulista não atravessava uma efervescência tão grande como aquela proposta pelo *Black-Tie*.

Meus pais ficaram muito orgulhosos com o sucesso da peça. Meu pai, principalmente, com quem eu compartilhava um objetivo de vida: o de lutar contra as injustiças sociais. Ele gostava do que eu fazia, bem antes do *Black-Tie*, até do

teatro no colégio do Rio, das pecinhas que eu escrevia por lá. Meu pai sabia que, de alguma maneira, ele tinha me tirado da música, mas não sabia que rumo minha vida tomaria. Quando ele viu o êxito da montagem, é como se dissesse que eu estava preparado para fazer outras coisas. No fundo, acho que ele sentia um orgulho tamanho do Black-Tie que é como se a peça tivesse sido escrita por ele. Na minha cabeça, a coisa funcionou de uma maneira um pouco diferente.

84

O meu grande prazer foi ter escrito a peça, ter visto o texto ser montado foi uma conseqüência. Eu nem pensava em montar a peça, não mesmo. Escrever já está ótimo, era assim que eu pensava. A passagem do tempo pode se converter em um inimigo de quem escreve, porque vai eliminando a espontaneidade. Vai minando o prazer da descoberta. Depois que fiquei mais velho, eu passei a sentir isso. No início, é o prazer da descoberta da vida. Depois, esse prazer vira responsabilidade de alguma coisa que está propondo, já como um escritor profissional. Aí vem o peso, porque você diz: cara, você está

barrando a espontaneidade. Sabe qual é a parte mais dolorosa do trabalho de um escritor? Reconquistar a espontaneidade. Se você consegue isso, é só continuar seguindo tranquilamente pelo caminho que você escolheu. E parar de ficar se perguntando se você tem ou não talento. Esta dúvida é um horror. Os momentos de falta de inspiração também são terríveis, aquele branco que parece que nunca mais vai abandonar você. O *Black-Tie* se constituía num peso para mim, todas as vezes que eu me sentava para escrever e acreditava que nunca mais ia fazer nada igual. Eu achava que nenhuma outra peça que eu viesse a fazer teria o peso e a importância daquela primeira. Mas daí eu conseguia escrever uma outra e - pumba! - espantava aquele fantasma. Às vezes eu me preocupava com o que as pessoas poderiam esperar de um cara que tinha escrito *Black-Tie* aos 21 anos. Hoje eu tenho a certeza de que a peça é muito boa, mas também por causa das circunstâncias todas. Toda aquela época, aquele movimento no qual eu estava envolvido, minha juventude, tudo isso contribuiu

para que eu conseguisse fazer o que fiz. Principalmente a juventude, porque havia uma generosidade juvenil na minha produção.

Com *Black-Tie* eu nunca procurei defender nenhum tipo de tese, em comunicar alguma verdade absoluta. Você pode examinar o texto ainda hoje, com olhos críticos, e não vai encontrar nele qualquer sinal de panfletagem. Eu coloquei no personagem Tião as dúvidas que eram minhas. Eu furaria uma greve para garantir meu emprego e assim poder sustentar meu filho que vai nascer? Ou não? A história me ensinou que algumas decisões não são assim tão tranquilas. No coletivo é fácil dizer: vamos sofrer juntos, tudo bem, vamos enfrentar isso juntos. Mas as coisas não são tão simples assim. O Tião era um personagem que pensava muito nele e, para que ele não fosse odiado, coloquei muitas virtudes em sua personalidade. Acho que ao recheá-lo de coisas tão positivas, eu estava tentando defendê-lo. E, com isso, tentando me defender também.

Porque, na verdade, o que ele faz na peça? Ele deixa de defender o direito de greve. Ora, greve

é defesa de um direito do trabalhador, não é? E o Tião era um personagem que não queria defender este direito, e pronto. O pai dele lutava pela defesa deste direito, mas ele não. Ocorre é que ele ia ter um filho e queria reunir condições para poder deixar o morro. E isto era um direito dele, compreende? Ele tinha o direito de optar por seguir trabalhando e deixar os grevistas de lado. Às vezes, na luta entre o individualismo e o coletivo, este último perde. No caso do Tião, perdeu. Tentei imaginar outros finais para a peça, mas todos me soaram deprimentes.

Se fosse haver uma seqüência para o Tião, acredito que ele continuaria a defender o bem-estar, mas não somente o dele, mas também o das pessoas com as quais ele se preocupava. Para a mulher e para o filho. Mais adiante ainda, eles acabariam criando uma família proletária, honesta e burguesa. A história carrega todos os ingredientes desta contradição, deste choque. *Black-Tie* quis, acima de tudo, levar ao extremo o conflito entre os representantes destes dois pólos: o individual e o coletivo. Hoje eu sei que estes dois lados podem habitar a mesma pes-

soa: você pode ter uma preocupação com as questões sociais e, ao mesmo tempo, lutar de maneira ferrenha pelos seus direitos individuais. Embora um deles parece estar sempre vencendo. É um choque interno, pois a vitória de um nunca destrói o outro, a gente está sempre mudando. Nós nunca seremos, amanhã, o que somos hoje.

88 Eu nunca admitia para mim mesmo que eu pudesse estar no lugar do Tião. Mais tarde eu me coloquei no lugar dele, e experimentei a sensação de lutar pelos meus próprios desejos, de ter um caminho de felicidade. Mas este é um caminho utópico, sozinho você pode até chegar perto da felicidade, mas nunca nela. Tudo que eu acho a respeito do Tião se resume numa idéia simples: ele não quer nada demais, pô! Apenas ter uma família e condições dignas para criar os filhos. Existe algo de amoral nisso? Claro que não, bem ao contrário, até. Ele tem uma ética filha da mãe.

Eu nunca tive dúvidas a respeito desta peça. Podia ser até uma atitude inconsciente, mas tudo naquele texto era tão autêntico, tão inte-

grado com as propostas de dramaturgia que estavam em curso no *Arena*, que não tinha como dar errado. Não havia nada naquela peça que tivesse sido tomado emprestado de outro autor, de outra situação, era tudo por demais integrado à realidade brasileira. Foi isso que segurou a minha barra após o desastre que foi o último ensaio geral. Eu disse para a companhia: nós precisamos estreiar até para salvar o *Teatro de Arena* da falência. E seja o que Deus quiser. Então veio a estréia, que correspondeu exatamente às minhas expectativas.

Eu fiquei eufórico porque houve uma aceitação geral. Uma aceitação do outro, ou dos outros. A receptividade da crítica foi estupenda. E eu não sei, até hoje, o que deu em todo mundo do elenco, só sei que eles representaram magnificamente. Quando eles entraram em cena, foi um sai de baixo, que agora é para valer. Foi realmente um show, me lembro até agora da Lélia. Eu ganhei o *Prêmio Saci* como melhor autor daquele ano.

O período de ensaio da peça transcorreu num clima muito agradável, não havia disputas, não

havia um ator querendo constranger o outro, todos estavam muito à vontade. Aquela alegria que eu senti ao escrever a peça estava sendo reproduzida durante os ensaios. O Eugênio Kusnet era quem mais se destacava durante os ensaios. Ele era um estudioso, falava russo. Acho que a compreensão dele a respeito do texto era maior do que a nossa. Ele entendia muito bem o que era a tão famosa alma russa. Ele pediu para que fossem gravadas as falas do Otávio, o pai do Tião, que era seu personagem na primeira montagem. Ele tinha um sotaque muito acentuado, então ficava horas ouvindo aquelas fitas para compreender como deveriam ser as falas do Otávio. O cuidado dele era extremado, para compreender o texto cada dia melhor, para captar as sutilezas de todas as frases. Este era o espírito dos ensaios, uma mistura de companheirismo e seriedade, muita seriedade. Mas era impossível construir um trabalho daqueles sem a influência do diretor. O papel do Zé Renato foi decisivo no sucesso de *Black-Tie*. O cenário de *Black-Tie* era um barraco de morro, o barraco onde viviam os personagens

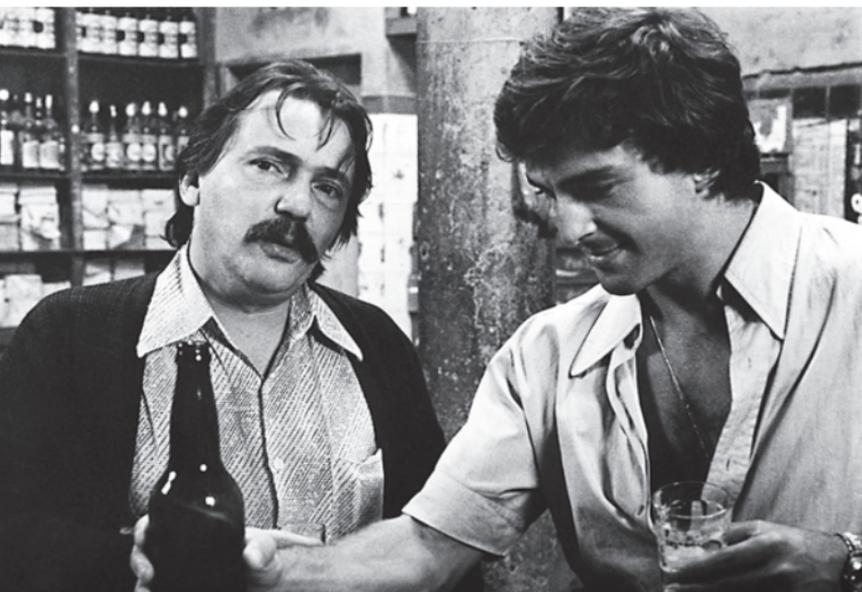
Romana, Otávio, Tião e o Chiquinho, que dormia na sala do barraco. As coisas são engraçadas, porque *Black-Tie* ficou tanto tempo em cartaz e hoje, por mais que eu me esforce, não consigo mais me lembrar como era aquele barraco. Impressionante, não é?



Capítulo VI

A Noite em que Black-tie foi ao Cinema

A versão para o cinema de *Eles Não Usam Black-Tie* estreou em 1981, dirigida pelo Leon Hirzsmann, com quem eu escrevi o roteiro. Foi uma maravilha poder trabalhar com um cara que se propôs a dirigir um filme baseado numa história que você escreveu. Fiquei tão animado que participei até dos desenhos de produção, que foram feitos praticamente quadro a quadro. Havia um desenhista ótimo na equipe, que fazia aqueles quadros com uma perfeição impressionante. Como o Leon visualizava muito bem o que ele queria, o filme foi muito discutido, cena a cena. Nós nos entendíamos maravilhosamente bem, principalmente na questão mais delicada do filme: como adaptar para uma realidade paulistana aquele mundo da favela descrito originalmente na peça. E ainda atualizar a história que a peça pretendia contar. Nos intervalos das filmagens de *Black-Tie*, o Leon



Cenas do filme, com Carlos Alberto Ricelli, Bete Mendes e Fernanda Montenegro



aproveitava para fazer o documentário *O ABC da Greve*, que mostra o surgimento do movimento dos metalúrgicos de São Paulo, principalmente em São Bernardo, às vésperas da criação do *Partido dos Trabalhadores*.

Estava em curso um momento histórico ideal para a adaptação do *Black-Tie* para o cinema. O início do movimento grevista no ABC paulista se encaixou perfeitamente à história narrada pela peça, forneceu uma atualidade muito grande ao tema. E o que estava acontecendo em São Bernardo não era um episódio menor, a história estava sendo escrita naquele momento. Foi um episódio importantíssimo, que resultou, vinte anos depois, na chegada de um exmetalúrgico à Presidência da República.

A transposição da história para o cinema eliminou o morro carioca da trama. Na minha cabeça, o morro correspondia à classe operária paulistana. O morro tinha uma poesia que eu também encontrei entre os operários. Se eu quisesse falar do operariado, era melhor situar o filme em São Paulo. Se eu insistisse para que a história tivesse o Rio como cenário, acho que

haveria uma contradição. Porque eu teria de ambientar a história novamente numa favela, e eu não queria mais isso. Eu queria aquela aridez, o cimento e a fumaça que São Paulo oferece como ninguém. Ao mesmo tempo em que a realidade do operariado paulistano pode ser uma coisa ríspida, pode também comportar poesia e afetividade. Isto também está nos personagens da peça, que se gostam muito. São Paulo era o endereço. Cabia tudo direitinho ali, e era em São Paulo, naquele momento que os fatos estavam ocorrendo.

Capítulo VII

O Sucesso Começa na Coxia

Durante a temporada de *Eles Não Usam Black-Tie* eu fui convidado pelo Sandro Polloni para escrever uma peça que pudesse ser estrelada pela Maria Della Costa. Este convite foi o primeiro resultado do sucesso de *Black-Tie*; vamos chamar de um primeiro resultadinho... Escrevi *Gimba*, que estreou em 1958 no Teatro Maria Della Costa, com direção do Flávio Rangel. No elenco, além da Maria, estavam o Sebastião Campos, fazendo Gimba, e o Oswaldo Louzada, um bruta de um ator, adoro o trabalho dele. Mais tarde o Louzada voltaria a trabalhar comigo em *O Botequim*, um espetáculo que rendeu a ele vários prêmios.

Gimba foi o primeiro texto que eu fiz sob encomenda. Voltei ao universo do morro carioca, com seus sambas, seus malandros e aquela linguagem toda própria. O fato de o Sandro ter me encomendado uma peça foi

muito estimulante, porque eu andava mesmo com vontade de fazer um texto para ser encenado em palco italiano. Eu queria experimentar a sensação de trabalhar numa produção maior, ter preocupação com cenário e tudo isso. Eu sempre tive fascínio por mudanças de cenário, desde os tempos de criancinha, quando eu via aquelas óperas no *Teatro Municipal* do Rio, com todos aqueles jogos de luz. E, aceitando o convite do Sandro, eu poderia juntar as duas coisas: a grandiosidade de uma produção e o caráter social da minha dramaturgia. Eu topei fazer e escrevi rápido também. Na época eu devo ter recebido outras encomendas, mas é que sou preguiçoso também. Quem pede um texto para mim tem de me pegar no pulo. Eu preciso saber que tenho um prazo para produzir, não posso ficar empurrando de um dia para o outro, tem de haver muita transpiração no trabalho. E quando a gente começa a envelhecer, então percebe que precisa transpirar ainda mais... Mas alguns pedidos também são puro prazer, como no caso da peça *Marta Saré*, que escrevi para atender a

uma encomenda da Fernanda Montenegro, e que acabou inaugurando o *Teatro São Pedro*, na Barra Funda, em 1968.

Os convites sempre traziam muita liberdade de criação. Ninguém me dizia que queria uma peça minha para falar de determinado assunto. Eles pediam uma peça e pronto, somente isso. Eu tinha autonomia total para criar. Tanto que, a cada espetáculo eu tinha vontade de experimentar outras linguagens. Às vezes eu procurava fugir do realismo, em outras vezes eu brincava com a cronologia. Era a chance que eu tinha de ser ousado. No caso específico de *Marta Saré* a peça obedecia ao fluxo das lembranças da personagem, e este fluxo não tinha ordem cronológica.

O que aconteceu então? O Fernando Torres, marido da Fernanda Montenegro e produtor do espetáculo, não conseguia encontrar uma fórmula para resolver a encenação. Escolhendo as palavras, para que eu não me sentisse melindrado, ele propôs que eu reescrevesse a peça, colocando tudo em uma narrativa mais direta e linear.

Ele argumentava que não dava para fazer a peça da maneira como eu havia escrito, que o público não iria compreender nada. Eu não achava dificuldade ali coisa nenhuma, mas peguei o texto e fiz algumas mudanças para agradá-lo. Eu entendia *Marta Saré* como um grande diário da personagem. Em um momento da vida, em que a personagem já tinha uma certa idade, ela começa a escrever um diário, que vai apresentando os fatos de acordo com o grau de importância que eles tiveram na vida dela, e não pela cronologia dos fatos. Então ela se lembra de uma coisa importante aqui, depois de outra importante mais lá na frente, ou seja, não havia respeito pela linha do tempo. Concordo que para o público pode ser um pouco mais complicado acompanhar o fluxo das lembranças da personagem sem que eles obedeçam a uma ordem direta. Mas, pô, as pessoas são inteligentes, caramba. Mas tudo bem funcionou da maneira que o Fernando pediu, porque o Fernando é incrível, não é? Havia também um tremendo elenco naquele espetáculo. Mas a crítica sacou, na hora, que havia alguma coisa, alguma proposta

nova na questão da narrativa e da cronologia dos fatos.

