

Nesta entrevista, realizada em 5 de janeiro de 2018, em São Paulo, capital, o Prof. Marco Antonio Guerra (ECA-USP) nos conta sobre sua trajetória com a literatura e as artes em geral, e relata sua experiência com o ensino da dramaturgia.

**FTF:** Como se deram seus primeiros contatos com a literatura em geral?

**MAG:** Com a literatura em geral esses primeiros contatos foram na infância, com a obra do Monteiro Lobato. Eu comecei a ler a obra do Monteiro Lobato muito cedo.

**FTF:** Isso era algo da família, da escola ou seu mesmo?

**MAG:** Era algo da família, não era da escola, não. Minha avó gostava de dar livros de presente. E ela foi me dando a coleção do Lobato e eu fui lendo, adorei ler.

**FTF:** Algum que você se lembre em especial?

**MAG:** *Reinações de Narizinho* eu lembro bem, e dos livros em que ele lidava com a mitologia grega, *Os doze trabalhos de Hércules*, *O minotauro*. Eu me lembro de adorar *A geografia de Dona Benta*. Muita coisa que eu aprendi na minha formação geral veio desses livros, porque a maioria deles era paradidático, na verdade. *Emília no país da gramática*, *Aritmética da Emília*, *Geografia da Dona Benta*, *História do mundo para crianças* são livros paradidáticos. Mesmo *Os serões da Dona Benta*, *As histórias da Tia Anastácia*, *O saci*, coisas que introduziam você no folclore brasileiro, aprendíamos sobre folclore e lendas do Brasil assim. Ele era preocupado com

a formação do leitor, não só com a informação.

**FTF:** E o que chegou primeiro na sua vida em relação à dramaturgia e ao teatro. Ler peças ou assistir a peças no teatro?

**MAG:** Eu acho que foi mais ou menos ao mesmo tempo. Aí eu já estava com 15 ou 16 anos e eu me lembro que houve uma promoção na escola e essa promoção era para assistir ao *Édipo rei* com o Paulo Autran. Ele fez *Édipo rei* com a Cleide Yáconis. Então iam às escolas e ofereciam, as escolas compravam e íamos assistir. Antes havia uma preparação, alguém do *staff* que vinha e explicava sobre a Grécia, a tragédia, enfim, prepararam os alunos para o que íamos ver. Aí eu li o texto, que na verdade foi uma adaptação que me chamou a atenção por causa do Monteiro Lobato, da mitologia grega. Fui ver a peça e fiquei absolutamente fascinado com aquilo tudo. Antes eu só tinha visto teatro de escola, nada profissional. Aqueles atores, paramentados, a voz!



Paulo Autran e Cleide Yáconis em *Édipo rei* (1967).

<sup>1</sup> Doutor em Letras e Professor no curso de Artes Visuais da Univasf. E-mail: fulviotf@uol.com.br.

**FTF:** A direção...

**MAG:** Tudo, tudo. A direção, tudo. Quem fez esse espetáculo foi o Flávio Rangel, o espetáculo ficou famoso na história do teatro de São Paulo. Então foi isso, essa foi a primeira. E daí passei a adorar ler texto. Antes do *Édipo* eu só tinha lido Gil Vicente, mas fazia parte do currículo da escola. Os professores ensinavam o texto, o conteúdo, a dramaturgia.

**FTF:** E essa escola na qual você estudava, como era?

**MAG:** Era na Moóca. Era uma escola-modelo.

**FTF:** Tinha vestibulinho? O que mais você lembra dessa época?

**MAG:** Tinha admissão ao ginásio [6o. ao 9o. ano]. Me lembro dessa época, outra peça que eu vi foi *O avaro*. Se não me engano, era um grupo do Teatro do SESI, com montagem bastante profissional. Era uma montagem muito bonita, eu a vi no Teatro Maria Della Costa.

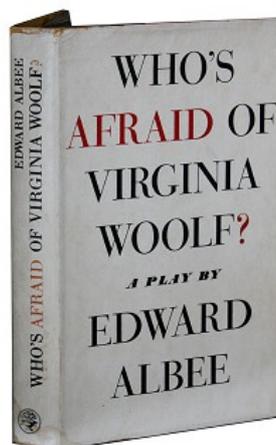
**FTF:** Alguma outra lembrança desse período pré-universitário?

**MAG:** Sim, nós tínhamos no clássico uma professora de inglês que era excelente. E no terceiro ano ela indicou muitos livros, inclusive peças de teatro. A gente tinha que escolher, ler e fazer uma análise. Tudo em inglês. Eu me lembro que fui muito metido, foi uma coisa muito pretensiosa. Eu resolvi, porque estava se falando muito desse assunto, eu resolvi ler *Quem tem medo de Virginia Woolf?*

**FTF:** Do Edward Albee.

**MAG:** Do Albee. Porque o filme tinha estreado. Eu não vi o filme, só fui ver

depois. Eu achei o título genial, queria saber o que era. A Elizabeth Taylor fazia parte da minha matinê. *Cleópatra* etc. Não deu outra. Li a peça. Apanhei, apanhei, apanhei muito, mas aprendi a ler em inglês.



Capa da edição original de *Who's afraid of Virginia Woolf*.

Cartaz do filme, dirigido por Mike Nichols (1966).

**FTF:** Sua primeira leitura de um texto mais longo em inglês?

**MAG:** Sim e de um texto coloquial. Nós líamos textos da literatura em língua inglesa, mas textos como contos. Eu me lembro de ler O'Henry, por exemplo, e outros autores.

**FTF:** E a prosa é mais fácil de ler do que diálogos.

**MAG:** Sim, porque você vai pinçando palavras. Mas diálogos... Aquela peça praticamente não tem marcação de cena, é só diálogo. Tem pouca rubrica. Apanhei. E tem muita gíria. Tive que correr atrás e descobrir. Era um desafio. Resultado é que esse pretensioso que vos fala tirou nota dez. A professora não acreditava que eu tinha feito aquilo. Mas eu disse fui eu, fui eu mesmo. Peguei gosto pela coisa. Depois eu dei um passo para atrás e fui ler o Tennessee Williams.

**FTF:** O Tennessee veio depois do Albee, então.

**MAG:** Começar com Albee é uma loucura, mas eu comecei. E fiquei apaixonado pelo teatro norte-americano. E pela literatura americana que eu já gostava. Aliás, essa professora foi professora da Maria Silvia [Betti, docente da área de Inglês da FFLCH-USP e orientadora do entrevistador]. Ela se chama Mercedes Patrício. Não sei se está viva ainda. Estou dando um voto de crédito pra ela, ela era o máximo por introduzir a gente nessas coisas, de fazer esse trabalho.