No caso de *Gimba*, a primeira coisa que me veio à cabeça foi uma negra lindíssima. Depois de muita maquiagem, a Maria Della Costa ficou apenas morena, nem mulata ela ficou. Havia pouquíssimos atores negros naquela época. O Milton Gonçalves foi um dos primeiros a fazer sucesso no teatro. A Ruth de Souza já era conhecida, mas por sua participação no cinema, não no teatro. Havia o Solano Trindade, que mantinha um movimento artístico negro. No Rio havia o *Teatro Experimental do Negro*, criado pelo Abdias do Nascimento.

Acho que na época de *Gimba*, a Maria Della Costa e a Cacilda Becker eram duas das atrizes mais famosas de São Paulo. Eram também muito diferentes uma da outra, na questão do estilo de interpretação. A Maria era de uma beleza arrebatadora. Em 59, quando *Gimba* estava em cartaz, surgiu o *Teatro Oficina*. Percebe o tamanho da movimentação teatral naquele período? Primeiro foi o *TBC*, que tinha um elenco maravilhoso, depois veio o *Teatro do Estudante*, ab-

sorvido pelo *Arena*, que também acabara de surgir. Na seqüência, surge o *Oficina*. Foi o nascimento do que a gente chamava de o teatro novo. Eu não sou um profundo conhecedor do teatro brasileiro, como estudioso eu quero dizer, mas não tenho notícias de um outro período que tenha sido tão decisivo para a consolidação de um teatro brasileiro mesmo.

Foram aqueles grupos que deram uma cara para o teatro que estava sendo feito no Brasil. O *Arena* nasceu por força da fusão do pensamento de esquerda com a pesquisa de uma nova dramaturgia nacional. Esta preocupação em revelar novos autores que pudessem fazer um retrato do Brasil no palco já era tão evidente que, ainda durante a temporada de *Black-Tie*, o *Arena* criou os famosos seminários de dramaturgia. Os novos textos eram apresentados, normalmente, nas noites de segunda feira, e vários deles acabaram entrando em cartaz mais tarde. As noites de segunda não foram escolhidas ao acaso: era o único dia em que não havia espetáculo. Naquela época, as temporadas iam de terça a domingo, com duas sessões na quin-

ta, três no sábado e duas no domingo. Putz, não era fácil.

O Quarto de Empregada, do Roberto Freire, foi revelado no Seminário de Dramaturgia. *Chapetuba Futebol Clube*, do Vianinha, também. Na verdade, o Vianinha já havia escrito o *Chapetuba* antes da criação do seminário, mas ele mexeu muito no texto para a leitura.

Mais tarde, *Chapetuba Futebol Clube* entrou em temporada, e o mesmo se deu com *A Revolução na América do Sul*, do Augusto Boal, outro texto apresentado no seminário nas noites de segunda-feira. *Chapetuba* tratava do mundo do futebol, mas fazia uma radiografia precisa da sociedade brasileira naquele momento. Outras peças nascidas do seminário e que chegaram aos palcos foram *A Farsa do Cangaceiro com Truco e Padre*, do Chico de Assis, e *Pintado de Alegre*, do Flávio Migliaccio.

Eu estava belo e formoso diante daquele seminário, porque eu tinha dado o pontapé inicial, então eu era poupado das críticas. Mas o seminário tinha algumas propostas rígidas, acho que ele era sectário demais.

Alguns autores discordavam das propostas do seminário e caíram fora depressa. O Jorge Andrade foi um deles. Ele não apreciava aquele tipo de orientação e desistiu de participar. As críticas e as cobranças eram muito grandes. Eu próprio estaria perdido se *Black-Tie* não tivesse sido um sucesso.

Jorge Andrade já era um autor renomado quando foi participar do seminário. A *Companhia Maria Della Costa* já tinha montado *A Moratória*, que é um texto que eu adoro. Eu vi *A Moratória* antes da estréia do *Black-Tie*, e não conhecia pessoalmente o Jorge. Na noite em que *Black-Tie* estreou, ele veio falar comigo. Segurou minha mão e disse: *Rapaz, você agora me animou, sabe? Acho que dá para fazer, sim, dramaturgia brasileira.* Aquilo para mim foi como um salário-extra, caramba. Ele era um autor que eu admirava muito, e, de repente, ele está elogiando um texto meu. Algumas pessoas achavam os textos do Jorge pesados demais, como no caso de *Vereda da Salvação*. Eu acho que ele não é um autor de fácil digestão, mas é maravilhoso. *Os Ossos do Barão* e *A*

Escada, por exemplo, são textos, na minha opinião, mais fáceis de serem assimilados.

Eu tenho a impressão de que o Jorge aceitou participar do *Seminário de Dramaturgia do Arena* para ter a chance de discutir produção de texto especificamente comigo. Acho que ele escreveu *Vereda da Salvação* após ter visto *Black-Tie*, aquilo o inspirou. Mas ele abandonou o seminário. Talvez ele tivesse um bloqueio criativo se continuasse por lá.

Naquela época, a crítica se referia a mim como um moleque talentoso, ou um *'molecote talentoso'*, como alguém chegou a publicar. A maioria deles, ou ao menos os mais importantes, como Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado e Delmiro Gouveia, parecia torcer muito por mim, para que eu continuasse a exhibir o mesmo vigor que eu havia demonstrado em *Black-Tie*. É provável que alguns críticos não tenham gostado, mas os principais haviam ficado do meu lado. O *Arena* tinha uma relação mais próxima com a crítica de São Paulo, não que nós fôssemos amigos dos críticos, não é isso. Mas havia uma certa intimidade, ou um certo respeito, uma

relação do tipo aluno-professor. Eu, que sempre fui um autodidata, considerava aqueles críticos como mestres. Todo autodidata, creio eu, sente alguma insegurança em relação ao seu trabalho, e está sempre em busca de alguém que possa dar uma benção. E eles me tratavam com muito respeito, como se eu fosse mesmo uma espécie de aluno deles.

Era uma crítica muito digna, a feita naquele tempo. Talvez porque eles tivessem mais espaço para ir fundo na análise dos espetáculos. Com o tempo, isso também foi desaparecendo. Virou uma nota, nota de rodapé. O espaço para a crítica, atualmente, está uma lástima. E é uma pena, pois por mais contraditória que possa ser uma crítica, ela é muito importante para o espetáculo. Eu penso que a contradição era o objetivo dos críticos de 40 ou 50 anos atrás – eles promoviam uma discussão sobre a peça. Não importa se a resenha fosse de louvação ou de metecção de pau, o importante é que ela existia e cumpria um papel.

Hoje eu fico pensando nos motivos que levaram o teatro a perder tanto espaço. A maioria das

peças, mesmo as de grande sucesso, estão em cartaz somente de sexta a domingo. Acho que o próprio teatro deve ter uma parcela de culpa nisso, pois ele permitiu que muitos dos seus autores fossem roubados pela televisão. Claro que a televisão é uma mídia muito mais poderosa, e que se consolida cada vez mais com o passar do tempo. O teatro hoje se vê numa encruzilhada: para se levantar uma produção, é recomendável ter no elenco um grande nome da televisão. Só que este grande nome da televisão está comprometido com a televisão durante a semana, e só pode subir aos palcos a partir da sexta-feira. Há algum tempo os produtores começaram a excluir a quarta-feira das temporadas, depois as quintas. Acho que até as sextas estão ameaçadas. E os teatros têm de compartilhar seu espaço para que sejam viáveis financeiramente: terça e quarta para um espetáculo menor, quinta e sexta para outra peça e finais de semana para o filé mignon. E, claro, neste jogo todo ganha muito peso a vaidade do ator. Muitos atores têm como objetivo chegar à televisão.

Eles têm a impressão que só se faz sucesso estando na televisão. É o tipo de sucesso concreto, pois a própria pessoa pode perceber que está ficando famosa. Então eles têm como meta a chance de pousar direto na tevê para sentir este aval da popularidade. Por outro lado, vejo jovens de um despojamento total, pessoas da maior dedicação que continuam lutando pelo teatro.

Um exemplo disso são os atores jovens com quem eu atuei na peça infanto-juvenil *O Pequeno Livro das Páginas em Branco*. Eram garotões com quem eu mantive um relacionamento maravilhoso nas coxias, eram pessoas que se respeitavam muito, que gostavam muito umas das outras. O sucesso do espetáculo começa na coxia. Um elenco que não se dá bem na coxia compromete o resultado do espetáculo em pelo menos 50%, pois o ambiente da coxia vaza para os palcos. Eu estou convencido, ainda agora, que se houver atrito entre o elenco, é melhor não fazer a peça, não participar daquela produção. Ou você sai do espetáculo ou procura outras pessoas para contracenar, pois não existe nada

mais chato do que arestas nas coxias. Personalidades difíceis, caráter duvidoso, santo que não bate, tudo isso é uma aporrinhação. E existe, infelizmente, a figura do sacana. O sacana existe em qualquer lugar, não seria diferente no teatro.

Eu sempre fiz questão de trabalhar com as pessoas com quem eu gostaria de trabalhar, mesmo na direção. Escolhi sempre os diretores com os quais eu acreditava que não teria atritos.

Capítulo VIII

O Êxito da Semente e o Fracasso do Carço

Eu passei a conhecer melhor o que era a censura a partir da peça *A Semente*, de 1961. Censura sempre existiu, desde a época do Estado Novo, mas eu nunca tinha me aproximado muito dos seus mecanismos. A censura que eu conheci por meio desta peça, no entanto, não era ainda uma censura bem organizada, mantida pelo Estado, como ela passaria a ser após o golpe de 64. Eu conheci a censura promovida por alguns setores da sociedade, que fizeram pressão para que a peça fosse proibida, já que ela tratava de um tema que, para muita gente, era espinhoso: a organização do *Partido Comunista* e como uma de suas células se articulava durante uma greve operária. Estes setores da sociedade que queriam proibir a peça eram formados por uma gente muito conservadora, uma direita ferrenha. Eles apareciam com paus e pedras, sempre querendo quebrar tudo.

Para nossa sorte, eram uma minoria e não contavam com o mínimo apreço do resto da sociedade. Mais tarde esses radicais formariam o CCC, o terrível *Comando de Caça ao Comu-nista*. Eles também eram uma semente... Mas uma semente muito diferente da minha *Semente*, graças a Deus.

Aquelas pessoas, que não entendiam de nada, não eram autores, não eram nada na vida para ser bem sincero, tentaram responder ao sucesso da minha peça com uma provocação. Eles fizeram uma peça chamada *O Carço*, apresentada como uma paródia de *A Semente*. Mas a brincadeira não deu certo, eles não tiveram público algum. Não contentes, chegaram a recorrer à Censura Federal, exigindo que *A Semente* fosse tirada de cartaz.

A peça foi, realmente, proibida em todo o território nacional, menos no *TBC*, onde ela estreou. Não poderíamos viajar com ela para parte alguma e, mesmo aqui em São Paulo, ela não poderia ser encenada em outro teatro. A proibição foi feita um ou dois dias antes da estréia, talvez um dia só, na véspera.

Naquela época havia uma prática muito comum e desagradável por parte da censura. A gente era obrigada a fazer o espetáculo, na íntegra, para uma comissão de censores. Era o espetáculo já montado, com tudo em pé, um dia antes da estréia, sendo feito apenas para a censura. Nós corríamos um risco absurdo, porque eles não exigiam que as cenas fossem refeitas ou reescritas, eles exigiam que elas fossem cortadas do espetáculo, cenas inteiras. Os cortes eram feitos de acordo com os critérios do censor, o que era um grande absurdo. O censor... Meu Deus... Qual era a legitimidade deste censor? Quer dizer, ele havia sido nomeado para fazer isso mesmo, cortar as cenas. Mas nomeado por quem? E por quê? Que poder era aquele que ele exercia? Os anais da censura trazem cada imbecilidade, cada coisa horrorosa. Na *Semente*, por exemplo, eles exigiram que fossem cortadas algumas cenas que eles consideravam ofensivas. E sabe qual cena era uma das mais ofensivas para eles? Uma seqüência em que um personagem coloca a cabeça na barriga de uma mulher grávida para ouvir o nenê chutando.

Ele ia carinhosamente até a grávida, encostava o ouvido em sua barriga para perceber o nenê se mexendo. O que há de ofensivo nisso? Pois eles cortaram. Era um absurdo, um pretexto, um pretexto político para impedir que a peça fosse encenada, já que o texto falava da criação do *Partido Comunista* e das lutas partidárias. Como eles não podiam divulgar os verdadeiros motivos da proibição, criavam estes mecanismos risíveis para tentar implodir a peça. Tudo isso sob o manto da moral e dos bons costumes. Era isso que eles diziam.

114 O secretário de Segurança Pública de São Paulo, na época da proibição de *A Semente*, era o Virgílio Lopes da Silva. Ele foi corajoso e nos ofereceu cobertura e solidariedade. Ele garantiu que quem daria um veredicto sobre *A Semente* seria a sociedade. Então ele convidou membros da igreja católica, do rabinado, da *Associação Brasileira de Imprensa* e da *Ordem dos Advogados do Brasil* para que assistissem à peça. Evidentemente, eles adoraram a montagem e afirmaram que não tinham nada a opor em relação ao texto.

O Virgílio, então, encontrou uma saída muito diplomática para garantir a vontade da sociedade sem desrespeitar a opinião dos censores federais: ele permitiu a encenação da peça, mas somente no *Teatro Brasileiro de Comédia*. E nada, além disso. Para todos os efeitos, *A Semente* estava proibida em todo território nacional. A primeira temporada trouxe o Leonardo Villar como protagonista e, a segunda, Juca de Oliveira, um jovem ator que fez valer todas as apostas que fizemos nele. A única apresentação da peça longe dos palcos do TBC ocorreu na sede do *Sindicato dos Ferroviários de São Roque*. Apresentamos a peça lá e não houve problema nenhum.

A Semente foi uma peça que de certa forma antecipou alguns movimentos sociais, como as greves. Isso se deu porque eu era um observador, só isso. Mas não um observador neutro, que diz apenas: eu vou observar e ponto. Não, eu tinha um conhecimento, aquilo era a minha vida. Eu ia fuçar mesmo para ver como eram as coisas, como eram os movimentos estudantis, dos trabalhadores, dos camponeses.

Participei de ocupações de terra, fui visitar as *Ligas Camponesas de Pernambuco*. De tanto conviver com os camponeses eu passei a ter a certeza de que nunca eles iriam fazer um levante. A vida deles era terrível, e continua sendo, mas não é fácil organizar um movimento. Ficou nítido para mim que a principal preocupação deles era com a comida, eles passavam fome e estavam muito abaixo dos níveis educacionais e de saúde tidos como recomendados para o país. Eu voltei do Nordeste e disse: não dá, se eles fizerem qualquer movimento, eles vão ser massacrados.

116

Eu escrevia minhas peças a partir de todas essas observações, que não eram observações plásticas, mas de alguém que punha mesmo a mão na massa. Mas eu também não era um Maria-vai-com-as-outras, um bobalhão que dizia, oba, chegamos ao socialismo! Quando todos diziam isso, eu falava calma, não é nada disso, não chegamos a lugar algum. Por mais torcida que eu tivesse, eu sabia o quanto era difícil a vitória de um movimento popular. E nunca escondi isso de ninguém.

Acho que minhas peças seguiam um movimento histórico, elas acompanhavam a realidade que estava sendo vivida no país em cada época, e até desembocavam em algum lugar. Só que não vejo nenhuma delas como um exercício de futurologia, eu nunca tive talento para descrever o futuro distante. O que eu conhecia era a visão do homem, principalmente a visão do homem brasileiro, que era objeto da minha preocupação. Eu não tinha a mínima cultura para falar de outra coisa.

A Semente abriu um período muito produtivo para mim no *TBC*, não só para mim, mas para o Juca de Oliveira, o Flávio Migliaccio e o Flávio Rangel também. Depois de *A Semente* nós fizemos *Almas Mortas*, uma peça baseada num romance do Nikolai Gogol que foi, na minha opinião, o único fracasso na carreira de Flávio Rangel como diretor. Havia 42 atores em cena e um público de 12 pessoas na platéia: o espetáculo simplesmente não aconteceu. Depois de 15 dias, no máximo, tiramos de cartaz. Após o fiasco de *Almas Mortas* nós estreamos *A Escada*, do Jorge Andrade, que foi nosso último tra-

balho no *TBC*, em 1962. Nesta época o Zé Renato foi eleito presidente de honra do *Teatro de Arena* e criou um grupo no qual ele tinha absoluta confiança. Este grupo era formado por mim, pelo Augusto Boal, pelo Paulo José e pelo Paulo Cotrin, entre outros. Nós ficamos como uma espécie de diretores do *Arena* e, algumas semanas mais tarde, encenávamos *A Mandrágora*, do Maquiavel, a peça que marcou nosso retorno à velha casa.