**FTF:** E tudo isso no colegial [ensino médio].

**MAG:** No colegial!

**FTF:** E vocês tinham que penar muito pra ler o texto inteiro. Você tinha um inglês pelo menos intermediário?

**MAG:** Tinha.

**FTF:** A escola que te deu ou era algo seu?

**MAG:** Escola e música. Eu tinha o hábito de querer entender o que eles cantavam. Então eu punha um disco e ficava ouvindo para tirar a letra. Eu fiz vocabulário assim. Mas aprendi isso com a professora também, do ginásio.

**FTF:** Era um método dela?

**MAG:** Era como um ditado. Punha o disco, a gente ouvia e tentava escrever. Punha várias vezes. Depois ela dava a letra. Você então corrigia. Ela dava vocabulário novo. Você arrumava tudo e funcionava perfeitamente bem. Não teve viagem pro exterior, nada disso. Da Moóca, onde eu morava, a gente viajava só para a Praça da Sé (*risos*).

**FTF:** E o gosto pela literatura...

**MAG:** Sempre existiu, sempre gostei muito de ler e de cinema. Então à medida que eu fui crescendo, fui tendo acesso a determinados filmes. Uma coisa que era muito boa antigamente era a Sessão da Tarde e a Sessão Coruja. Passavam filmes ótimos, muita coisa boa dos anos dourados de Hollywood. Isso ajudava bastante. E o que ajudou muito a desenvolver o inglês foi logicamente o hábito no Brasil de ter legenda.

**FTF:** E isso está se perdendo, as sessões legendadas são cada vez mais raras.

**MAG:** Você sabe, os filmes não eram dublados e você tinha que prestar atenção, às vezes a gente até pegava erro.

**FTF:** Mas isso é algo cultural do Brasil, não é? Em alguns outros países, por exemplo, a França, até onde sei, eles dublam tudo.

**MAG:** Dublam tudo. E eu acho sinceramente isso bastante fascista, porque dublam como querem. Em países que eram fascistas como a Espanha, por exemplo, o texto que você ouvia não tinha nada com o texto original. Era época do [General] Franco. A dublagem na Itália começou com o Mussolini.

**FTF:** Que bom começo (*risos*). E culturalmente é complicado, porque você está tirando a língua do outro de "cartaz" e impondo a sua.

**MAG:** Você está adulterando tudo. Isso falando de cinema, claro, eu não levo a televisão muito em conta.

**FTF:** A televisão é de massa mesmo...

**MAG:** Eu me lembro da primeira vez que fui à Itália, foi nos anos 1970, tinha amigos lá. Conhecia alguns casais. Eles nunca

tinham ouvido a voz da Elizabeth Taylor. Nunca. Eles não sabiam que voz ela tinha. E aí estava passando um filme dela, eu fui assistir e tive um frouxo de riso, tive que sair. Inventaram pra ela uma voz (*imita uma voz grossa, sensual*).

**FTF:** Como a da Lauren Bacall.

**MAG:** Parecia mais a da Monica Vitti, a atriz italiana. Eu não parava de rir com aquilo, porque devia ser exatamente o contrário. A voz da Elizabeth Taylor é muito característica. É ela. Aquele jeito de falar. Mesmo quando ela berra, ela tem um jeito dela. Quer dizer, grande parte da atuação se perde. E por aí vai. Você pode imaginar o que é a dublagem de *E o vento levou...* Da Mammy, em italiano, querendo ser uma negra. E a Scarlett lá não chama Scarlett.

**FTF:** Como chama?

**MAG:** Chama Rossela. Miss Rossella. Tem uma geração de Rossellas na Itália por causa da Scarlett O'Hara.



Cena de *...E o vento levou*, dirigido por Victor Fleming em 1939, com as personagens Scarlett O'hara e Mummy.

**FTF:** É uma opção pela tradução literal. E isso é algo que no teatro acontece com bem menos frequência, talvez por ser efêmero.

**MAG:** No teatro procura-se respeitar mais, mas às vezes há muitas adaptações e mudam nome, mudam isso, mudam aquilo, também não fica bom. Eu acho que

descaracteriza demais. E claro, as coisas devem se atualizar. Mas há um limite, não dá para adulterar de tal forma que vire outra coisa. Então crie o seu, não fique adulterando o do outro.

**FTF:** É, senão vira uma transcrição que parece querer só aproveitar o nome do autor...

**MAG:** Para aproveitar o nome, exato. Por exemplo, numa das peças que você analisa no seu mestrado, *As pequenas raposas* [*The little foxes*, de Lillian Hellman], antes da montagem que você assistiu com a Beatriz Segall [no papel de Regina Giddens], houve uma montagem com a Tonia Carrero, com tradução feita pela Clarice Lispector [e Tati de Moraes]. É horrível. É totalmente errada. A montagem foi ruim e a tradução, pior ainda. Mudou nome de personagens, não ficou nada do original. Podem dizer que não dá para montar hoje porque a peça é datada. Não é datada aquela peça! Qualquer novela que se passa no mundo dos ricos mostra o que um faz com o outro para pegar herança.

**FTF:** Isso não mudou nada.

**MAG:** Pelo contrário. Essa peça da Hellman tem uma frase profética: "Nós seremos os donos deste país. Esse país será nosso". Se você adultera demais, não sobra o que há no texto de importante.

**FTF:** Há críticas contra essa montagem e sobre a tradução inclusive, que não foi considerada boa.

**MAG:** Não foi. A Clarice mudou muita coisa. Ela não traduziu nenhuma rubrica. Só o texto corrido, que foi publicado inclusive. Como tradução, trai o texto de forma muito ruim. Tanto que nós vimos essa tradução, na época que a Beatriz [Segall] estava para montar no Rio de

Janeiro, e pensamos “deixa pra lá”. Eu e ela traduzimos.

**FTF:** Vamos falar um pouco sobre a sua formação universitária. Você tem uma ampla formação nas Humanidades. Primeiro você fez graduação em História, depois o mestrado e o doutorado em Artes. No mestrado você pesquisou pintura e no doutorado a obra do Carlos Queiroz Telles [1936-1993].

**MAG:** Primeiro eu quero explicar a pós-graduação em Artes. A minha orientadora era especialista em sociologia da arte. Os nomes são rótulos e o que havia era essa área, que vinha da linha de pesquisa do Prof. Rui Coelho, da filosofia, da sociologia. O Rui Coelho teve vários discípulos e na época na ECA (Escola de Comunicações e Artes da USP) ele tinha, pelo menos, três. Um desses discípulos era a minha orientadora. A minha linha de trabalho foi a sociologia da arte. Há uma estrutura para se trabalhar, para se pensar a arte e a partir dela você pode trabalhar com várias formas de arte. A abordagem dos autores é uma abordagem sociológica. Por exemplo, quando eu fiz o mestrado eu fiz uma análise da obra do pintor Paul Gauguin [1848-1903]. Não é que eu tenha feito uma análise do Gauguin pré-expressionista, *fauve*, etc. Eu estudei o que havia de verdade do Taiti na pintura dele. Se havia uma leitura ou uma releitura da cultura do Taiti. Tanto que o título da dissertação é *O universo taitiano da obra de Paul Gauguin*. E muita coisa, claro, ele é um artista, ele transforma as coisas. Mas muita coisa era real. Por exemplo, o estouro que ele teve com as cores. Isso ele viu lá, ele absorveu deles. Essa cor pura, essa cor livre. Os tipos físicos, a etnia. Como diz o Mário Pedrosa [crítico de arte e jornalista], é ele o artista que nos chama a atenção para as outras culturas. Ele é o primeiro artista que internacionaliza a cultura e que

não olha para as outras culturas como folclore.

**FTF:** Nem como exotismo...

**MAG:** Nada disso. Pesquisando, eu descobri fotos que ele fez lá. Fotos que depois ele usou para pintar os quadros. Claro, as fotos eram em preto e branco na época, mas a posição das figuras. Todo o esforço dele de querer, digamos, harmonizar, o Ocidente com o Oriente. Então há quadros em que você vê figuras muito clássicas com outras figuras taitianas. Ele joga com as duas coisas.



Paul Gauguin,  
pintor, escultor e  
artista gráfico francês  
(1848-1903)

**FTF:** E sabe fazer bem essa composição.

**MAG:** E além de tudo ele era um teórico. Tem uma frase importante dele que diz assim “É preciso ir além do frontão do Parthenon e olhar para as culturas arcaicas micênicas, cretenses e egípcias, bem como tal e tal”. Ele estava negando uma história da arte que começava na Grécia. E que esse era o ideal de beleza e não havia outro. O parâmetro do belo é esse, fora disso não há belo.

**FTF:** Para a época essa declaração deve ter dado problema...

**MAG:** Isso foi no pós-impressionismo e ele morreu em 1903, quer dizer, ele é um homem do século XIX como esses grandes artistas eram, mas criou para o século XX. Como o Cézanne que dizia que estava criando para as próximas gerações.

**FTF:** Isso é interessante, porque ele é da época do nascimento da sociologia, da antropologia...

**MAG:** Exato e esse foi meu caminho. É claro que eu falo de estética também, mas o viés é sociológico. Quando eu fui para o doutorado já era outro momento e eu pensei em estudar alguma coisa do Brasil. Tinha um cunho pessoal, porque eu queria entender o que me tinha sido roubado pela ditadura. Eu queria entender um buraco que ficou, porque eu entrei na universidade em 1969. Eu fui inaugurado como AI-5.

**FTF:** O AI-5 é de 13 de dezembro de 1968, então estava fresquinho...

**MAG:** Sim, foi um período difícil, muito difícil em termos totais, muito complicado. Hoje muita gente tenta amenizar a ditadura dizendo que não era bem assim. Não era bem assim? Era sim. No momento em que você tem as leis civis suspensas, acabou, como se diz em inglês "Anything goes" (Vale tudo, em tradução livre). Toda arbitrariedade é possível. Se hoje (janeiro de 2018) está assim, imagine naquele período. Só para dar um exemplo: imagine você voltando pra casa da faculdade ou do cinema, de repente param o ônibus e entra a polícia no ônibus, revistando, olhando o documento de todo mundo. Ninguém sabe por quê, qual é o critério, o que eles estão procurando, e mesmo sem esse critério eles podem pegar alguém, levar do ônibus e ninguém sabe por que a pessoa foi levada.

**FTF:** Por pura arbitrariedade.

**MAG:** É, porque resolveram que você não tinha um tal documento que eles queriam ver. Então a gente saía com tudo, você consegue imaginar? Você andava com todos os documentos. Podiam dizer que você estava sem a carteira de trabalho ou então sem o título de eleitor. Sempre procuravam alguma coisa arbitrária para te cercar. Eu me lembro por exemplo, era uma coisa estranha, a gente voltava a ser "filhinho da família". Com muita gente era assim. Você chegava a um lugar e ligava para sua casa para avisar que chegou. Quando saía, ligava dizendo que estava voltando. Eu fazia isso quando já era professora, para os meus pais. E não é porque eles eram superprotetores, não tinha nada disso.

**FTF:** É porque havia risco mesmo.

**MAG:** Era medo.

**FTF:** Eu lembro da história que o pai de um colega contou, há muito tempo, que uma vez ele foi parado e teve que mostrar a carteira de trabalho. Ele disse que quem não mostrava corria o risco de ir preso, porque podia ser considerado vagabundo pela polícia.

**MAG:** Ia preso por vadiagem.

**FTF:** Ou seja, tinha que andar com a carteira cheia, RG, CIC [CPF], carteira de trabalho, título de eleitor...

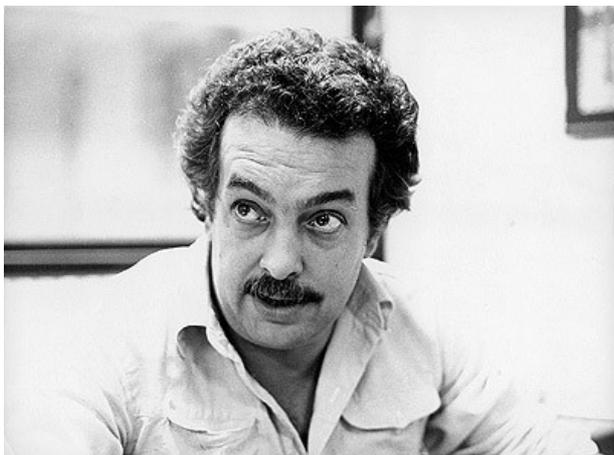
**MAG:** Isso era impressionante.

**FTF:** E o doutorado começou com a ditadura já mais para o final.

**MAG:** Isso. Quando eu fui fazer o doutorado eu já tinha viajado pro exterior, o que me deixou ainda mais nervoso, porque lá eu tinha acesso às coisas que não tinha aqui. Filmes proibidos aqui que eu vi lá. Livros, discos.