118 Quando *A Mandrágora* saiu de cartaz, nós promovemos um festival de autores brasileiros mais antigos, como Arthur de Azevedo e Martins Pena. O festival foi um sucesso e tanto, e o *Arena* estava voltando a dar certo e a se firmar como um eficiente produtor de espetáculos. A produção seguinte foi uma adaptação muito legal de *O Melhor Juiz, o Rei*, do Lope de Vega, dirigida pelo Augusto Boal. Novamente, foi tudo de bom.

Foi então que eu resolvi escrever *O Filho do Cão*, que estreou em fevereiro de 1964 e tinha como cenário o Nordeste. A peça falava de superstição, de medo, dos mitos regionais e, claro, da miséria



Cenas de O Melhor Juíz, o Rei (acima com João José Pompêo e Joana Fomm, abaixo todo o elenco)



da população. Um prato cheio para cair em desgraça diante dos olhos da revolução de 64. Assim que foi dado o golpe, a peça teve de sair de cartaz.

Na noite de 31 de março, a peça foi apresentada normalmente. Depois da apresentação eu comecei a coordenar um debate com vários estudantes de Medicina, ali na USP da Maria Antonia. Eles tinham estranhado muito o tema da peça, parece que não gostaram do retrato que eu fiz dos camponeses, tão supersticiosos e temerosos à autoridade e às figuras institucionais. Quando eu estava explicando para eles que a figura do camponês descrita na peça era um retrato muito fiel dos camponeses que eu conheci no Nordeste, entrou um cara correndo e disse: *Foi dado o golpe, é a revolução, é a revolução*. Foi aquele zum-zum-zum no teatro, eu tinha a certeza de que o golpe viria. Os alunos ficaram me olhando, eu os encarei e disse: *Viram só? C.Q.D – conforme queríamos demonstrar!* Eu e os estudantes saímos correndo do teatro e fomos para a frente da sede do jornal *Última Hora*, na Av. Prestes Maia.

Naquela época eu era colunista do jornal, escrevia historinhas bem populares. Corremos para o jornal para tentar descobrir qual seria a posição do general Amauri Krueel, comandante do Segundo Exército, e do governador Ademar de Barros. No fundo, nós esperávamos que eles oferecessem alguma resistência, mas que nada. Não houve resistência. Ou melhor, quem resistiu, ou caiu ou foi cassado.

No dia seguinte nós resolvemos fechar o *Arena*. Nós apenas nos antecipamos, porque o teatro seria fechado de qualquer jeito. Eles viriam por cima mesmo. Nós tiramos *O Filho do Cão* de cartaz, fechamos o teatro e ficamos por lá, dando uma de panaca. O *Arena* parou.

Eu acredito que os militares precisaram de alguns dias para ver em cima de quem eles iriam. Eles não estavam organizados a ponto de ir atrás de todas as pessoas que eles julgavam inimigas do movimento. Mas nós também não poderíamos correr o risco de ficar por aí, dando sopa. Eles chegariam e prenderiam mesmo.

No dia seguinte resolvi voltar para a minha casa, na Vila Mariana. Quando cheguei à Rua Pelotas,

pouco antes da minha casa, eu vi muitos soldados de uniforme fazendo ronda pela região, cercando as proximidades da Rua Áurea, onde eu morava. Não tive dúvidas de que eles estavam atrás de mim. Concluí que não daria mais para voltar para casa. Resolvi telefonar para o meu pai, que foi me buscar e me levou para um sítio de alguns amigos, aqui perto de São Paulo mesmo. O dono do sítio na época era gerente do *Hotel São Bento*, amigo íntimo do meu pai. Passei alguns dias escondido naquele sítio, mas eu andava muito inquieto. O que eu poderia fazer ali, longe de tudo, sem saber direito o que estava acontecendo com meus amigos? Aquilo ali iria me levar para onde? Um dia, acordei e disse: não. Vou sair para procurar algumas pessoas. O primeiro amigo que procurei foi o *Ciro Del Nero*, que na época trabalhava como cenógrafo. O *Ciro* acreditava que eles estavam atrás apenas de quem era comunista, ou de quem eles desconfiavam que fosse. Neste primeiro momento o *Ciro* estava certo. Os que não tinham vínculos comprovados com o comunismo também foram importunados, mas não cassados. O caso

do *Teatro Oficina* é um exemplo disso. Eles perturbaram muito o teatro, mas depois permitiram que ele fosse reaberto. Mas o *Arena*, não. O *Arena* permanecia fechado.

O Ciro acreditava que a coisa ia pesar demais para o nosso lado, que seria melhor se nós saíssemos de circulação por algum tempo. O plano dele foi esse: colocou a mim e ao Juca de Oliveira dentro de um fusca e nos levou até a cidade de Três Lagoas, no Mato Grosso do Sul. Ele nos emprestou algum dinheiro e disse: agora o esquema é o seguinte – vocês vão pegar um trem para Corumbá e, de lá, outro trem para Santa Cruz de La Sierra. Vocês vão se mandar. Nós estávamos praticamente com a roupa do corpo, um esquema assim, sem lenço sem documento. Eu estava com 30 anos, casado e com dois filhos, ao lado de um grande amigo, o Juca de Oliveira, prestes a embarcar na minha aventura boliviana que duraria três meses.

Capítulo IX

Juca, O Don Juan do Fome Zero

Este trem que ligava Corumbá a Santa Cruz de La Sierra, na Bolívia, era o famoso *Trem da Morte*, que costumava levar muito contrabando. A distância entre as duas cidades não é assim tão grande mas, se não me engano, a viagem foi feita em quase três dias, porque o trem parava muito. Eu sempre achava que parava para embarcar mercadoria contrabandeada. Era uma aventura. Às vezes o trem parava para que os funcionários fossem buscar lenha para fazer funcionar a locomotiva. Era uma coisa meio faroeste.

Na fronteira nós dissemos que éramos estudantes brasileiros interessados em conhecer os costumes dos índios bolivianos. Entramos no país sem problema. Eles nos deram uma espécie de salvo-conduto para que pudéssemos circular pela Bolívia. Ficamos três ou quatro dias em Santa Cruz. Tudo era de uma precariedade atroz.

Fomos procurar uma estação de rádio, uma emissora de televisão e não encontramos nada, não havia porcaria nenhuma. O jeito então foi recorrer aos estudantes, mas os caras eram bobinhos também, eles não conheciam a gente, quem a gente era. Eles não sabiam de nada.

Decidimos tomar um ônibus, uma espécie de jardineira para a capital La Paz. Acho que nunca passei tanto frio na minha vida, aquele ônibus subindo para La Paz, subindo, até o ar faltava.

Mas a gente só dizia: que beleza, não tô nem aí. Quando chegamos a La Paz, pegamos o dinheirinho que havia sobrado e alugamos um quarto de hotel – a gente queria era dormir, dormir para caramba. A gente estava muito cansado e no dia seguinte tinha de começar a procurar alguém, algum contato que pudesse nos ajudar, já que não tínhamos uma carta de apresentação ou qualquer outro documento que pudesse ser útil em um outro país.

No nosso primeiro dia na capital topamos com um prédio onde uma placa informava: *Instituto Bolívia Tchecoslováquia*. Entramos e vimos um senhor alto, de aparência simpática, que usava

um sobretudo muito elegante. Um funcionário do instituto nos disse que ele daria uma palestra naquele dia, e que nós poderíamos ficar para assistir. Eu disse para o Juca: olha só a panca do cara. Vamos lá, ao menos um jantar ele vai nos oferecer. Fomos conversar com ele e descobrimos que era um cineasta. Um cineasta boliviano! Eu e o Juca nos olhamos e pensamos que ele devia ser o único cineasta do país. Se ele era realmente o único, naquele mesmo dia a Bolívia ficou sem cineasta, porque ele estava deixando o país por falta de condições de trabalho. Ele já tinha enviado toda a família para a Venezuela e estava indo se juntar a ela. Fomos nos apresentar e ele então começou a falar sobre a situação da Bolívia. Ele quase chorou, sem falar que conseguia estar mais duro do que nós. Ficamos com tanta pena que ainda lhe pagamos um café com leite.

No nosso segundo dia em La Paz estourou um golpe de estado. O que nós descobrimos, depois, que era a coisa mais corriqueira do mundo – eles tinham um golpe atrás do outro. Fugimos de um golpe e caímos no meio de outro.

Nas semanas seguintes começaram a chegar os exilados brasileiros, entre eles o Artur da Távola e alguns sargentos que tinham se manifestado contra o golpe. Nossa sorte é que estes exilados chegaram com um pouco de dinheiro e começaram a ajudar no nosso sustento. O que foi a nossa sorte, porque havia alguns dias que nós só comíamos aji (espécie de pimentão miúdo e picante, usado em diversos tipos de temperos). Era arroz com aji, sopa com aji, eu não agüentava mais ver aquilo na minha frente. Para mim, o aji continua sendo um tempero insuportável, nem o cheiro dele eu tolero.

128

Por uma dessas ironias da vida, o que salvou o nosso estômago foi um tersol que surgiu no meu olho. O Juca de Oliveira saiu em busca de um oftalmologista e encontrou um que estava, por incrível que pareça, atravessando uma crise conjugal. O Juca sempre foi muito charmoso, sempre soube lidar bem com esses assuntos de conquista. Então, enquanto o médico me examinava, o Juca foi dando uma série de conselhos para salvar o casamento do homem. O médico ficou contentíssimo, disse que finalmente tinha encon-

trado alguém sensível, alguém que estava disposto a diminuir a dor que ele estava sentindo. Claro que o Juca encontrou uma maneira de continuar dando esses conselhos sentimentais num restaurante: assim, enquanto o sofrimento amoroso do médico ia diminuindo, a nossa fome também ia desaparecendo. Enquanto o Juca conversava com ele, eu só comia. Eu estava muito mais interessado no meu apetite no que nos dilemas conjugais daquele oftalmologista.

Com o estômago cheio, a gente entrava nos cinemas, às vezes via o mesmo filme mais de uma vez, só para ter alguma coisa para fazer. Nossa idéia era conseguir meios de chegar ao Chile, algum contato que nos levasse até lá. Mas não conseguimos nada. Depois decidimos trocar o Chile por Cuba. Fomos à embaixada e ao consulado de Cuba na Bolívia, mas ninguém nos conhecia por lá também. Era muito difícil entrar na embaixada cubana, porque o prédio já estava cercado por policiais, e havia dezenas de câmeras filmando quem entrava e quem saía. Esta aventura na Bolívia se estendeu por quase três meses. Nós não agüentávamos mais ficar por

lá. Um dia, eu e o Juca nos sentamos numa mesa e dissemos: quer saber, nós vamos voltar. Prendam ou não prendam, matem ou não matem, nós vamos voltar. Aqui é que a gente não fica mais. Porque o que a gente estava tendo lá também não era vida. Depois me falaram que as coisas por lá melhoraram um pouco, mas acho que não muito, não é? Eu estava cansado de ver as pessoas passando fome nas ruas.

Uma das coisas mais preocupantes durante aquele nosso período na Bolívia era a falta de informações sobre o que estava acontecendo no Brasil. Nós tentávamos estabelecer alguns contatos, mas não conseguíamos nada. O dia mais desesperador foi quando eu soube, por meio de uma rádio de La Paz, que meu pai tinha sido preso. Mas a rádio não informou mais nada. Eu não conseguia confirmar a veracidade da notícia. Eu já tinha enviado algumas cartas para o meu pai, mas as respostas não chegavam. Em uma das cartas eu havia feito um apelo para que ele me enviasse algum dinheiro, porque nossa situação era dramática.

E eu ia conferir no banco se o dinheiro havia chegado, e nada.

Meu pai havia sido preso mesmo, mas somente por algumas horas. Ele foi levado para um interrogatório no *DOPS* e o mantiveram lá por meio dia talvez, mas logo ele foi liberado. Eu não sabia como estavam meus pais e nem meus filhos. Naquela época eu já tinha o Paulo e o Flávio, mas em relação às crianças eu estava mais tranqüilo, pois sabia que eles estavam com a mãe, e que os avós maternos também estavam por perto.

No final do terceiro mês decidimos pegar o trem de volta. E que surpresa nós tivemos: não era mais o mesmo trem, agora era uma espécie de litorina, mais confortável e rápida. Eu brinquei que aquele golpe na Bolívia tinha sido bom ao menos para as ferrovias. Quando desembarcamos no Mato Grosso do Sul, começamos a procurar por um restaurante perto da estação. Encontramos um boteco, que já estava fechando as portas. O dono do lugar perguntou o que a gente queria. Quando nós dissemos que era comida, ele preparou dois pratos com arroz,

feijão, ovo frito e um pedaço de lombo. Rapaz, eu estava com uma saudade daquela comida, você não faz idéia.

Meu primeiro contato com o Brasil, após três meses de exílio, foi através de um prato de arroz com feijão. E um copo de cachacinha. Naquele momento eu senti que eu estava voltando para casa. Eu e o Juca decidimos então pegar uma condução que nos levasse até São Paulo, com a certeza de que, ao botarmos os pés na cidade, seríamos presos.

132 Mas que nada. Chegamos a São Paulo pela manhã, eu e o Juca nos despedimos e cada um foi para sua casa. Estávamos com medo, mas sabendo que havia muita gente mobilizada para nos ajudar.

Capítulo X

Por Favor, Ocupem seus Lugares e Descarreguem suas Armas

Fazia algumas semanas que eu estava de volta a São Paulo quando fui informado de que um delegado do *DOPS* queria conversar comigo. Minha audiência foi marcada para o dia 9 de julho. Fui sozinho ao prédio do *DOPS*, no centro de São Paulo, e não encontrei ninguém por lá, nem sentinela guardando o portão. Havia uma porta aberta e entrei em uma das salas, onde tinha até um jornal atirado no chão. Parecia que o prédio estava inteiro vazio. Achei que aquilo estava cheirando a emboscada. Pensei que, se eu saísse dali naquele momento, seria baleado pelas costas. Então resolvi ficar. Fui ficando, fui ficando, e nada. Depois de um bom tempo, me cansei e caí fora. Não houve tiro algum, e também não encontrei ninguém para barrar minha saída. Mais tarde eu fiquei sabendo que tinha havido um acordo para que eu não fosse preso.

Depois desta passagem eu comecei a participar do movimento pela reabertura do *Arena*. O Augusto Boal estava no Rio de Janeiro, mas voltou para nos ajudar na produção de *Tartufo*, de Molière. A peça era um pouco cabeça e falava de hipocrisia, não enfrentou muitos problemas com a censura. Na época, *Tartufo* era a resposta possível de um grupo de artistas que estava voltando ao trabalho. A temporada foi bem satisfatória, ficando em cartaz até praticamente o final de 1964. No final daquele ano, nós decidimos que havia chegado a hora de o *Arena* falar um pouco mais da história do Brasil. E percebemos que o personagem histórico mais indicado para abrir este ciclo era Zumbi, o herói do *Quilombo dos Palmares*. Foi nesta época que eu conheci o Edu Lobo. Ele foi até minha casa, nós conversamos e ele aceitou criar as músicas do espetáculo que seria chamado de *Arena Conta Zumbi*. A idéia era que Zumbi fosse apenas o ponto de partida de um ciclo que apresentaria ainda o Tiradentes e os personagens da revolução de 64. Claro que não tivemos condições de sustentar este projeto por

muito tempo, pois a liberdade de expressão estava desaparecendo num ritmo assustador.