**FTF:** Como foi a sua primeira viagem para o exterior?

**MAG:** Foi em 1973, aproveitei férias longas e fiquei rodando de trem. Fui à Espanha, Portugal, França, Itália, Inglaterra, Áustria e Holanda. De trem e no inverno era mais barato, muito menos turistas, dava para viajar mais tranquilamente. Deu pra entrar em contato com muita coisa. Os museus, por exemplo. Eu já era professor de história da arte e nunca mais as minhas aulas foram as mesmas. Poder ler o que quiser, ouvir música, ir ao teatro. É uma experiência que muda tudo. E foi aí que me dei conta de quanto eu e o Brasil estávamos sendo lesados.



Carlos Queiroz Telles (1979).

**FTF:** E foi assim que surgiu o desejo de estudar a obra do Carlos Queiroz Telles?

**MAG:** Eu queria estudar os anos 1970. Comecei o doutorado na virada dos 1970 para os 1980. Em 1984 eu defendi. Eu conhecia o teatro dele como espectador. É isso que eu digo no trabalho. Ele foi muito montado nos anos 1970, um dos mais montados em São Paulo, Rio, Minas. É claro que eu tinha visto as peças dele, como espectador ainda. O teatro dele era um teatro de resistência. Eu vi *Muro de arrimo*, com o Antonio Fagundes.

**FTF:** É a mais conhecida dele, não?

**MAG:** É, sem dúvida nenhuma. É um impacto essa peça. Ele escreveu *Muro de arrimo* a partir de uma notícia de jornal. Conta a história de um pedreiro que se matou, quando o Brasil perdeu a Copa (de 1974). Ele morreu enrolado na bandeira do Brasil. Na época eu também vi o *Frei Caneca*, com o Othon [Bastos] e aquela delícia de peça que é *A bolsinha mágica de Marly Emboaba*, que também fez muito sucesso. Também *Porandubas populares*, *Jogo do poder*, *A viagem*, que é uma adaptação d'*Os lusíadas*, ele criou uma estrutura dramática para o texto. A mesma coisa ele fez com o *Jogo do poder*. É uma colagem de peças de Shakespeare. É uma peça que os alunos de cênicas gostam de ler e trabalhar. Ele une vários trechos de peças do Shakespeare pelo tema do poder. Essa peça, inclusive, foi uma encomenda, um pedido. Quem queria fazer essa peça era uma atriz chamada Madalena Nicol. Ela queria muito trabalhar numa peça assim. Ele apresentou o texto e ela amou. Ela chamou o Sergio Mamberti, que dirigiu, e os dois contracenaram. O que eles faziam em cena? Dois coringas, que eles faziam sobre praticáveis. Iam trocando os papéis, era de uma criatividade incrível. A outra adaptação que ele fez foi *O processo de Joana*, sobre a Joana D'Arc. Aí ele pegou o processo dela mesmo, que existe publicado, o processo medieval, ele pegou e transformou em peça. Ele inova colocando uma série de recursos brechtianos. Tem júri, bonecos de um lá, a outra parte do júri é o público mesmo, a atriz entra e sai do papel...

**FTF:** E era algo ousado fazer isso na época.

**MAG:** Foi algo bem político. Era ousado, nós estamos falando dos anos de repressão. E foi aí que me deu um estalo. Eu estava procurando um tema.



Antonio Fagundes em *Muro de arrimo* (1975)

**FTF:** E o tema estava ali, nas suas idas ao teatro.

**MAG:** É, assim nasceu a ideia. Eu fui falar com ele. No começo, ele estava meio assim, não comigo, mas perguntava para que fazer aquilo. Nós ainda estávamos na ditadura. Todo mundo tinha medo. Minha orientadora também, teve medo até eu defender. Eu dizia para ele que era importante, que a dramaturgia dele tinha um lugar na história etc., já falei para ele qual ia ser o título, eu já sabia que ia ser *História e Dramaturgia em cena: Carlos Queiroz Telles*. Eu propunha um jogo de palavras com “em cena” e “encena”, algo que também nasce dele porque o teatro dele é muito metafórico, muito cheio de jogo de palavras, porque era assim que se podia driblar a censura. Aí ele gostou. Gostou da brincadeira. Me mandou todos os textos. Ele estava vivo, então deu para fazer toda a pesquisa falando com ele, eu tive acesso aos textos originais, com rasuras, mudanças, cortes, e com o decorrer da pesquisa, outras coisas foram nascendo, outras relações foram sendo feitas. É como uma árvore que vai abrindo os “braços”. Antes de ele se tornar escritor, ele foi poeta. Um grande poeta.

**FTF:** E você chegou a analisar a obra poética dele?

**MAG:** Só uma parte. Está na tese e entrou para o livro que foi publicado a partir da tese. Cada capítulo eu abro com um poema que se refere com o que eu vou escrever. Ele fez trabalhos incríveis. Por exemplo, um livro-pôster sobre o Vietnã, que desmontava, com todas as poesias impressas. Ele era um homem de propaganda. Primeiro ele fez direito. Mas na época ele já gostava de teatro e ajudou a fundar um grupo chamado Oficina.

**FTF:** O Oficina do Zé Celso [Martinez Correa].

**MAG:** Ele fundou o Oficina com o Zé Celso. A primeira peça do Oficina é dele, chamada *A ponte*. Segundo ele, um “dramalhão sem sentido”. Aí eles fizeram *A ponte* e outra do [Amir] Haddad, *Vento forte pra papagaio subir*. Aí ele sai e acaba indo para a propaganda e se torna o menino de ouro da propaganda. Nos anos 1960 e 1970 ele foi uma espécie de [Washington] Olivetto.

**FTF:** Foi uma carreira muito boa, então.

**MAG:** Sim, ele trabalhou muito com o Carlito Maia, o Magaldi Maia. Ele fica na área de propaganda e volta a escrever para teatro. Ele escreve uma peça para o teatro a pedido do colégio vocacional. A peça se chama *O vestibular*, e depois começa a voltar aos poucos para o teatro e a falar mal da ditadura. É quando ele vai trabalhar no Theatro São Pedro. Ele se associa ao Theatro São Pedro durante a gestão do Maurício Segall, que era super de esquerda. Então ele começa com a tradução de *O interrogatório* [*Die Ermittlung* – 1965], do Peter Weiss.

**FTF:** Ele traduziu bastante também.

**MAG:** Traduziu. Depois ele começa a escrever peças usando a História. Para

fazer o *Frei Caneca*, por exemplo, ele leu não sei quantos livros de História para escrever a história do Frei. Ele trabalhava desse jeito. E na propaganda ele havia bolado coisas incríveis. Ele saiu da propaganda em 1972, 1973. A Copa tinha sido em 1970, era o auge do milagre [econômico] e ele recebeu uma convocação para vir aqui no Ibirapuera, onde foi a Oban (Operação Bandeirantes), no quartel. Quando ele chega ele encontra metade das pessoas da publicidade brasileira lá dentro. E ninguém sabia o que estava fazendo ali. Foram chamados e estavam lá sentados em carteirinhas, como alunos concentrados. Aí entra um general que diz “Esse ano não tem Copa e o milagre está descendo. Vocês estão sendo convocados para manter o moral da população”. Como o Telles dizia, “houve vozes discordantes”. Não tinha dúvida. O general disse “Isso não é um convite, é uma convocação. Nós temos a ficha de cada um de vocês, com quem vocês andam, com quem vocês falam, o que vocês têm. Inclusive a sonegação [de impostos], que tem muita. Tem caixa dois.”. Foi assim. Muitos toparam e fizeram o que fizeram com a gente. Foram trabalhar para o governo, para a televisão. Ele saiu de lá, foi para a agência, pediu demissão e nunca mais voltou.

**FTF:** E aí ficou só no teatro.

**MAG:** Só no teatro.

**FTF:** Ele conta mais como foi essa decisão? Deve ter sido um dia horroroso.

**MAG:** Foi demais pra ele. Não só foi um dia horroroso, como ele precisou abrir mão de muita coisa. Ele ganhava muito dinheiro com publicidade. Mas aquele era um preço muito alto a se pagar. No final da década de 1970, ele escreve uma peça que fez muito sucesso chamada *Arte final*, que também foi com o [Antônio]

Fagundes. A peça se passa numa agência de propaganda e o personagem principal é o diretor de arte final. Ele disse que essa peça foi para expurgar todos os demônios que ele tinha por conta dos anos que ele trabalhou na publicidade. Como ele diz na peça, “Eu vendi vitamina para quem não tinha o que comer.”.

**FTF:** Também foi uma autocrítica ferrenha.

**MAG:** E ele mostra o quanto essas coisas são perversas, porque o dono da agência dá uma rasteira nele no final para conseguir o que quer. É uma peça incrível.

**FTF:** É interessante porque os publicitários no Brasil se tornaram conhecidos do grande público depois, mais por volta dos anos 1980, início dos 1990.

**MAG:** Nos 1970 eles já estavam atuantes.

**FTF:** Já dominavam a área há muito tempo

**MAG:** Há uma citação da Marilena Chauí que eu uso no meu livro em que ela fala que uma coisa que o regime militar fez foi prescindir da figura do intelectual. Como ela diz, “a figura antiga do intelectual”, que cria sistemas de justificação, de representação do sistema. Ele prescinde disso. Essa atividade foi transferida para a tevê e, portanto, para a propaganda.

**FTF:** E nem dá para dizer que ele captou isso, porque de fato ele foi testemunha ocular naquela reunião para a qual foi convidado/convocado.

**MAG:** E ele não fez parte daquilo. Ele foi embora. E aí ele teve muitas peças censuradas. A *Marly Emboaba...* foi uma. Foi uma montagem complicada, a portas fechadas. Porque na peça, a Marly é uma prostituta de rua, e chama “bolsinha mágica” porque ela vai contando a história

dela e tirando tudo de dentro da bolsa. E numa das batidas policiais ela vai presa. Mas fica amiga do delegado e dá pro delegado. Aí o delegado dá uma carteirinha pra ela e ela dizia que adorava, porque com aquela carteirinha ela entrava de graça no cinema. Aí ela vira informante do delegado. Ela fazia ponto na rua das Palmeiras, onde havia muitas repúblicas de estudantes. Ela ia trepar com os alunos e ficava ouvindo as conversas para depois passar para o delegado. E no final o delegado quer casar com ela. Olha a união que ele fez, mais degradada impossível. E a cena é uma cena shakespeariana. Ela para no meio do palco e ela tem uma aliança de um lado e uma navalha do outro. Ela em seguida diz “É, acho que eu vou sair da vidona pra cair na vidinha”.

**FTF:** Isso é muito imagético.

**MAG:** E mais, ele estava fazendo metateatro. Quando a peça começava, os espectadores estavam fora do teatro e escutavam uma gritaria, um bate-boca lá dentro. Aí vem uma mulher, que é a atriz [que interpretava Marly] e diz para o público esperar, que logo ela vai abrir. E quando o público entra, em cena estão a atriz e o escritor. Ele vai escrevendo e passa para ela, aí ela representa. Só que ela bate boca com ele.

**FTF:** Com o próprio escritor.

**MAG:** Isso. Ela lê o que ele escreve e diz “Ah, isso aqui eu não falo”, “Não vou falar porque não quero levar porrada da polícia”, “Muda isso”. E é ela que obriga o escritor a criar a cena do casamento, dizendo “Eu quero redimir a Marly perante a sociedade. Eu quero um *happy end*, vai, escreve o casamento dela”. Então ele mostra essas interferências na escrita.

**FTF:** E foi um recurso muito inteligente, porque ele não precisava dizer nada

explícito, sem dar nomes.

**MAG:** Exato. E é importante lembrar que tanto a *Marly...* quanto o *Muro de arrimo* foram feitas fora do Brasil. As duas foram feitas na França.

**FTF:** Montadas por encenadores de lá ou foram levadas daqui para apresentação em algum festival?

**MAG:** Foram montadas lá mesmo. Tanto a *Marly* quando o pedreiro do *Muro de arrimo* acreditam no milagre. Ela é fã do milagre. O Queiroz conta no depoimento dele que gostava da montagem do [Antonio] Abujamra, que é com o Fagundes. Ele gostava. Mas ele achava que a peça havia cumprido seu papel plenamente quando ela foi feita por um grupo de Osasco chamado Forja. O grupo Forja era um grupo ligado ao sindicato, então era semiprofissional, e tinha um ator conhecido em Osasco, que fez muita coisa naquele período, chamado Rubens Pignatari. O Queiroz ficou muito emocionado quando assistiu, de ver que a peça dele tinha encontrado o seu lugar na História. Era aquele ator, naquela montagem.

**FTF:** E naquela situação, montada por um grupo de sindicato.

**MAG:** É, ele achou que foi muito importante essa montagem. No caso da Maricy Bonafé, era uma atriz que começa num grupo da São Francisco (Faculdade de Direito do Largo São Francisco - USP) e depois fez parte de um grupo em Santo André (SP), o Grupo Teatro da Cidade (GTC). É o grupo em que participavam os atores Antonio Petrin e a Sonia Guedes. Esse grupo resolveu fazer um trabalho diferente. Eles tinham ido para um festival na Colômbia, acho que em Manizales e viram lá uma experiência fantástica de um dramaturgo chamado [Enrique]

Buenaventura. E resolveram colocar em prática aqui. Na verdade, era uma experiência que já tinha existido com o Peter Weiss, um pouco diferente, mas tinha existido. O que era essa experiência? Lançava-se um tema, o grupo pesquisava o tema, trazia material e um dramaturgo escrevia o texto a partir do material.