A dificuldade de pôr este ciclo em pé já começou com a liberação pela censura de *Arena Conta Zumbi*, cujo texto eu havia feito em parceria com o Augusto Boal, e as músicas tinham ficado a cargo do Edu Lobo. Foi um projeto completamente integrado. O Edu Lobo não era um compositor de fora que chegou apenas para fazer um trabalho, sem compromisso. Ao contrário, ele participou mesmo, mergulhou no nosso processo de produção e entrou para o time. Foi maravilhoso poder trabalhar com o compositor ali do lado, acompanhando tudo passo a passo. Nós chegávamos a varar as madrugadas fazendo música. Então chegou o momento de apresentar o trabalho, totalmente pronto, à apreciação da censura. Quem liberou a peça foi uma censora, muito simpática até, mas que não tinha a mínima noção do alcance que o nome de Zumbi poderia atingir naquele momento político. Depois, coitada, eu sentia até pena dela: ela aparecia todo mês lá no *Arena*, pedindo pelo amor de Deus para que a gente tirasse a peça

de cartaz, porque senão ela teria muitos problemas. Ela já estava sendo pressionada pelos superiores. Todo mês eu era obrigado a responder para ela a mesma coisa: *“Mas minha senhora, veja se isso é possível. Nós temos casa lotada todos os dias, nós não podemos, em sã consciência, tirar a peça de cartaz. A menos que a senhora proíba a peça, a senhora tem este poder, não tem?”*. Mas daí ela ficava na dúvida, pobrezinha, não queria assumir sozinha a responsabilidade de proibir o espetáculo. Este é apenas um exemplo das contradições que a censura sempre enfrentou. Ela não queria tirar a peça de cartaz, mas de certa forma estava sendo obrigada a fazer isso. Mas obrigada de uma maneira indireta, percebe? Ninguém dava uma ordem específica para que ela banisse o espetáculo, tudo funcionava na base da pressão, da intimidação.

O sucesso de *Arena Conta Zumbi* foi aumentando a cada dia. Edu Lobo já tinha se tornado um nome conhecido do público, após sua participação nos festivais de música popular, de onde ele sempre saía com algum prêmio.



Cena de Arena Conta Zumbi

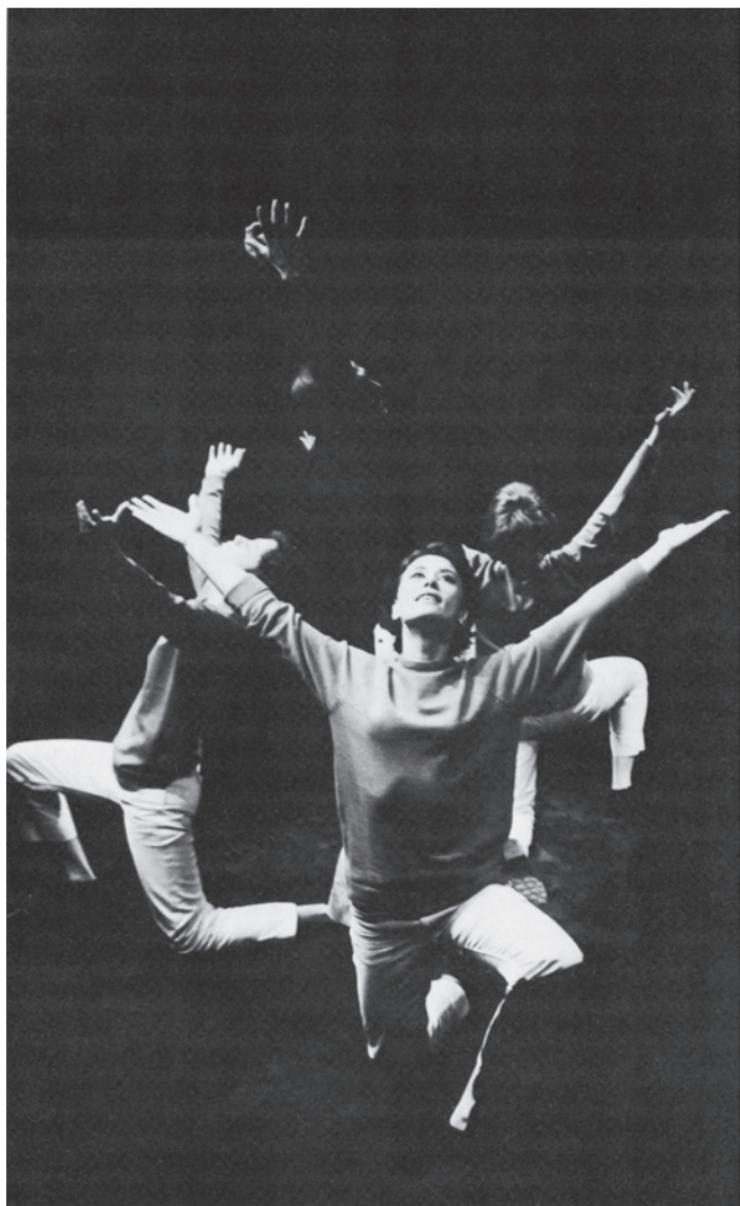
De repente, era como se o Arena estivesse sediando um movimento da jovem guarda, platéias lotadas, animadas. O êxito de *Zumbi* tinha deixado a censura em uma enrascada. Como mexer naquilo?

O regime, então, começou a mostrar seu lado mais terrível. As indiretas verbais passaram a dar lugar às ameaças de bomba. No meio da temporada de *Zumbi* nós começamos a receber telefonemas dizendo que o teatro iria pelos ares, que algumas bombas tinham sido colocadas no

prédio. Várias vezes eu fui obrigado a chamar o *DOPS* para ver se havia mesmo bombas no *Arena*. Os agentes do *DOPS* sabiam que não havia bomba coisa nenhuma, eu tinha certeza disso. Mas quando eles chegavam, exigiam que alguns atores ficassem ao lado deles enquanto eles realizavam a perícia. Eles não abriam mão da presença de uma testemunha durante as buscas. E a gente ficava ao lado deles, fazer o quê? E nunca foi encontrada nenhuma bomba. Então eles nos provocavam, dizendo que o fato de a bomba não ter sido encontrada não queria dizer que ela não tivesse sido colocada, que ela poderia estar muito bem escondida. E se tudo isso explodir, como é que vai ser? Era isso que eles nos perguntavam. Essas provocações não tinham fim.

138

O passo seguinte foi a presença constante, durante as sessões, de quatro caras ostensivamente armados, com os revólveres à mostra, no meio do público. Como o teatro estava sempre lotado e não havia cadeiras disponíveis para eles, eles ficavam encostados na parede, dois de um lado e dois do outro.



Cena de Zumbi (Dina Sfat à frente)



Renato Consorte e Jairo Arco e Flex em Arena Conta Tiradentes

140

Às vezes eles ficavam obstruindo a escada que levava aos camarins, ou a passagem que dava para a caixa de luz. Só que os atores precisavam utilizar estas passagens e, sempre que faziam isso, acabavam roçando nos soldados e em suas armas. Detalhe: as armas estavam carregadas e os agentes eram umas figuras realmente intimidadoras. Era assim que nós trabalhávamos na época: entre telefonemas ameaçadores e a presença de policiais armados ali na nossa cara. O elenco fazia malabarismos morais para não se deixar influenciar por estas ameaças, mas não era fácil. A gente desconfiava que ninguém iria, realmente, colocar uma bomba na platéia, mas



Apresentação da Feira Paulista de Opinião

como ter a garantia disso? Estes acontecimentos estimularam minha consciência para a produção seguinte, *Arena Conta Tiradentes*, de 1967. Nada mais iria me surpreender, eu já estava preparado para enfrentar tempos difíceis. As ameaças de bomba não se restringiam ao *Teatro de Arena*. Uma noite, durante a *Feira Paulista de Opinião*, que era um projeto criado pelo Augusto Boal para apresentar, no *Teatro Ruth Escobar*, textos curtos de vários autores, alguns deles discorrendo sobre temas nada atraentes para a censura, eu fui chamado para atender um telefonema. Quando disse alô, o sujeito do outro lado da linha respondeu: “Olha,



Elenco de Roda Viva

142

é bom vocês saírem daí, vocês têm de sair depressa porque vai estourar uma bomba. Quem quiser se livrar é melhor sair correndo". Eu voltei para a mesa de discussões, que estava sendo presidida pela Lélia Abramo, e contei para ela o que havia ocorrido. A Lélia ouviu e, com aquela calma dela, dirigiu-se à platéia e informou: *"Olha, é o seguinte: nós vamos terminar esta reunião agora, porque há uma ameaça de bomba no prédio. A gente pode ser vítima de algum atentado aqui dentro, então acho melhor todo mundo ir embora"*. Não houve ninguém que saísse correndo apavorado. Todos os presentes deixaram o teatro na maior calma.

Este episódio antecedeu em alguns meses o início da luta armada, que foi quando o regime endureceu para valer. O episódio mais triste deste período foi o ataque ao elenco de *Roda Viva*, no dia 18 de julho de 1968, quando invadiram o *Teatro Ruth Escobar* e bateram nos artistas. Foi uma das ações mais covardes promovidas pelos rapazes do *Comando de Caça aos Comunistas*. Eu vi esta ação, eu estava ali. Os caras do CCC eram inconfundíveis, eram jovens, robustos, muito chegados aos militares. Eles estavam hospedados num hotel pequeno, que existia ali pertinho do Ruth Escobar, na Rua dos Ingleses.

Naquela noite, eles esperaram pelo término do espetáculo e a saída do público para invadir o teatro. Eram mais de 70 pessoas. Eles destruíram todo o equipamento, os cenários e desceram aos camarins para bater nos artistas, principalmente nas mulheres. Marília Pêra encabeçava o elenco, ao lado de Rodrigo Santiago. A direção era do José Celso Martinez Corrêa. Aquilo para a gente foi uma grande ofensa, difícil de engolir.

A partir deste episódio a repressão foi se tor-

nando cada vez mais intensa, recrudesciu mesmo. Então foi instalado um dispositivo legal, ou pseudo-legal, para dar apoio a esta representação, começaram a surgir os atos institucionais, até que o mais daninho deles, o famoso AI-5, acabou com tudo. Usando como pretexto a necessidade de acabar com a luta armada, o AI-5 foi capaz de enforçar o nosso movimento artístico. Depois do AI-5 o *Arena* ainda conseguiu produzir *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, também dirigido pelo Augusto Boal. Este foi meu último trabalho no *Arena*, que fecharia as portas, de forma melancólica, no início dos anos 70. O Augusto Boal foi preso e depois se mudou para a Argentina. Houve um pessoal que ainda tentou resistir e manter o teatro em funcionamento, mas não era mais a equipe original, que tinha ido embora para o Rio de Janeiro. Era um grupo corajoso, que teve uma boa vontade desgraçada e uma dedicação enorme, mas não era mais a mesma coisa. O que aconteceu naqueles meses do *Arena* eu não sei dizer, eu já não estava mais lá, nem o Boal, Não tinha mais

como dar certo, o *Arena* foi estrangulado inclusive economicamente. Quebrou.

Voltei para os palcos em 1970, mas no *Teatro Oficina*, para participar do elenco de *Don Juan*, de Molière, com direção do Fernando Peixoto. O *Oficina* também foi vítima da perseguição da censura, mas o motivo ali era outro: eles eram perseguidos do ponto de vista moral, com denúncias de consumo de drogas, e menos sob o ponto de vista político. O *Oficina* sempre apresentou outros objetivos estéticos, embora o grupo não tenha sido poupado de perseguições. Ainda assim, eles levaram adiante a proposta de colocar em pé todo o repertório que eles tinham, até para conseguir fundos e reconstruir o teatro destruído por um incêndio.

Em 1971 eu comecei a trabalhar com a companhia do Othon Bastos e Martha Overbeck que, além de ótima atriz, também era produtora. Nosso primeiro trabalho em conjunto foi *Castro Alves Pede Passagem*. No ano seguinte, também ao lado deles, estreei *Um Grito Parado no Ar*. O Othon vivia o personagem chamado Augusto, o primeiro a aparecer em cena, brincando de

CASTRO ALVES

PEDIEPASSAGEM



gianfrancesco guarnieri

Hamlet. Além do Othon e da Martha, estavam no elenco de *Um Grito* a Liana Duval e o Ênio de Carvalho. A peça contava a história de seis atores ensaiando, a pouco mais de uma semana da estréia, uma peça que o público nunca fica sabendo qual é. Durante o espetáculo, os credores – porque a companhia estava endividada – iam aparecendo para levar embora gravadores, refletores e todos os equipamentos necessários à encenação. Ou seja, eu procurava mostrar como o teatro estava sendo depauperado e perdendo as condições de se manter ativo.

Nesta peça eu usei algumas cenas como metáforas da tortura que corria solta no país. Esta foi minha intenção: eu achava que um autor brasileiro tinha de mostrar o que estava acontecendo no Brasil. A este exercício eu dei o nome de esgrima. Ou eu encontrava uma brecha ou não podia dizer nada, pô. A cena em questão era uma reprodução literal de uma prática de tortura, mas ninguém podia impedir, pois se tratava de um jogo que o grupo de teatro estava propondo na peça.

As torzoo o sr. Ari Soares e/ou SRA.
Dercy Gonçalves a submeter a apreciação
dos órgãos competentes do Governo português, o
presente texto de minha autoria, elaborado
pelas autoridades competentes brasileiras e
em carta em Capital do Estado de São
Paulo, Brasil.

São Paulo, 22 de Setembro de 1974

Guarnieri

**TAB
BRUNO**

16.º CARTÃO DE NOTAS DA CAPITAL
(Tab. Lina e BRUNO ZARATIN)
CARLOS ZARATIN
ESCRIVÃO
REYNALDO G. ZARATIN
OFICIAL MAIOR
CARLOS ZARATIN JUNIOR
RONALDO R. ZARATIN
MARILENA T. ZARATIN
BENEDITO F. CASTILHO
Espec. Autorizados
Espec. de Itapetininga, 46
94-2880-94-2881

SELOS ESTADUAIS E
CARTEIRA DAS SER-
VENTIAS RECOLHIDOS
POR VERBA

16.º CARTÃO DE NOTAS DA CAPITAL
(Tab. Lina e BRUNO ZARATIN)
CARLOS ZARATIN
Escrivão
REYNALDO GIL ZARATIN
Oficial Maior
RUA BRASÃO DE ITAPETININGA Nº 46/80
Espec. Autorizados
Espec. de Itapetininga, 46
94-2880-94-2881
Assinatura a firma **GUARNIERI**
São Paulo, 22 SET. 974
Tab. Lina e BRUNO ZARATIN

Reprodução de texto mandado a Portugal por Guarnieri pelas mãos de Ari Soares e Dercy Gonçalves

GIANFRANCESCO GUARNIERI

CASTRO ALVES
PEDE
PASSAGEM

FOTOS: ALBERTO CHAGAS

PALCO + PLATÉIA



Gianfrancesco Guarnieri, trabalhador teatral desde 1955, escreveu "UM GRITO PARADO NO AR".

gianfrancesco guarnieri

Era quase uma brincadeira deles. Também procurei mostrar uma inversão de valores que estava acontecendo o país ao mostrar uma mãe que queria, a todo custo, que sua filha desse para o namorado, enquanto que ela, a garota, não estava interessada em sexo. Neste texto eu também fazia uma brincadeira com a Ruth Escobar, mas ela não gostou nada de ser citada daquela maneira. Ela ficou aborrecida comigo

UM GRITO D PARADO D NO AR

Elenco de Um Grito Parado no Ar



151

por um bom tempo. Além de *Um Grito Parado no Ar*, eu fiz outros dois textos que também denunciavam os efeitos corrosivos da censura e da tortura.

Um deles era *O Botequim*, também de 1972, feito com um elenco do Rio de Janeiro que mais tarde veio para São Paulo. A peça mostrava a agonia dos freqüentadores de um bar, que não podiam deixar o local em virtude de uma tempestade que caía lá fora. E depois veio *Ponto de Partida*, que todo mundo, na época, desconfiava ter sido inspirada na morte do jornalista Wladimir Herzog, assassinado em 1975 nas dependências do *DOPS*. E as pessoas não podiam desconfiar disso, não: elas tinham de ter certeza. A peça foi baseada e inspirada na morte do Herzog, sim. Era uma peça realmente terrível, terrivelmente triste, eu quero dizer. A produção foi novamente da companhia do Othon Bastos. Na primeira montagem, eu interpretava um personagem chamado Dodô, um homem que já havia perdido tudo na vida, a mulher os filhos, mas ainda assim exercitava a arte da sobrevivência. A história era a seguinte: um pastor de cabras, de uma aldeia fictícia, certo dia é encontrado enforcado, era uma grande parábola política. O público tinha medo de ir ao teatro para ver esta peça, eles achavam que

uma bomba – sempre as bombas, meu Deus, que mania de bomba que o regime tinha – podia explodir no teatro. Mas as pessoas enfrentavam o medo e iam ver a peça, e isso era lindo. Eu batizei este meu ciclo de peças sobre a repressão de teatro de ocasião, ou seja, o teatro que eu fui obrigado a fazer durante aquele período específico do Brasil.