**FTF:** Um trabalho colaborativo, então.

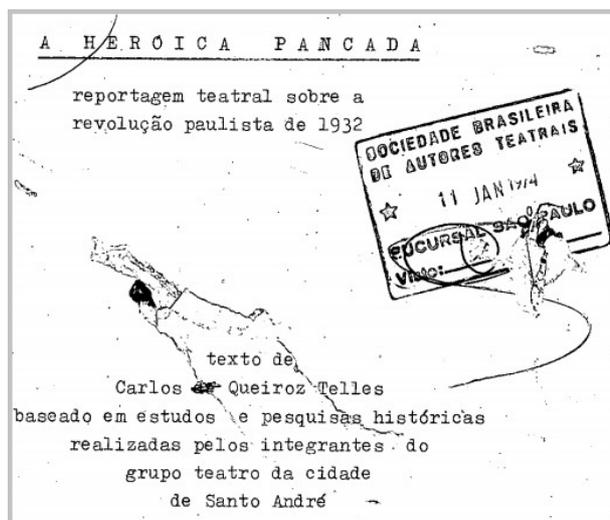
**MAG:** Isso. O Boal, por exemplo, fazia algo parecido com o teatro jornal, mas não chegava a gerar um texto, aqui eu estou falando de uma experiência que gerava um texto. O Peter Weiss havia feito quando escreveu *O interrogatório*. O Weiss ia ao tribunal ver os nazistas depondo, anotava tudo e à noite dava aos atores para encenar o que ele havia visto e assim foi nascendo o texto. Disso nasceu uma peça do Carlos Queiroz Telles que nunca foi encenada, chamada *A heroica pancada*.

**FTF:** Sobre o que é?

**MAG:** Foi escrita no auge da ditadura, mas é sobre a Revolução de 1932. Você acha que algo sobre a ditadura ia passar? Ele tinha uma empregada muito engraçada chamada Elvira, que uma vez viu o texto e disse “Seu Carlos, isso aqui não vai passar, não. Esse defunto é muito fresco.” E não passou. Foi interdita no ato. Porque “Heroica pancada” é o hino [de guerra dos estudantes do Largo São Francisco, na Revolução Constitucionalista de 1932]: “Quando se sente bater / no peito heroica pancada / Deixa-se a folha dobrada / Enquanto se vai morrer.” Ele conta a história da revolução de 1932. Esse pessoal trouxe o material e ele foi montando a peça, e a Maricy [Bonafé], que era do grupo, o ajudou muito na fase final.

**FTF:** E a peça ficou proibida até o fim da ditadura? Ele morreu no início dos anos

1990, não fazia muito tempo que a redemocratização havia acontecido.



Detalhe do frontispício de *A heroica pancada* (1973), com registro da SBAT-SP em 1974.

**MAG:** Ficou proibida. Ele morreu e não a viu encenada. Não foi encenada até hoje, na verdade.

**FTF:** Que obras do Queiroz você acha que ainda dialogam com a nossa situação atual e que obras já estão datadas?

**MAG:** Sim, há obras que ficam e outras que são só para o calor da hora. *O vestibular*, por exemplo, era uma peça que ele mesmo achava fraca, ficou para trás. Mas há outras que não, com certeza. Por exemplo, *Muro de arrimo*. Mesmo a *Bolsinha mágica*, tomadas algumas precauções de censura, já que hoje não temos mais isso, mexe com corrupção, então ainda é válida. Mesmo o *Frei*, quando ele escreve *Frei*, em 1972, no ano do Sesquicentenário da Independência, ele ganha o prêmio de melhor peça. Se você visse a bibliografia da peça, você sai correndo. Na primeira página, tudo mentira. Os livros mais reacionários da história do Brasil ele colocou lá.

**FTF:** Isso já era uma driblada nos censores, então?

**MAG:** Era para driblar. Aí a peça entrou no cronograma das escolas, era obrigatório assistir *Independência ou Morte* [filme de 1972, dirigido por Carlos Coimbra] e levar as crianças para ver *Frei Caneca*. Então elas viam *Independência ou morte* com o Tarcísio Meira e aí iam ver o *Frei Caneca*, eram obrigados a levar bandeirinha, porque quando o Dom Pedro entrava e saía de cena eles tinham que acenar. Só que na peça Dom Pedro mata o Frei. O Dom Pedro é o vilão. O Dom Pedro é a repressão. Era um tal de bandeirinha jogada no chão, ninguém as levantava mais. Então na verdade a peça vinha na contramão, como tinha que vir.

**FTF:** E quanto tempo durou isso, de deixarem as crianças assistirem ao espetáculo?

**MAG:** Deixaram, não perceberam. E se fizessem alguma coisa, fariam contra eles mesmos, pois a peça havia ganhado prêmio. A peça de certa forma dizia que a história do Brasil não é tão bonita quanto a gente viu no filme. E agora isso está voltando. Dom Pedro como herói, galã. Está se revendo uma história reacionária, de direita, que eu acho que não é à toa. É algo perverso. Eu acho que *Frei Caneca* está precisando de uma remontagem.

**FTF:** Alguma outra?

**MAG:** Houve uma peça que ele fez também em 1972, que foi o ano do Sesquicentenário, mas também foi o ano do Cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 1922. Ele escreveu uma peça a pedido do Maurício Segall, por causa do pai dele [Lasar Segall, pintor modernista]. A peça se chamava *A Semana ou Esses intrépidos rapazes e sua maravilhosa semana de arte moderna*. Contava a história da Semana, que não é mostrada na peça, pois o que se apresenta é a preparação para a Semana. Toda a discussão sobre o novo e o

velho, sobre o que levou a fazer a Semana. É uma peça divertida, ele capta o espírito jovem daqueles artistas que eram criativos, engraçados e brincalhões.