Eu não queria provar nada com as minhas peças. Eu era apenas um resistente. Eu só tentava resistir, do meu jeito. Cada pessoa, naquela época, estava resistindo de uma maneira. E eu, da minha. Mas a gente sentia um prazer imenso em fazer aquilo naquele período, nós conseguimos muita coisa por meio da dramaturgia. E isso é muito bom, não é? Examinando hoje cada uma daquelas peças eu percebo que elas até possuíam um caráter informativo, embora a gente fosse obrigado sempre a esconder um pouco as coisas. Nenhuma crítica, nenhuma denúncia, podia ser direta. Tinha sempre de ser indireta. Veja o caso de *Um Grito Parado no Ar*, por exemplo. Se você olhasse a peça de maneira superficial, ela parecia ser apenas uma peça sobre tea-

tro, sobre uma companhia de teatro que estava com dificuldades de levantar uma produção. Mas não era. Quer dizer, era um micro mundo reproduzindo um mundo macro. Mas isso passava para o público, o que era indireto chegava como direto à cabeça das pessoas. Com *O Botequim* se deu da mesma maneira: aquela chuva que não acabava nunca e todo mundo preso em um lugar, sem poder ir embora. Dentro do ambiente de um botequim eu procurei mostrar uma sociedade dividida em classes, proibida de se movimentar. Até que chegam uns caras do serviço de higiene e começam a retirar dali os mais perigosos. Pô, precisa dizer mais alguma coisa? Era exatamente o que tinha acontecido no Golpe de 64. Mas não era uma metáfora do exílio, não. Era a metáfora de tirar as pessoas consideradas perigosas do seu meio, para que fossem mortas ou excluídas da sociedade.

Depois de *Ponto de Partida* a gente começou a viver uma abertura política. Eu tinha passado por muitas lutas, tinha usado o meu teatro como instrumento de abertura política, a favor do *Movimento Pela Anistia*. Eu participei de todos

estes movimentos para restabelecer a democracia, e nós conseguimos abalar o governo mesmo. Ah, abalamos. Abalamos tanto a ponto de abrir.

No final dos anos 70 eu já estava mais concentrado na televisão e pensando em escrever o roteiro para as filmagens de *Eles Não Usam Black-Tie*. Sabe o que eu percebi depois, e que me deixou muito chateado? É que as pessoas tinham interiorizado os princípios do golpe militar. Eu já estava notando isso, mas com o tempo ficou muito claro. O golpe, em si, tinha acabado, mas seus efeitos continuavam na alma das pessoas. Eu disse: ih, caramba, agora vai ser difícil de a gente conseguir se livrar disso. E acho que não nos livramos disso até hoje. As coisas melhoraram, mas ainda não saímos dessa. As pessoas hoje estão se questionando mais, dizem como é que é, como é que não é, mas existe uma herança da ditadura ainda viva dentro de muita gente. Uma geração inteira foi vítima daquilo.

Capítulo XI

Vai Para o Trono ou Não Vai?

Sinto muitas saudades de algumas coisas que vivi na televisão. Comecei a fazer televisão ainda nos tempos do *Teatro Paulista do Estudante*, por volta de 1955. Havia um programa chamado *Chance na Tevê*, que tinha a participação da Cacilda Becker. Era uma espécie de concurso de calouros para atores: quem vencesse o programa, ganhava um contrato para trabalhar nas peças que eles apresentavam às segundas-feiras. Havia uma lista de jovens atores do *TPE* que queriam participar do programa, o que nos obrigou a fazer um sorteio. Eu ganhei e fui o primeiro ator do grupo a aparecer no *Chance na Tevê*. Eu me apresentei com um trecho de *Onde Há Uma Cruz*, uma peça do Eugene O'Neill. Ganhei estouradão, tirei nota dez.

Escolhi um trecho bem dramático da peça, um dramalhão mesmo. Em segundo lugar ficou uma atriz ótima, a Maria do Carmo Bauer, mulher do

Emílio Fontana. Vamos dizer que aquilo deu uma jogada para cima na minha carreira bem bacana. Esta vitória deu início à minha ligação com a televisão, que nunca mais foi rompida. O prêmio também garantia uma importância em dinheiro, que eu dei tudo para o *TPE*. Naquela época o *TPE* andava numa dureza de dar pena. Nós tínhamos acabado de promover um baile para levantar fundos para o grupo, mas a promoção foi um fracasso total e nossa dívida cresceu ainda mais. O importante não era o dinheiro, era a participação nas peças televisionadas às segundas, e isso eu agarrei bem.

158

Nós chegamos a fazer na televisão algumas peças que começavam a integrar o repertório do Arena. *Ratos e Homens*, do John Steinbeck, por exemplo, nós fizemos inteirinha na televisão. Inteirinha e ao vivo. Trabalhávamos com três câmeras, quer dizer, quando as três funcionavam, não é? Porque não era sempre que isso ocorria. Elas eram colocadas em cima daqueles tripés. O cara trepava em cima da câmera e corria com ela. No dia da apresentação de *Ratos e Homens*, a primeira câmera pifou com cinco mi-

nutos de programa. Dois ou três minutinhos depois e pifou a segunda. Ficou apenas uma câmera funcionando, e o programa sendo transmitido ao vivo. Acho que eram umas sete pessoas no estúdio e apenas uma câmera. O diretor de tevê tirou o fone do ouvido e gritou para o câmera: se vira, meu, porque não tem mais como interromper. O Neto, que era o cameraman, foi um herói: ele transmitiu a peça inteira sozinho. Ele produzia um efeito chamado chicote, para passar rapidamente de um estúdio para o outro, coisa que você vê hoje e ainda se espanta. Só que hoje é tudo feito de propósito, com tecnologia: ele fez na marra.

O Neto parecia um doido, virando a lente e rodando com o tripé... Naquela noite, ele não foi um cameraman, ele foi um acrobata. Todo o elenco sabia que havia só uma câmera funcionando, e o Neto pirando. Pirando no bom sentido, é claro. Havia uma cena em que um dos atores ficava, em primeiro plano, fazendo um laço enquanto conversava com outra personagem. Não é que o cara conseguiu, depois de correr para lá e para cá sozinho, enquadrar o laço e

colocar no fundo um outro personagem? Quer dizer, ele conseguiu mostrar um personagem ao fundo dentro do laço que aquele ator do primeiro plano estava fazendo. Aquilo só foi ao ar graças a ele, ele conseguiu captar todas as marcações da peça. Pergunta se alguém consegue fazer isso hoje na televisão, sem recursos? Consegue nada. Não fazem mais nada, não precisam mais ser criativos, sabe? Tem um botão aqui, outro botão ali, o que é que o cara precisa fazer? Dar piruetas, essas coisas? Que nada. A tecnologia às vezes elimina a criatividade das pessoas. Naquela noite, quando a apresentação terminou, nós pegamos o Neto e o levamos até a padaria da esquina, para tomar uma cerveja e aplaudi-lo na frente de todo mundo.

A televisão naquela época, imagine, fazia o *Hamlet*. Lima Duarte fez *Hamlet* na televisão. E a gente tinha uma semana para decorar todos aqueles textos. Era uma outra cultura. Os grupos de teatro participavam da programação, eram convidados para apresentar peças ao vivo. E tinha público. Esse era o público da tevê: pessoas que ligavam o aparelho para ver uma peça

inteira, feita ao vivo, cujos textos tinham passado pelas mãos de adaptadores maravilhosos, como Walter George Durst. É difícil acreditar que fazíamos aquilo tudo sem videoteipe.

E apesar de tudo aquilo a gente ainda duvidava que a tevê pudesse pegar. Os empresários observavam muito a questão do custo, mas ninguém se dava conta de que quanto mais popular fosse o veículo, tudo iria ficar mais barato. Inclusive o aparelho, eu quero dizer. Os teatros na tevê eram feitos sempre às segundas, porque era o único dia de folga das companhias. A gente descansava carregando pedra. E sabe por que a gente fazia aquilo tudo? Porque a gente adorava fazer, não era por cachê, não. Era por amor ao que estava fazendo mesmo.

Capítulo XII

Eu Quero uma Casa no Campo

Após concluir minha participação na novela *Metamorphoses*, da Rede Record, em abril de 2004, voltei a trabalhar no projeto de adaptar para os palcos a vida do líder revolucionário Che Guevara. Sinto que é um momento muito oportuno para tratar deste assunto. O filme *Diários de Motocicleta*, de Walter Salles, acaba de estrear no Brasil e concorreu à *Palma de Ouro no Festival de Cinema de Cannes*. É ótimo que, neste momento, o mito Che Guevara possa ser traduzido também no teatro. Escrever inspirado no homem Che Guevara é um projeto que eu e meu amigo Marcus Vinicius Faustini estamos acalendendo há muito tempo, mas que teve de ser adiado por falta de um patrocínio imediato. Neste momento estamos retomando o projeto e nos encontramos no trabalho de pesquisa. Existe a possibilidade de estarmos em setembro, no Rio de Janeiro, mas sinto que é um prazo curto para

colocarmos em pé um espetáculo deste porte. Ainda não tenho clareza suficiente para falar sobre como será a peça. Só estou certo de que a música desempenhará um grande papel na história, mas o espetáculo não será necessariamente um musical.

Meus planos imediatos para teatro resumem-se em escrever a peça sobre Guevara. Em seguida, penso em atuar em um novo texto do dramaturgo Jaime Celiberto, o mesmo autor de *O Pequeno Livro das Páginas em Branco*, peça em que atuei com enorme prazer, considerando o texto um primor e os jovens que atuaram comigo (Greta Elefhteriu, José Roberto Jardim, Pedro Henrique Moutinho e Henrique Ramiro) talentosos e determinados. Confio na ação deles.

O nosso teatro sempre teve momentos ótimos e outros momentos de tal crise que novamente se dizia que o teatro morreu. O que acontece é que o teatro não morrerá nunca. Poderá encontrar grandes dificuldades para sua existência, decorrentes do momento sócio-político e econômico em que vivemos, mas sem dúvida serão encontradas saídas para superar a atual situação. Al-

guns espetáculos de grupos quase sem nenhuma visibilidade mostram que brevemente conseguiremos ter momentos ótimos e de grande efervescência. Temos ótimos dramaturgos, assim como excelentes atores e atrizes. Mas momentos como, especificamente, o final dos anos 50 dificilmente se repetirão. Eram bem diferentes as nossas circunstâncias e éramos jovens. A ditadura militar, no entanto, se colocou no meio do caminho entre aquela juventude que nós tínhamos e a maturidade que aspirávamos.

Quando a ditadura militar acabou, de início fiquei em tempo de espera, aquilatando os estragos feitos em nossa cultura. Seria necessário um grande trabalho para retomarmos o fio da meada. Foram longos os anos anteriores, pesados, atemorizantes, destruidores de mentes, almas e corpos. Seria necessária uma "ardente paciência" para reativar o processo interrompido. Mais uma vez *Eles não Usam Black-Tie*, na adaptação que fiz para o cinema, marca um momento importante em nossa história, pois parecia saudar – novamente - a vinda de melhores tempos. O filme teve o mesmo impacto na Argentina, onde

a ditadura também dava seus últimos suspiros. Em seguida, dirigi e atuei na peça de Dario Fo, *Pegue e não Pague*. Nos anos seguintes, escrevi *A Canastra de Macário* (1994), *Anjo na Contramão* (1997), escrita de parceria com meu filho, Cacau Guarnieri, e *A Luta Secreta de Maria da Encarnação* (2001).

Em 1984 assumi o cargo de secretário na Secretaria Municipal de Cultura, na gestão Mário Covas. Continuei trabalhando na televisão regularmente, até a novela *A Próxima Vítima*, de Silvio de Abreu, em 1994, sempre na Globo. Atuei posteriormente em novelas na Record, Bandeirantes e SBT, gravadas em São Paulo, já que não tinha mais ânimo para fazer o vai e vem rotineiro na ponte aérea Rio-São Paulo. Estaria sendo injusto comigo mesmo se não lembrasse de *Pegando Fogo... Lá Fora*, que escrevi e atuei como ator de 1988 a 1989, quando fizemos uma temporada em São Paulo e viagens a outras capitais do País. Em 1990 dirigi a peça de estréia do meu filho Cacau: *Doldrum*, e, no mesmo ano, começamos os ensaios de *Ardente Paciência*, de A. Skarmenta, peça posteriormente

denominada *O Carteiro e o Poeta*, na qual interpretei o poeta Neruda e Cacau representou o Carteiro. Iniciamos as apresentações pelos estados do Sul, em seguida fomos para Minas Gerais, Goiás e finalmente Brasília. Chegamos em Brasília na manhã da estréia e, à tarde, fomos surpreendidos pela proibição do espetáculo pela *SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais)* a pedido da tradutora da peça, que possuía, por escrito, os direitos de tradução. Nosso espetáculo vinha sendo apresentado com a tradução feita pela tradutora do romance de Skármeta, do mesmo título. Conseguimos falar com o autor, pelo telefone, uma hora antes do espetáculo. Ele se encontrava na Alemanha. O autor desculpou-se, alegando que, de fato, se comprometera com a nova tradutora, garantindo por escrito os direitos de tradução da peça, enquanto a outra, cuja tradução vínhamos encenando, tinha os direitos apenas da tradução do romance. Diante de nossos desesperados apelos, o autor, finalmente, consentiu em permitir a realização de um só espetáculo, o de Brasília, ficando a critério da nova tradutora a realização dos demais.

Ela, no entanto, foi irredutível, mesmo sabendo do nosso prejuízo com a interrupção da temporada; não houve possibilidade de acordo. Não são raros os quiproquós quanto às questões de direitos de tradução. Estávamos com a temporada em São Paulo já programada, anunciada, e um novo cenário já pronto quando sofremos o baque da interdição. Resolvemos anunciar um novo espetáculo em lugar de *Ardente Paciência*. Não queríamos abandonar o personagem Pablo Neruda, que tanto me encantara, mas ao mesmo tempo não podíamos usar nenhuma palavra que lembrasse a peça de Skármeta. Só me restou a decisão de escrever uma nova peça, o que fiz em três dias: *Meu nome é Pablo Neruda*. Estreamos em seguida, após o tempo mínimo necessário para ensaios.

É verdade que sempre me interessei muito por política e que atuei como militante comunista em muitos momentos da história de nosso País, dentro de minhas reais possibilidades, com absoluta honestidade. Jamais fui tentado a sacrificar meus princípios em nome de desilusões ou interesses pessoais. Portanto, minha trajetória,

política e profissional, me satisfaz. Desde cedo, me posicionei ao lado das grandes massas oprimidas, de cujos valores compartilho. Optamos, elegendo um governo de esquerda, o que já foi um grande passo. Há muita luta pela frente, os obstáculos para satisfazer as necessidades do povo são grandes, mas não insuperáveis. Creio que, apesar de todas as dificuldades e erros possíveis, nosso atual governo está preparado para recolocar nosso país nos justos trilhos.

Depois de tantas coisas, posso dizer que hoje a minha rotina, fora do trabalho, é a normal. Leio jornais, romances, ensaios sobre vários assuntos, faço palavras cruzadas, vejo televisão, assisto a vídeos, curto a natureza e adoro animais.

Enfim, nada demais.

Depoimentos

A Bolívia é Logo Ali

por Juca de Oliveira

Conheci Guarnieri ainda quando cursava a *EAD*, em 1958. *Black-Tie* tinha sido um choque tão grande de brasilidade e talento que não havia como não conhecer o autor dessa obra de gênio. E lá fui eu atrás do *Guarnica*, *Tcheco* para os bem íntimos. Ambos já éramos militantes do velho partidão, o que nos aproximou de saída. Ficamos amigos na hora. Gostei dele. Gostei da timidez dele, da modéstia. Jamais dizia "eu". Sempre "nós". "Nós" fizemos, "nós" produzimos, "nós" ... Quando não tinha jeito e o "eu" se impunha sob pena de grossa imprecisão, saía num sussurro, morrendo de vergonha. Outra coisa de que gostei nele. Educado. Como era difícil encontrar uma pessoa educada. Bom, hoje é mais difícil ainda, o que não desmerece em nada o quanto ele era educado. Falava baixo, macio, escolhia as palavras para não ofender

ninguém. E que gentileza! Sempre tinha uma palavra de encorajamento, de conforto. Ficamos muito amigos. Uma amizade que cresceu até o limite da fraternidade mais apaixonada. Em 61, quando terminei a *EAD*, estreei profissionalmente em *A Semente*, escrita por ele e dirigida pelo Flávio Rangel, outra grande paixão da minha vida profissional. A peça foi um marco na história do teatro brasileiro. Além da qualidade excepcional do texto, Guarnieri, pela primeira vez, colocava em cena o clandestino partido comunista com suas lutas, reuniões, greves e contradições. A estréia, como era de se esperar, provocou um terremoto no meio político, com direito a proibições, liberações, promessas de prisão para o autor e diretor, interdição do teatro, enfim, tudo que um egresso da *EAD* poderia esperar na sua estréia profissional. Adorei! Sob a direção de Flávio, Guarnieri e eu fizemos ainda *A Escada*, do Jorge Andrade, *A Morte do Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller e *Almas Mortas*, de Gogol. Esta última acabou por enriquecer substancialmente as nossas biografias, como "o maior fracasso do teatro brasileiro de todos os

tempos". Guarnieri fazia genialmente um hilariante mujique homossexual, mas não adiantou: a peça estreou numa terça (naquela época só havia folga na segunda) e no sábado encerrou por falta de público. Pra se ter uma idéia da catástrofe, os três atos da peça só foram representados na íntegra no dia da estréia. Quarta e quinta não houve público para o terceiro ato, sexta só teve gente até o primeiro e no sábado não apareceu ninguém para nenhum dos atos. E que elenco! Trinta e seis atores dentre os quais Guarnieri, Cleyde Yaconis, Nathália Timberg, Luiz Linhares, Ruthinéia de Moraes, Elias Gleiser, Flávio Migliaccio, para citar apenas meia dúzia, de uma enorme constelação de craques. Nada adiantou. A peça afundou como um prego. Depois disso Flávio Rangel se mudou pro Rio e Guarnieri e eu ficamos em São Paulo, para a mais arrojada empreitada das nossas vidas: compramos o *Teatro de Arena*! Compramos é maneira de falar. Jamais pagamos ao Zé Renato, um único centavo dessa ciclópica transação imobiliária. E não por desonestidade ou algum subterfúgio de corrupção copiada aos nossos

líderes políticos, já na época tão espertos e criativos. É que não tínhamos, nem viemos a ter, durante muitos anos, dois centavos além do que a gente gastava para matar a fome. Com o agravante de que a comida por quilo só seria inventada décadas mais tarde. Éramos cinco, mais os atores “contratados”, a viver dos minguados oitenta lugares do *Arena*. E Guarnieri já era casado, pai do Paulinho e do Flavinho, duas crianças fofíssimas, saudáveis, mas com o péssimo hábito de se alimentar... Quando hoje os demagogos nos enfiam goela abaixo a repisada arenga dos excluídos que vegetam “*abaixo da linha da pobreza*”, tenho sempre a sensação de que estão se referindo ao elenco do *Arena* na década de 60. Bom, você me pediu pra falar do episódio da Bolívia e eu acabei enveredando por umas picadas que não têm nada a ver, mas vamos lá. No *Arena* fizemos outra vez o *Black-Tie*, eu como Otávio, pai do Tião, feito pelo Guarnieri, apesar dele ser mais velho que eu alguns meses, *O Noviço* de Martins Pena, *A Mandrágora* de Maquiavel, *O Melhor Juíz*, *o Rei de Lope de Vega* e *O Filho do Cão* do

Guarnieri, cuja carreira foi interrompida pelo golpe de 64. Estavam conosco na peça João José Pompeu, Paulo José, Dina Sfat, Abrão Farc, Isabel Ribeiro, Joana Fomm, Ana Maria de Cerqueira Leite e Antero de Oliveira. Direção do Paulo José, cenário do genial Flávio Império, que tanta falta nos faz. Guarnieri e eu participávamos de uma assembléia na *USP* da Maria Antonia, noite de 31 de março, quando tomamos conhecimento de que o governo João Goulart caíra sob ação dos tanques do exército. Só podia ser um pesadelo. Emendamos a madrugada à procura de informações. De manhã, na praça da Sé e João Mendes, lá estávamos nós, Guarnieri e eu, intrépidos revolucionários, tentando improvisar uma inútil resistência ao golpe, convocando trabalhadores para uma patética e derradeira passeata de protesto. Ninguém se interessou. À noite já não dormimos em casa, na certeza de que seríamos capturados pelo *DOPS*. O nosso teatro foi fechado pela polícia e cada um procurou um canto para se esconder. Um belo dia, após o depoimento de Cacilda Becker ao delegado Boncristiano, do *DOPS*, Dina Sfat se reuniu

conosco trazendo informações de cocheira: a polícia política ainda não tinha reunido evidências sérias contra o teatro de São Paulo, mas algumas pessoas, a saber: Guarnieri, Flávio Rangel e eu, deveriam desaparecer, já que encabeçavam uma lista negra. A notícia me trouxe pavor e orgulho: já avaliou a deferência da polícia ao me elencar, em igualdade de condições, ao lado de Guarnieri e Flávio, dois dos maiores artistas e intelectuais do país? Mas Paulo José tratou de me arrefecer o entusiasmo: *“Lembre-se de que você está na lista por ideologia e não por talento...”* Flávio e Paulo Francis não queriam ficar em São Paulo e se mandaram para o Rio, de carro, mesmo com a notícia de que barreiras, na Dutra, estavam detendo suspeitos. A gente tinha que cair fora rápido. Guarnieri, italiano de nascimento, achou melhor nos asilarmos na Itália. Acontece que em São Paulo não há embaixadas. Sair por onde? Dina Sfat, que nos assessorava na clandestinidade, tomou emprestado um mapa do Brasil de um priminho que fazia a terceira série ginásial e esquadrinhamos o território nacional em busca de uma fronteira que

nos catapultasse a Roma. Como a leste estava o mar, resolvemos, por exclusão, optar por uma saída continental a oeste. O cenógrafo Cyro Del Nero, que se dispusera, heroicamente, a nos escoltar até uma saída limítrofe, foi quem sugeriu a variante Corumbá-Puerto Suarez, na Bolívia. Cyro sempre foi forte em geografia. E já que íamos, Guarnieri optou por irmos de vez, para nunca mais voltar, ou voltarmos somente o dia em que os ventos da liberdade voltassem a soprar na São João com Ipiranga. *“Vamos afundar as caravelas!”* – foi a palavra de ordem. Como Guarnieri era o secretário político da organização, por uma questão de hierarquia e disciplina, obedeci. A coisa ia funcionar assim: se alguém fosse preso e inter-rogado, estaria desde já autorizado a jogar toda culpa e responsabilidade sobre nós dois. E lá fomos nós a bordo do potente Fusca 59 do Cyro, vergados ao peso das ações criminosas de todos os revolucionários e pseudo-revolucionários da causa socialista. Em Urubupungá nos despedimos aos prantos do Cyro, afundamos mais algumas caravelas e nos enfiámos num trem para Corumbá, via Campo

Grande. Em todas as paradas e estações havia soldados armados, como se o exército brasileiro tivesse sido posto de prontidão, ao longo da ferrovia, com o objetivo único de frustrar a nossa fuga. A des-peito, fomos passando. Ninguém nos detinha, não nos pediam documentos, não conferiam nossas fotos entre os procurados. Finalmente desembarcamos em Corumbá, sem que nos requisitassem sequer o ticket da passagem. Em Corumbá, território brasileiro, corríamos perigo sério. Afinal, todos os atos terroristas da esquerda latino-americana já deviam ter sido lançados em nossas fichas criminais. Mas de que jeito passar para o lado boliviano? Através da fronteira, sem documentos, nem pensar. *“Simples, vamos passar a nado”*, sentenciou Guarnieri. Isso foi antes de ver o rio. No que o Rio Paraguai assomou imenso e encapelado, ele se arrancou um incrível chumaço de cabelo e suspirou: *“Mas é o mar!”* Hospedados numa pensão discreta, nos esgueiramos por Corumbá, na mais cava clandestinidade, o exército brasileiro nos tocaiando a cada esquina. No oitavo dia, cansados, desconfortáveis, duros, nos refu-

giamos num alpendre sombreado e acolhedor. Arrancamos os sapatos para refrescar os pés – a temperatura média por lá é de 40 graus – e temos numa placa discreta às nossas costas: “*Delegacia de Polícia – Salvo-condutos para a Bolívia*”. Guarnieri me consultou, súplice. “*Isso não! – berrei - eles nos agarram, jogam no Raul Soares e morremos à míngua no porão de um navio imundo. Antes morreremos afogados no rio!*” Vagamos por mais dois dias, o dinheiro no fim, o desespero crescendo, no terceiro a grande e definitiva decisão: ou tudo ou nada! Adentramos o alpendre, passamos pela placa e enfrentamos a delegacia, antesofrendo o cárcere de Edmund Dantes, décadas e décadas de masmorra. Ninguém nos olhou! No fundo da sala um funcionário à paisana devorava um gibi do Capitão Marvel. Nos aproximamos, o cara não levantou os olhos da revista. Guarnieri sempre foi o mais tímido, resolvi tomar a palavra. “*A gente queria um salvo conduto para Puerto Suarez*”. Sem levantar os olhos ele estendeu a mão: “*Documento!*” Apresentei a minha identidade e ele começou a preencher a ficha numa Remington do

início do século, à qual faltavam a letra “n”, que ele substituíria por “m” e o acento agudo, que ele substituíria pelo circunflexo. Preenchido o meu, apanhou a identidade do Guarnieri e resmungou: “*Italiano?*” Guarnieri fez que sim para não chamar a atenção, e ele, sem despregar os olhos do Billy Batson, estendeu os vistos com uma mão, enquanto cobrava com a outra: “*Vinte cru-zeiros!*”. Sem conferir jogou a grana numa caixa de sapatos ao lado da Remington desdentada e voltou ao Capitão Marvel. Pegamos nossas malinhas na pensão, duas cuecas e duas camisetas em cada uma, e lá fomos para a fronteira, o coração a galope. Ao lado da ponte havia pelo menos meio batalhão de infantaria bivacado e uma metralhadora ponto trinta montada sobre um jipe. Agora eles nos pegam, não tem saída. Entramos na ponte e fomos caminhando trôpegos para o cadafalso, metralhados pelas costas, nossos pedaços se espalhando pela balaustrada.

Quando acordamos estávamos do outro lado! Não nos olharam! Sequer pediram o salvo-conduto, identidade, nada. No que pisamos em ter-

ritório boliviano a gente se abraçou chorando. Guarnieri soluçava: *“Enganamos os filhos da puta! Estão pensando o que? Aqui o buraco é mais embaixo! Nos esperem! Vamos voltar e acabar com vocês!”*. Entramos no primeiro boteco boliviano e pedimos um pisco. Só tinha pinga, mesmo porque pisco é uma bebida chilena e não boliviana, como nos sugeria nossa densa ignorância. Enchemos dois copos e ficamos nos olhando, as lágrimas rolando em cachoeira. Guarnieri e eu sempre fomos chorões. Qualquer coisinha e a gente abria o bocão. Imagine a dupla fodida e ainda por cima no exílio! Como secretário político da base, o primeiro brinde coube ao Guarnieri: *“O primeiro brinde em território boliviano – disse ele - vai para a incompetência e amadorismo do exército brasileiro, que deixa escapar dois revolucionários do nosso calibre de uma forma tão bisonha!”* E nos afogamos na cachaça barata, aliviados, felizes e chorando como crianças, que ainda éramos. A história continua e é longa. Não dá pra contá-la inteira agora. É uma história simples, engraçada, algo patética, cheia de ingenuidade e espe-

rança. É a história de uma enorme e profunda amizade, a história de dois irmãos que viveram com intensidade um dos melhores momentos deste país. Nós ainda acreditávamos e éramos cheios de esperança. Que saudade, meu Deus!

Juca de Oliveira é autor e dramaturgo. Escreveu, entre outras peças, *Meno Male!*, *Caixa 2*, *Qualquer Gato Vira-Lata tem uma Vida Sexual mais Sadia que a Nossa* e *A Flor do Meu Bem-Querer*

O Baixinho que Abriu Novos Caminhos para o Teatro

por Zé Renato

Foi por meio do Ruggero Jacobbi, diretor italiano que orientava o *Teatro Paulista do Estudante*, em São Paulo, que eu conheci o Guarnieri. O Ruggero me apresentou o grupo e disse que eles estavam interessados em se incorporar ao *Teatro de Arena*. O *Arena* estava precisando de atores e eu concordei com esta fusão. Assim que vi o Guarnieri eu senti que ele era um ator interessante. Ele era baixinho e havia, naquela época, uma tradição no teatro brasileiro segundo a qual os atores baixinhos não eram muito bons. E ele era o mais baixinho do grupo. Como eu também era baixinho, a gente se deu bem logo de cara. Meu histórico de teatro era baseado nisso. A Cacilda Becker dizia que eu era baixinho e não tinha uma voz muito boa, por isso eu devia ser diretor de teatro, e não ator. Então começamos o nosso trabalho muito rapidamente, porque eu queria

montar *Escola de Maridos*, do Molière, que exigia um elenco grande. O protagonista da peça, o Waldemar Wey, nós fomos buscar nos quadros do TBC. O elenco de *Escola de Maridos* foi composto pelos atores dos dois grupos – *Arena* e *Teatro Popular do Estudante* - e, a partir daí, começamos a trabalhar em vários outros espetáculos. O Guarnieri também fazia televisão e, naquela época, ganhou um prêmio que impulsionou muito sua carreira. Um dos melhores momentos como ator do Guarnieri se deu em *Ratos e Homens*, do John Steinbeck, o segundo espetáculo que o Augusto Boal dirigiu no *Arena*. Foi um trabalho profundo, importantíssimo, em que o Guarnieri pôde provar que era um ator de gabarito e que nós precisávamos desenvolver com ele um trabalho muito sério. Toda a sua potencialidade de intérprete ele demonstrou fazendo *Ratos e Homens*. Depois disso, ele continuou a trabalhar conosco em uma série de peças, até que, no final de 1957, um amigo em comum, o Raimundo Duprat, me mostrou uma peça do Guarnieri e pediu para que eu a lesse.

Eu li, achei a peça interessantíssima, dentro dos conhecimentos que eu tinha na época, naturalmente. Considerei o texto talvez um pouquinho romântico em alguns momentos, mas ele falava de alguns assuntos novos, inclusive uma discussão sobre o direito de greve. A peça se chamava *O Cruzeiro Lá do Alto*, um título que eu estranhei. Eu disse para o Raimundo: eu gostei da peça. Vamos ver o que a gente pode fazer, talvez o título é que não seja bom, vamos pensar em outro título. Um dia depois apareceu o Guarnieri com o título novo: *Eles não Usam Black-Tie*, inusitado para a época, mas era interessante e resolvemos topar.

Ensaíamos a peça em um mês, às vezes na minha casa, às pressas, porque a gente precisava substituir um outro espetáculo que não ia bem de bilheteria. A estréia foi em fevereiro de 1958, com o segundo ato um pouco reduzido, para diminuir aquele excesso de romantismo do texto original. Criamos uma cenografia que recebeu algumas críticas, pois fizemos uma favela fajuta demais, naquele espaço reduzido do *Arena*. Naquele palco três por quatro nós reproduzimos

o interior da casa da família do Tião e o terreiro onde faziam as festas. Nós mesmos resolvemos a cenografia a partir de uma série de pedaços de madeira e caixotes improvisados. O Flávio Império naquela época já andava freqüentando o *Arena*, mas ainda não era o nosso cenógrafo. A peça estreou e na primeira semana foi mais ou menos. Como a gente não tinha certeza se ela iria emplacar, começamos a ensaiar já uma peça de reserva, *Chapetuba Futebol Clube*, a primeira peça do Vianinha, que eu achava tão boa ou talvez até melhor que a peça do Guarnieri. *Chapetuba* também era uma peça politicamente muito bem colocada. Mas a partir da segunda semana, *Black-Tie* começou a subir de maneira incrível, e não parou mais.

Interrompemos os ensaios de *Chapetuba* e eu fui para a Europa curtir uma bolsa de estudos e fiquei um ano lá fora. Enquanto isso, *Black-Tie* continuava faturando por aqui.

Guarnieri tem valores evidentes: é muito inteligente, sensível, tem uma consciência política muito nítida, vontade de colaborar, é generoso em muitos aspectos.