**FTF:** Essa peça ainda hoje tem vigor?

**MAG:** Talvez em alguma comemoração da semana de 22, do modernismo, mas não por ela em si. Acho as outras mais importantes. Um cara que se mata porque o Brasil perde a Copa. Você dá duro, não consegue nada, mas acredita no país. Isso é o Brasil. Há coisas ali que são muito atuais. *O jogo do poder* mesmo, com dois bons atores em cena, dá uma montagem maravilhosa. Ele também escreveu *Vamos brincar de papai e mamãe enquanto seu Freud não vem?*, que é uma parábola que destruía a família brasileira, a família do milagre [econômico], era uma parábola contra o milagre. É sobre a decadência. O que é que se acumula? Lixo, nada que valha a pena. Sempre há algo político nas peças dele. A última peça que eu analiso, é uma peça curta, já vi encenada em São Caetano, na Fundação das Artes, chama *Última instância*. Se passa dentro de um boteco. Quatro personagens, três homens e uma mulher. Eles acabaram de linchar uma pessoa lá fora e começam a discutir o linchamento. Aí um deles sai, volta correndo e diz “Ele tá vivo”. Eles saem e voltam lá para acabar o serviço. É de uma violência de Foucault. Violência horizontal. É o que está aí. O cara supostamente era ladrão. A mulher era viúva, o marido dela havia sido morto por bandidos. Enfim, todos ali tinham um passado com a violência. E um dos personagens é um policial ou investigador aposentado. Essa também dá para montar porque é superatual. Eu vi essa peça participando de um seminário lá na fundação. Os alunos montaram a peça e me convidaram para ver.

**FTF:** Essa escola é tradicional e está fora da cidade de SP.

**MAG:** Sim, e tem uma história interessante, foi fundada por várias pessoas de teatro, incluindo o Timochenco Wehbi. Muita gente que está na mídia hoje saiu de lá. O Fabio Assunção estudou na fundação. O Queiroz faz parte de uma geração de autores que apareceu por volta de 1968, 1969, e produziram muito nesse período, com um tipo de texto mais atuante, ou mesmo mais metafórico. A geração de 1969 teve pessoas como a Consuelo de Castro, que morreu recentemente, a Isabel Câmara, a Leilah Assunção e o Zé Vicente. É uma escola. E se você der marcha a ré, você chega em Antonio Bivar, Plínio Marcos e Edward Albee.

**FTF:** É uma geração importante pós-TBC.

**MAG:** Essa geração de 1969 foi trata em uma dissertação da Sonia Regina Grossi Guerra, chamada *Geração de 1969 no teatro brasileiro – mudança dos ventos* (ECA-USP). Ela analisa o teatro de autor em peças com dois personagens formando um processo dialético, os personagens são tese e antítese. Não é que eles inauguram isso, mas eles se dedicam a esse tipo de teatro, e a Sonia analisa as condições de escrita, os textos que estrearam no mesmo ano, os tipos de estrutura semelhantes. Ela vê por trás desses textos o Bivar, mas atrás do Bivar ela vê o Plínio Marcos em *Dois perdidos numa noite suja*, e vê o Albee e a influência de *Zoo story*. O Queiroz vem nessa leva de autores, onde apareceu também o Timochenco Wehbi, autores que se calçam em outras obras para poder dizer algo.

**FTF:** Qual é a grande marca do trabalho do Queiroz naquele período?

**MAG:** O conjunto da obra dele é muito significativo porque a abordagem é histórica. É buscar lá atrás o que pode ser dito agora.

**FTF:** O *Frei Caneca* é o melhor exemplo disso, então?

**MAG:** Sem dúvida.



Othon Bastos (centro) com Oswaldo Avila e Edson Santana na peça *Frei Caneca* (1972).

**FTF:** Me lembrou agora *A mãe coragem e seus filhos*, do Brecht, no sentido de representar algo do passado para criticar o presente.

**MAG:** Isso mesmo. Vale lembrar que quando o Queiroz começou a escrever, autores como o Gianfrancesco Guarnieri e o Jorge Andrade, Plínio Marcos, Oduvaldo Vianna Filho ainda escreviam. É um período muito produtivo no teatro brasileiro. Mas retornando ao que você havia perguntado, no que diz respeito ao uso da história no teatro eu creio que o Queiroz seja, de todos, o mais significativo. O Timochenco Wehbi vai um pouco nessa linha, por exemplo, quando escreveu *A vida do Messias*, ele também segue esse viés.

**FTF:** Agora eu gostaria de entrar nas questões relacionadas a ensino de dramaturgia e teatro. Começo perguntando qual você diria que é o elemento essencial para introduzir os

temas e as questões relacionados à dramaturgia.

**MAG:** Em primeiro lugar, embora pareça óbvio, é ler o texto e não contar o enredo para o aluno. Isso parece estar cada vez mais difícil nos dias de hoje, mas é necessário ler, é fundamental. É preciso também um trabalho preparatório, localizar no tempo, no espaço e na estética aquela leitura para que o aluno tenha dimensão do que é. Ler, contextualizando o que está lendo, até para depois poder fugir do contexto para ver se o texto dialoga em outras situações, ver as referências que o texto traz. Esse é um caminho importante a trilhar em cursos gerais. Claro, se for um curso específico de dramaturgia, por exemplo, de história da dramaturgia, aí a leitura dos textos adquire um caráter formativo.

**FTF:** E qual seria a formação de um repertório mínimo, porém sólido, tanto para alguém da área de Teatro ou Letras e para alguém que não seja dessas áreas.

**MAG:** Tem que passar pelas fases da história. A tragédia e a comédia grega, claro, são a origem do teatro. Gil Vicente, para compreender o teatro medieval. Shakespeare, claro. O teatro da época de ouro, especialmente os franceses. Depois claro, quanto mais século XIX e XX, melhor, e aprofundar aí.

**FTF:** O maior número tem que ser dessa fase.

**MAG:** Porque essa é a que tem que ser a base. Sim, aí a pessoa vai ler as peças dos românticos, dos realistas e dos naturalistas, dos russos, dos escandinavos. São fontes nas quais ainda bebemos. E depois desses os modernos, claro.

**FTF:** Qual seria a sua escolha ou recomendação de texto para cada uma

dessas épocas ou fases, pensando em uma formação mínima do leitor?

**MAG:** Para entender bem uma tragédia, o efeito catártico etc., o melhor exemplo continua sendo *Édipo rei*, de Sófocles. Mas Eurípedes é mais moderno e peças como *As troianas*, *Medeia*, *Ifigênia em Áulis* são peças que dialogam muito com a sociedade ainda hoje. Do Gil Vicente, *Auto da barca do inferno*, porque é um repertório dos piores tipos possíveis na sociedade. É importante construir um entendimento sobre os subgêneros dramáticos, entender o que é um auto, a importância da alegoria como é mostrada nessa peça do Vicente. Do [William] Shakespeare qualquer escolha é bem-feita. É um autor que está aí até hoje, é montado, dialoga com nosso tempo, é moderno até hoje. Dos franceses, eu recomendaria *Fedra*, de [Jean] Racine, acho um texto menos rígido em termos de regras. O Molière, claro, também é um autor do qual você pode escolher qualquer peça e será uma boa escolha, também é um autor atual. Dos românticos, o [Friedrich] Schiller, com *Mary Stuart*.