Na época do *TPE*, ele era o membro mais combativo do grupo, e às vezes entrava em conflitos com o Vianinha por conta disso. Eu achava o Vianinha um pouco mais preocupado intelectualmente, enquanto que o Guarnieri era mais emotivo, mais visceral nas batalhas e nas lutas. A presença do Guarnieri foi vital para o *Teatro de Arena* naquela época, porque se tratava de um ator com qualidades raras para a sua idade. Nossos atores em geral não tinham a preocupação com a qualidade que ele já demonstrava. Havia muito de intuitivo no trabalho dele, embora ele lesse muito e escrevesse muito também. Ele tinha essa ambição de se tornar escritor, tanto que a terceira peça dele, *A Semente*, eu já considerei superior à *Black-Tie*, é uma peça interessantíssima. Eu não digo a mesma coisa de *Gimba*, por exemplo, que considero um trabalho um pouco mais fraco. As obras que ele produziu mais tarde, principalmente depois do golpe de 64, como *Botequim*, *Um Grito Para-do no Ar* e *Ponto de Partida*, também trazem um aprimoramento maior, o que comprova o

amadurecimento de um artista que começou de uma forma muito promissora, muito rica e intensa.

Como o *Arena* era um grupo de jovens, a gente sempre teve alguns atritos. Eu era uma espécie de diretor-geral e o Guarnieri, por causa de suas opções políticas, nem sempre aceitava as orientações de um diretor-geral. Então houve alguns momentos em que a gente se enfrentou em questões de orientação do grupo. Mas felizmente isso sempre foi contornado com clareza e discussões. Todos os confrontos da época sempre foram produtivos. As discussões costumavam extrapolar o campo do teatro e passavam para o terreno político. Muitas das nossas contendas eram sobre a importância e a validade da presença do teatro. O teatro servia para quê? Era útil para quê? Estava a serviço de quê? Nossa pendência era essa: nós deveríamos nos servir do teatro ou servir ao teatro? Isto é, através do teatro a gente estava travando uma grande batalha política ou ocasionalmente as batalhas do teatro passavam pela área política? Este era o cerne da briga: discutir a função primordial do

teatro. Mas nada que não pudesse se resolver através da palavra.

Havia também a questão da sobrevivência. Eu trabalhava na TV Record e na TV Paulista, eu punha o dinheiro que eu ganhava fora do teatro no teatro. De uma certa forma, eu sustentava, entre outras, o *Arena*. Isso me dava algumas prerrogativas de não concordar com certas atitudes. Foi uma fase muito difícil, mesmo reconhecendo a extrema importância do trabalho que cada um fazia ali dentro.

Eu achava que o teatro devia divertir com uma finalidade, nunca ser uma atividade gratuita. Sempre procurei basear minhas escolhas a partir de textos que tivessem alguma coisa a dizer além daquilo que estava sendo mostrado no palco. Neste contexto, a linha de repertório do *Arena*, do qual o Guarnieri foi um dos expoentes, refletia um pensamento importantíssimo para a época. Nós fazíamos um teatro engajado politicamente, que participava e refletia a vida política e social do Brasil do final dos anos 50 e início dos 60. As peças eram muito baseadas na reforma agrária, nas greves, no direito dos

trabalhadores, na função política de cada pessoa, tudo isso era extremamente importante naquele momento. A linha de discussão das peças do Guarnieri era um dos trilhos daquele momento. Era o grande must que levava as pessoas ao teatro, principalmente a juventude. O Guarnieri não adotou esta linha porque ele queria agradar o povo, não é isso. Ele tinha dentro de si a consciência de que aquele era o teatro dele, o assunto que ele queria desenvolver. Ele conseguiu encaixar suas idéias exatamente dentro do espírito da época: a época pedia isso. Até que veio 64 e trouxe uma foice. Os autores que escreviam dentro de uma orientação política e social ficaram sem chão. Para driblar a censura, o Guarnieri passou a escrever peças mais metafóricas, tentando dizer o que era proibido de ser dito. Ele fez peças boas, importantes, usando suas mensagens nos subtextos, ele se manteve coerente. Mas dificilmente o público voltaria a discutir com aquela identificação e vitalidade que os primeiros textos dele causaram. O golpe não foi fatal apenas sobre a criatividade dos autores,

mas principalmente sobre a cabeça dos jovens que estavam se formando. A mentalidade de quem tinha 18 anos na época do golpe ficou totalmente deformada.

A busca do *Arena* sempre foi pelo teatro popular. Mas qual era este povo que nós queríamos atingir? Onde ele estava? Esta nossa meta já começava com algumas contradições: como fazer um teatro popular se nossa sala tinha somente 144 lugares? É ridículo você pensar em fazer teatro popular com esta lotação. A gente sentia o que era o teatro popular quando saía do *Arena*, quando levava nossos espetáculos para as fábricas, os sindicatos, para locais onde podíamos ser vistos por 800 ou 1000 pessoas. Era nestes momentos que nós sentíamos a força de uma peça como *Black-Tie*, por exemplo.

Entre o Guarnieri ator e o Guarnieri dramaturgo, eu considero o ator ainda mais excepcional. Ele tinha algumas limitações, mas era excepcional. O ator era franco, leal e generoso. O dramaturgo era esperto, maquiavélico e muito inteligente. Eu digo tudo isso no bom sentido, pois não tenho nenhuma restrição ao trabalho dele.

Um autor está dando de si uma contribuição importante, mais importante que um ator, que está fazendo um personagem que nem sempre é ele. O autor cria climas, personagens, conflitos, idéias e discussões que, essas sim, partem do interior da cabeça dele. Neste sentido, é claro que o autor é mais importante. Eu gostava demais do Guarnieri ator, e do Guarnieri autor eu também gostava.

Naqueles anos do *Arena*, todo mundo estava arriscando, tanto autores como diretores e atores. Não havia certeza dos caminhos abertos pelos textos. No caso de *Black-Tie*, havia um pioneirismo perigoso: era a primeira vez que se levava para o palco assuntos que só eram abordados pelo jornalismo. Era um jovem abrindo um caminho. O Vianinha fez o mesmo: discutiu a corrupção no futebol em *Chapetuba*. Não havia caminhos seguros, não: eles estavam dispostos a se jogar, a se arriscar.

No meio de tudo isso, havia espaço para a nossa vida sentimental, que era muito intensa. Todo mundo casou, se descasou, a nossa vida era muito conturbada. A gente saía muito, bebia

muito, ia muito a bares. Havia um bar na Xavier de Toledo chamado *Harmonia*, de origem alemã, aonde a gente ia todas as noites tomar chope. Às vezes o Décio de Almeida Prado nos fazia companhia e ali nasceram as nossas primeiras idéias de teatro. A gente achava que ia mudar o mundo com o teatro. Não abrimos mão dos prazeres da juventude, não abrimos mão de nada, ao contrário, a gente se jogava de cabeça em tudo. Eu fazia esportes e ainda trabalhava como protético. Eu tinha um laboratório de prótese na Praça da Sé, de onde eu tirava o meu sustento. As histórias amorosas de cada um dos integrantes do *Arena* renderiam livros saborosos. Ninguém nunca pensou que na época estivesse ajudando a escrever a história do teatro brasileiro. A gente estava lutando, diariamente, pela sobrevivência e por impor uma bandeira de luta que era o teatro. Ninguém dizia: vamos fazer história. A gente queria brigar pelo momento, que era um momento de transformação. Nossa batalha era para resolver problemas momentâneos. A gente ensaiava e discutia aquilo que nos interessava discutir naquele momento. Eu acho

que nenhum de nós pensava em se transformar em herói da história. Ao contrário, a gente se entregava com muita veemência àquele instante. Nossas brigas eram pela justiça, pela verdade, autenticidade. Mas nunca pensamos que aquele era um caminho que iria nos ser útil no futuro. Absolutamente. A gente vivia aquele instante. E só.

Claro que o *Arena*, como um grupo essencialmente de esquerda, apresentava brigas homéricas. Houve atores que pertenciam ao grupo e não se misturavam demais com os recémchegados do *Teatro Paulista do Estudante*. A primeira orientação do *Arena* dizia respeito à forma. Depois, com a chegada do *TPE*, passou a haver uma preocupação maior com o conteúdo. A realidade é que todos que pertenciam ao grupo eram considerados de esquerda. Infelizmente o nosso microcosmo refletia o macrocosmo do Brasil. Os grupos de esquerda do Brasil também nunca conseguiram se entender. Não sei se eu vou fazer uma reflexão politicamente errada, mas eu não sei, caso não houvesse existido a revolução, por quanto tempo

mais a gente conseguiria manter o *Arena*. A esquerda é muito desunida, e é difícil para ela abrir mão dos seus preconceitos e das suas idéias em benefício do geral. Mas enquanto eu estive lá, a orientação de esquerda nunca superou a proposta artística. Eu sempre quis que elas andassem lado a lado.

Passados tantos anos, eu vejo que a grande lição que o *Teatro de Arena* nos deixou foram a dedicação, a disciplina, a busca, a pesquisa e a grande consciência que aquele período nos deu. Talvez também a responsabilidade da busca. Mas acho que a palavra mais correta é seriedade. Naquele momento nós esquecíamos de todas as nossas complicações, dores de cabeça e dificuldades de sobrevivência que foram inúmeras, incríveis. Talvez seja esta a consciência que a gente carrega até hoje.

195

Zé Renato é diretor de teatro e foi o fundador do *Teatro de Arena*. Dirigiu a primeira montagem de *Eles não Usam Black-Tie*, que estreou em fevereiro de 1958. Atualmente dirige o recém-criado *Teatro dos Arcos*, na região central de São Paulo.

Guarnieri Ator: Memórias Fora de Ordem

por Alberto Guzik

196 Não lembro exatamente do ano em que vi, pela primeira vez, Gianfrancesco Guarnieri atuando. Imagino que tenha sido no começo dos anos 60. Tenho certeza sobre o lugar: o *Teatro de Arena*, na Rua Theodoro Bayma, ao lado da Av. Ipiranga, em frente da Igreja da Consolação. Era uma remontagem de *Eles Não Usam Black-Tie*. Não pude ir à temporada de estréia, em 1958. Se a memória não engana, a peça fora proibida para menores de 18 anos, e ainda não havia chegado lá. Dois anos mais tarde já tinha corpo e tamanho para enganar bilheteiros de cinema e teatro, e comecei a colecionar os preciosos espetáculos “proibidos”.

Eles Não Usam Black-Tie entrou nesta lista. A montagem a que assisti tinha ainda o elenco original, Lélia Abramo e Xandó Batista entre eles. Guarnieri, o jovem autor da peça, fazia Tião, o garoto criado na classe média, que não se ajusta à comunidade pobre do morro onde mora com os pais proletários.

Ali terá de enfrentar a greve dos trabalhadores da fábrica em que é operário e a gravidez da namorada.

Creio que foi essa a primeira vez que vi Guarnieri consciente de que estava testemunhando a atuação de um ator excepcional. Em 1957 havia assistido a outro espetáculo do *Arena*, a comédia de Silveira Sampaio, *Só o Faraó tem Alma*, em que GG atuava. Mas sua participação então, por alguma razão não me marcou. Guardei bem desse espetáculo o trabalho de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, e a figura de Riva Nimitz como mulher do faraó. Mas de nosso personagem, não conservei recordação, ao contrário do que aconteceria poucos anos depois, em *Black-Tie*.

Sou muito sensível a atores econômicos. Esses me impressionaram desde sempre, mais que os excessivamente dramáticos. Não sabia por que gostava do trabalho de uns mais do que do de outros, mas com o tempo, a prática, o exercício da crítica teatral, percebi a diferença que havia entre eles. Não que fique indiferente a uma bela performance histriônica.

Mas os exercícios econômicos, em que o ator mais se esconde que se mostra, são os que de fato admiro.

A primeira impressão que o ator Guarnieri me passou foi essa. Ficou na retina a imagem da simplicidade, da economia de gestos, de emoções, e da eficiência com que ele desenhava o personagem. Retive também a facilidade com que ele contracenava, parecendo ajustar-se como um camaleão ao vigor inesquecível de Lélia Abramo, que interpretava Romana, e à doçura de Miriam Mehler, que vivia Maria, a garota grávida.

198 A sensação de que testemunhava o surgimento de um intérprete de grande poder firmou-se ainda mais quando vi, logo depois, no *Teatro Brasileiro de Comédia, A Semente*, outro texto de Guarnieri em que ele personificava mais uma uma figura saída de sua pena, um jovem em busca de trabalho e de uma vida para ele e sua mulher grávida.

A história, que trazia uma visão otimista e dinâmica, ainda que muito dramática da luta de classes, causou impacto, deixou-me comovido. Mas da atuação do elenco, especialmente de Leo-

nardo Villar, como Agileu, o comunista maduro, de Guarnieri fazendo João, o jovem operário, e de Cleyde Yaconis na pele de Rosa, a mulher de Agileu, guardo recordações apaixonadas.

O jovem Guarnieri tinha impressionante carisma. Não era atlético. Mas tinha boa estampa e podia fazer papéis de galã. Magro, cabelos lisos e olhos claros, tinha bom trabalho corporal e rosto expressivo. Estava mais para os magrelos do neorealismo italiano do que para os fortões de Hollywood.

O Grande Momento, ótimo filme que Roberto Santos rodou em São Paulo, na década de 50, contando de forma bem humorada e agridoce as dificuldades que envolvem o casamento de um casal proletário, preserva a imagem do ator extraordinário que Guarnieri era naquele momento. A emoção da personagem transpirava em cada um de seus gestos, sempre na medida exata, sem exagero, sem cores carregadas. Guarnieri, Vianinha (outro excelente intérprete) e seus companheiros de geração trouxeram para o teatro a mesma economia que estava sendo preconizada pelo *Actor's Studio* de Nova York

desde os anos 40. Não era muito diferente esse estilo daquele adotado pelos diretores italianos do *TBC*, tão criticados pela geração mais jovem do *Arena*. Luciano Salce, Adolfo Celi, Flaminio Bollini e seus pares pediam do elenco do *TBC* a mesma contenção, a mesma economia. A diferença está sem dúvida nas classes sociais retratadas pelo repertório dos dois teatros. No palco do *TBC* via-se quase sempre a classe média abastada, a alta burguesia. No *Arena*, em sua fase mais relevante, a cena foi ocupada pelos trabalhadores, os proletários, os miseráveis, os combatentes.

200

Isso não significa que não houvesse espaço para o refinamento e para o humor no teatro da Theodoro Bayma. Ao contrário. Algumas das melhores comédias que vi encenadas na época ganharam vida no palco circular do *Arena*. Foi o caso de *O Noviço*, de Martins Pena. A comédia, tendo no elenco Juca de Oliveira, Miriam Muniz, Izabel Ribeiro e Guarnieri nos papéis principais, fazia a platéia dobrar-se de rir.

Guarnieri, como Carlos, o noviço à força, que não tem vocação religiosa, mas está sendo afastado

da casa porque contraria os interesses do segundo marido de sua tutora, era um modelo de energia, pulsação, vibração romântica. E seu humor em nada ficava a dever a Miriam Muniz, comediante extraordinária, de recursos magníficos e voz peculiar, da qual tirava ótimo partido.

Em *A Mandrágora*, de Maquiavel, Guarnieri fazia o malandro Calímaco, que ajuda um rapaz burguês endinheirado a conquistar Lucrécia, a jovem e virtuosa esposa de um velho comerciante milionário. Com Izabel Ribeiro, Fauzi Arap, Juca de Oliveira, Maria Alice Vergueiro no elenco, a peça era um modelo de espetáculo. E a atuação de Guarnieri mais uma vez destacava-se pela adequação do ator à personagem. Ágil, veloz, cínico, incisivo, ele dominava o palco com impressionante intimidade. Ator inteligente, irônico, partilhava com a plateia seu prazer de estar em movimento, em estado de criação. O mesmo se poderia dizer do resultado que atingiu em *Tartufo*, o cínico monumental criado por Molière. Guarnieri desenhou-o com todas as tintas do cinismo, da ironia, do mau-caratismo, sem carregar a mão, sem

apelar para a caricatura. Poucas vezes vi um Tartufo tão humano quanto aquele. Ao seu redor estava um elenco excelente: Miriam Muniz, Lima Duarte, Paulo José, Davi José, entre outros. Lembro também de Guarnieri em atuações marcantes nas montagens de *O Melhor Juiz, O Rei*, de Lope de Vega, onde contracenava com Juca de Oliveira, Izabel Ribeiro, Dina Sfat, e em *O Filho do Cão*, de sua autoria, que levava para o palco além de todos aqueles artistas, Paulo José e João José Pompeo. E não posso deixar de mencionar também sua estupenda atuação como o trapaceiro n' *O Inspetor Geral*, de Gogol, ao lado de Fauzi Arap, Miriam Muniz e um grande elenco de jovens saídos havia pouco da *Escola de Arte Dramática*.

Acostumado ao sistema estelar do *TBC*, em que cada ator parecia condicionado a ocupar o maior espaço possível, lembro-me de, já aluno da *Escola de Arte Dramática*, ter ficado fortemente surpreso quando vi *Arena Conta Zumbi*.

Ali não havia mais protagonistas. Todos os atores tinham o mesmo peso dentro do espetáculo. Marília Medalha não era mais nem menos que

Dina Sfat, que também não tinha menos ou mais valência que Guarnieri ou Lima Duarte. O texto de Augusto Boal e Guarnieri, musicado por Edu Lobo, conduzia a isso. Embora tivesse visto Maria Della Costa em *A Alma Boa de Set-Suan*, de Bertolt Brecht, uns anos antes, foi a primeira vez que entendi de fato o que poderia ser um trabalho brechtiano. Não havia mais protagonistas, ali, e sim atores a serviço de uma história narrada de forma anti-realista, mas nem por isso menos empolgante.

Gianfrancesco Guarnieri deixava transparecer sempre, muito claramente, seu prazer de estar em cena. Não era, e creio que até hoje não é, um ator técnico, cerebral, que elabora a personagem de forma preponderantemente racional. Ao contrário, no palco esse ator é todo instinto, deixa-se conduzir pela emoção, pelo sentimento, pela paixão. Na juventude, sua presença em cena era quase explosiva, repleta de energia, de impulso.

Na maturidade, a força transformou-se em uma profunda empatia que seus desempenhos despertam no espectador.

Não por acaso o ator se transformou também em um astro das telenovelas. Já não era mais jovem e nem possuía ainda o tipo de galã quando os folhetins eletrônicos chegaram ao apogeu. Mas Guarnieri criou papéis notáveis, como o desajustado Tonho da Lua, em *Mulheres de Areia*, de Ivani Ribeiro, na *TV Tupi*. E até hoje não há como ficar indiferente ao encanto de seu trabalho no filme de Leon Hirzman, *Eles Não Usam Black-Tie*, rodado em 1981. Vinte e três anos depois da estréia da peça, Guarnieri trocava de papel e agora fazia Otávio, o pai, um operário de meia-idade, carinhoso, mas firme. Contracenou de modo inspirado com uma luminosa Fernanda Montenegro.

A qualidade e garra de sua dramaturgia nos anos 50/60 ganhou em urgência e fúria nas obras que produziu durante os anos 70, ao longo da fase mais repressiva da ditadura militar que então tomou o poder no Brasil, tutelando a sociedade, cerceando a livre manifestação da imprensa e da arte. Entre os textos que produziu nessa década destacam-se, em especial, *Castro Alves Pede Passagem*, *Um Grito Parado no*

Ar e Ponto de Partida. São peças ímpares, que abriram caminhos de diálogo com a platéia através de metáforas, de histórias figuradas que, no entanto, passavam mensagens claras de resistência, de busca pela liberdade.

A lista de criações de Guarnieri é enorme. Como dramaturgo e até como diretor ele teria lugar garantido na história do teatro brasileiro. Mas seu trabalho como intérprete no palco, no estúdio de TV ou de cinema, é também notável e merece registro. Vem sendo sem dúvida um dos atores mais destacados de sua geração, que está hoje na casa dos 70. Fez da interpretação um exercício de prazer e simplicidade, atributos que se tornaram modelos para atores mais jovens. Não tenho dúvida de que a marca de Guarnieri pode ser encontrada, por exemplo, em Antônio Fagundes. Os dois contracenaram pela primeira vez no *Arena*, em *La Moschetta*, de Ruzzante, autor renascentista italiano. Aconteceu em 1967, ano em que Fagundes iniciou sua carreira profissional. Arrisco dizer que Fagundes deve não pouco do seu estilo econômico, de seu charme em cena, da facilita-

de com que atinge a platéia, à observação atenta que provavelmente fez do trabalho desse ator pleno, iluminado, que era então Gianfrancesco Guarnieri.

Alberto Guzik é crítico de teatro, dramaturgo, escritor e professor. Após 35 anos longe dos palcos, voltou a trabalhar como ator, no segundo semestre de 2003, na peça *O Horário de Visita*.

Gianfrancesco Guarnieri e Seus Principais Trabalhos

Como Autor

1956 - *Eles Não Usam Black-Tie*

1958 - *Gimba*

1961 - *A Semente*

1964 - *O Filho do Cão*

1964 - *O Cimento*

1964 - *História de um Soldado*

1965 - *Arena Conta Zumbi,*

em parceria com Augusto Boal e Edu Lobo

1967 - *Arena Conta Tiradentes,*

em parceria com Augusto Boal

1968 - *Animália*. Feira Paulista de Opinião

1968 - *Marta Saré*, em parceria com Edu Lobo

1971 - *Castro Alves Pedu Passagem*

1972 - *Botequim*

1972 - *Basta!*

(interditada pela censura do Governo Federal)

1972 - *Um Grito Parado no Ar*

1976 - *Ponto de Partida*

1979 - *Que país é Esse, Que Zorra!*

- 1979 - *Crônica de um Cidadão Sem Nenhuma Importância*
- 1988 - *Pegando Fogo...Lá Fora*
- 1994 - *Que Fazer Leonel?*
- 1995 - *A Canastra de Macário*
- 1998 - *Anjo na Contramão*
- 2001 - *A Luta Secreta de Maria da Encarnação*
- 2004 - *A Vida de Che Guevara (em processo)*

As Principais Encenações

1958 - *Eles Não Usam Black-Tie*, direção José Renato , produção Teatro de Arena

1958 - *Gimba*, direção Flávio Rangel, produção Sandro Polloni

1961 - *A Semente*, direção Flávio Rangel, produção TBC

1964 - *O Filho do Cão*, direção Paulo José, produção Teatro de Arena

1964 - *O Cimento*, direção Fernando Peixoto, feita para a TV Excelsior

1964 - *História de um Soldado*, direção Flávio Rangel

1965 - *Arena Conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri, em parceria com Augusto Boal e Edu Lobo, direção Augusto Boal, produção Teatro de Arena

209



1967 - *Arena Conta Tiradentes*, de Gianfrancesco Guarnieri em parceria com Augusto Boal e Edu Lobo, direção de Augusto Boal, produção Teatro de Arena



1968 - *Animália*. Feira Paulista de Opinião, direção Augusto Boal, produção Ruth Escobar

1968 - *Marta Saré*, de Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo, produção e direção Fernando Torres

1971 - *Castro Alves Pede Passagem*, direção Gianfrancesco Guarnieri, produção

Othon Bastos Produções Artísticas

1972 - *Basta!*, direção Mário Masetti (interditada)

1973 - *Botequim*, direção de Antonio Pedro

1973 - *Um Grito Parado no Ar*,

direção Fernando Peixoto (1937),

produção Othon Bastos Produções Artísticas

1976 - *Ponto de Partida*, direção Fernando

Peixoto (1937), produção Documenta

1988 - *Pegando Fogo...Lá Fora*, direção Celso

Nunes (1941), produção Fundação Brasil Artes

1995 - *A Canastra de Macário*, direção José de Anchieta

2001 - *A Luta Secreta de Maria da Encarnação*,

direção Marcus Faustini

211

Como Ator

1955 - *O Inspetor Está Lá Fora*, de J.B.Priestley,

direção Raymundo Duprat, produção Teatro

Paulista do Estudante

1956 - *Escola de Maridos*, de Molière,

direção José Renato, produção Teatro de

Arena

1956 - *Dias Felizes*, de Claude André Puget,
direção José Renato produção Teatro de
Arena

1957 - *Ratos e Homens*, de John Steinbeck,
direção Augusto Boal, produção Teatro de
Arena

1957 - *Juno e Pavão*, de Sean O'Casey,
direção Augusto Boal, produção Teatro de
Arena

1957 - *Só o Faraó Tem Alma*, de Silveira
Sampaio, direção José Renato, produção
Teatro de Arena

212 1958 - *Eles Não Usam Black-Tie*, de
Gianfrancesco Guarnieri, direção José Renato,
produção Teatro de Arena

1961 - *A Semente*, de G. Guarnieri, direção
Flávio Rangel, produção TBC

1962 - *Almas Mortas*, de Arthur Adamov base-
ado no romance de Nikolai Gogol,
direção Flávio Rangel, produção TBC

1962 - *A Escada*, de Jorge Andrade,
direção Flávio Rangel, produção TBC

1962 - *A Mandrágora*, de Maquiavel,
direção Augusto Boal, prod. Teatro de Arena

1963 - *O Melhor Juiz, o Rei*, de Lope de Vega, direção Augusto Boal, produção Teatro de Arena

1964 - *O Filho do Cão*, de Gianfrancesco Guarnieri, direção Paulo José, produção Teatro de Arena

1964 - *Tartufo*, de Molière, direção Augusto Boal, produção Teatro de Arena

1965 - *Arena Conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Edu Lobo, direção Augusto Boal, produção Teatro de Arena

1966 - *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gogol, direção Augusto Boal, produção Teatro de Arena

213



1967 - *Arena Conta Tiradentes*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, direção Augusto Boal, produção Teatro de Arena

1967 - *O Círculo de Giz Caucasiano*, de Bertolt Brecht, direção Augusto Boal, produção Teatro de Arena

1967 - *La Moschetta*, de Angelo Beolco, direção Augusto Boal, prod. Teatro de Arena



1968 - *Marta Saré*, de Gianfrancesco Guarnieri,
produção e direção Fernando Torres
1968 - *Animália*. Feira Paulista de Opinião, de
Gianfrancesco Guarnieri, direção Augusto
Boal, produção Teatro Ruth Escobar
1968 - *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de
Bertolt Brecht (1898-1956), direção Augusto
Boal, produção Feira Paulista de Opinião
1970 - *Don Juan*, de Molière, direção
Fernando Peixoto, produção Teatro Oficina
1976 - *Ponto de Partida*, de Gianfrancesco
Guarnieri, direção Fernando Peixoto, produ-
ção Documenta
1981 - *Pegue e Não Pague*, de Dario Fo (1926),
direção Gianfrancesco Guarnieri
1988 - *Pegando Fogo...Lá Fora*, de
Gianfrancesco Guarnieri, direção Celso Nunes,
produção Fundação Brasil Artes
1995 - *A Canastra de Macário*, de
Gianfrancesco Guarnieri, direção José de
Anchieta

Como Diretor

1971 - *Castro Alves Pedo Passagem*, de Gianfrancesco Guarnieri, produção Othon Bastos Produções Artísticas

1981 - *Pegue e Não Pague*, de Dario Fo (1926)

1995 - *Doldrum, a Travessia de Jofé*, de Cacau Guarnieri, produção Grupo Retomada

Nas Novelas

Metamorphoses

Vidas Cruzadas (Policarpo)

Terra Nostra (Júlio)

Serras Azuis (Dr.Gross)

Razão de Viver (Alcides)

seriado Mulher (convidado)

216



A Próxima Vítima (Eliseu Gardini)



Incidente em Antares (Pudim de Cachaça)

217



Pátria Minha

O Mapa da Mina (Vicente Rocha)



Anos Rebeldes (Dr. Salviano)

218

Rainha da Sucata (Saldanha)



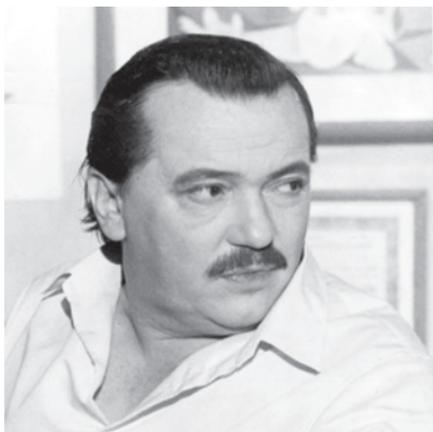
Cortina de Vidro

Que Rei Sou Eu? (Rei Petrus II)



Mandala (Túlio Silveira)

219



Helena

Cambalacho (Gegê)



220

Vereda Tropical (Jamil)

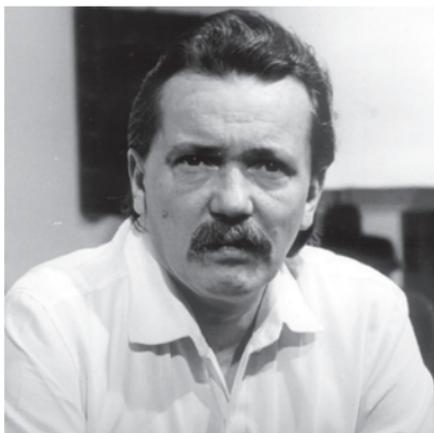


Sabor de Mel

Sol de Verão (Caetano)



Jogo da Vida (Seu Vieira)



Rosa Baiana (Agenor)

O Meu Pé de Laranja Lima (Manoel)

Roda de Fogo

Éramos Seis (Júlio)

Os Inocentes (Chico)

Mulheres de Areia (Tonho da Lua)



222

Camomila e Bem-Me-Quer (Olegário)

Signo da Esperança

Nossa Filha Gabriela (Sandro Galhardo)

O Meu Pé de Laranja Lima (Ariovaldo)

Dez Vidas (Tomás Antônio Gonzaga, o Dirceu)

Os Estranhos (Bernardo)

A Muralha (Leonel)

O Terceiro Pecado (Professor Alexandre)

O Tempo e o Vento

A Hora Marcada

Agradecimentos

Pela dedicação e empenho demonstrados durante os dois meses de entrevistas, gostaria não só de agradecer, mas acima de tudo dedicar este livro ao seu principal personagem, Gianfrancesco Guarnieri. Que, ao abrir sua casa e suas lembranças para resgatar os principais momentos de sua carreira, me ensinou que os grandes sabem ser, acima de tudo, generosos.

Meu muito obrigado a Mariana Guarnieri, pela cessão das imagens que ilustram esta obra.

Este trabalho, às vésperas de chegar às impressoras, ganhou um tempero emocionante, graças aos depoimentos do ator Juca de Oliveira, do diretor Zé Renato e do crítico teatral Alberto Guzik. A eles, o meu carinho e o meu muito obrigado.

223

Sérgio Roveri

Créditos das fotografias

g.30 - fotógrafo Hego

pág.70 - acervo José Serber

pág.216 a 221 - TV Globo/CEDOC (fot. Nelson Di Rago)

Demais fotografias: acervo pessoal de Gianfrancesco Guarnieri

fotolito, impressão e acabamento

imprensaoficial

Rua da Mooca, 1921 São Paulo SP
Fones: 6099-9800 - 0800 123401
www.imprensaoficial.com.br

Italiano de nascimento, paulista por adoção, **Gianfrancesco Guarnieri** é o chefe de um clã de artistas, atores e músicos, sendo mais conhecido por seu trabalho com o ator em telenovelas famosas como *Éramos Seis*, *Mulheres de Areia*, *A Próxima Vítima* e *Terra Nostra*, e em filmes como *Diário da Província*, *Asa Branca* e o clássico *O Grande Momento*, de Roberto Santos.



Lendário autor e ator de *Eles Não Usam Black-Tie*, sucesso no palco e no cinema, Guarnieri se revela uma extraordinária figura humana e um lúcido ser político, neste livro-depoimento do jornalista e também dramaturgo **Sérgio Roveri**, onde recorda os grandes momentos de sua carreira, quando participou da fase áurea do *Teatro de Arena* em São Paulo, os momentos difíceis dos Anos de Chumbo da Ditadura e seus textos teatrais mais ilustres, como *Um Grito Parado no Ar*, *Botequim*, *Castro Alves Pedre Passagem*, *Arena Conta Zumbi* e o recente *A Luta Secreta de Maria da Encarnação*.



Uma homenagem e um registro histórico importante desta grande figura da cultura brasileira, que faz parte da **Coleção Aplauso da Imprensa Oficial do Estado**, dentro do seu trabalho de resgate e preservação de nossa arte e história.



ISBN 85-7060-240-5



9 788570 602404