**FTF:** E do teatro do drama moderno para cá?

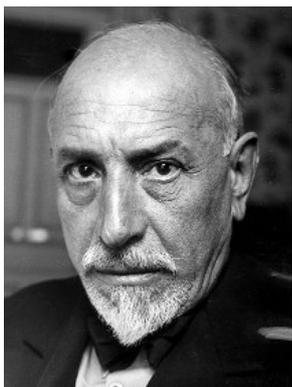
**MAG:** [Henrik] Ibsen, [August] Strindberg, [Anton] Tchékhov, não dá para passar sem ler o Tchékhov, é uma excelente literatura, ele foi um ótimo contista, Gorki com *Os pequenos burgueses*. No século XX a linha dramática norte-americana do Eugene O'Neill para frente, porque dá para perceber uma linha de trabalho, uma herança que um vai deixando para o outro. Do O'Neill para o Tennessee, para o Albee. E a dramaturgia norte-americana é da maior importância no século XX, e além de tudo ela foi muito beneficiada pelo cinema, então ela precisa ser lida mesmo.

**FTF:** O cinema tornou muitos autores e peças conhecidos no mundo.

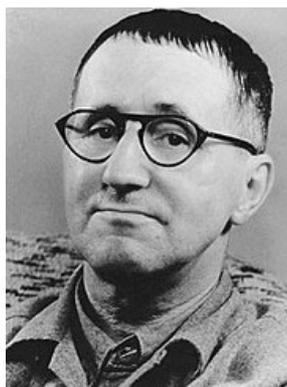
**MAG:** É verdade, mas eles também foram muito montados. Muitas vezes foram montados porque havia a referência do filme, chamava público.

**FTF:** É uma retroalimentação.

**MAG:** Os ingleses modernos são muito bons também. Bernard Shaw é maravilhoso, *Pigmaleão* ainda é uma excelente peça. É um retorno ao tema do criador versus criatura. *Major Barbara* também é muito boa. Ah, não se pode falar em dramaturgia moderna sem falar de duas grandes quebras: o Pirandello, com *Seis personagens à procura de um autor*, e o [Bertolt] Brecht com seu teatro épico.



Luigi Pirandello  
(1867-1936)



Bertolt Brecht  
(1898-1956)

**FTF:** Eles representam uma grande virada?

**MAG:** Sim, porque os anteriores estavam propondo mudanças menos radicais, o Pirandello e o Brecht mudam tudo. Quando eu lecionava história do teatro e história da dramaturgia, eu sempre deixava claro que tudo isso começa pela encenação e não pelo texto. A grande vanguarda está na cenografia. Gordon Craig, [Adolphe] Appia, Jessner, eles mostraram que era possível montar um texto grego com uma abordagem cenográfica moderna. E também a grande

importância da luz elétrica. Há trabalhos que relacionam como a luz mudou as peças do [Richard] Wagner. A possibilidade de se colocar um foco de luz apenas sobre a ação, com a plateia no escuro. Colocar a orquestra no fosso, parece que o som vem do nada, como se fosse uma trilha sonora. Foi a luz que mudou tudo. O Craig, Appia, Jessner pensaram essas transformações por causa da luz. Se você não tiver nada no palco, um praticável e a luz fazem o resto.

**FTF:** E o [Constantin] Stanislavski?

**MAG:** Para ele a luz também era muito importante. Ele usava muitas nuances de luz e som. E o Stanislavski estabeleceu para si um tripé a partir da tradição francesa, a tradição italiana e o nascimento da psicanálise. A tradição francesa é o texto, é a arte de falar, do *diseur* (ou *diseuse*, palavra em francês que significa declamador). O auge é a Sara Bernhardt. Tudo é aqui (*aponta para a boca*). A tradição italiana é a da *Commedia dell'arte*, do improvisado, de mexer nas coisas, auge da emoção, e o auge disso na interpretação é a Eleonora Duse, por isso ela e a [Sarah] Bernhardt eram opostas. O Stanislavski junta a emoção da tradição italiana com a razão da tradição francesa e adiciona a psicanálise. No que isso deu? Deu no método.

**FTF:** O chamado método stanislavskiano de interpretar.

**MAG:** Aí, claro, o diretor, o autor e o texto vão trabalhar em função disso. O texto tem um trabalho racional, herança da escola francesa. O diretor trabalha com a emoção do ator, e vai no profundo duplo, no psíquico do ator e traz tudo isso para fora. Ele juntou essas três coisas, sempre tendo em mente o superobjetivo, que é o texto. Tudo que você faz é em função dele, do

superobjetivo. Se você perder isso, você perde a peça. Por isso ficar fazendo laboratório sem objetivo não dá certo, precisa haver uma finalidade.



Foto de estúdio de Constantin Stanislavski (como Trigorin) e Maria Roksanova (como Nina) na produção de *A gaivota* no Teatro de Arte de Moscou (1898).

**FTF:** E o Tchekhov contribuiu para essa forma de criar do Stanislavski.

**MAG:** No caso do Tchekhov há uma história famosa. Ele escreveu *A gaivota* e ela foi montada, sendo um fracasso total. Aí ele decidiu não escrever mais para teatro. Um tempo depois, dois atores resolveram fundar uma companhia de teatro. Um era o Stanislavski, o outro era o [Vladimir Ivánovitch Niemirovitch-] Danchenko. Escolheram para nome do grupo Teatro de Arte de Moscou. E para a inauguração, resolveram fazer essa peça que havia sido um fracasso. O Tchekhov foi contra, não querendo que os atores revisitassem aquele fracasso. Decididos, eles disseram que queriam aquele texto

mesmo. Tchekhov cedeu e foi um tremendo sucesso, que inclusive se transformou no pano de cena do teatro. A *Tchaika* (russo para *A Gaivota* = Чайка). O texto da primeira vez havia sido feito de forma convencional. Parecia um texto chato, bobo, que não dizia. Com o método ele virou aquilo, porque em Tchekhov o mais importante é o que não foi dito, os silêncios, as pausas. Em Tchekhov o que um diz o outro não escuta. São personagens desencontrados, há algo sendo dito por dentro, sendo costurado por dentro do texto, da pausa, do olhar, o subtexto. Isso faz o teatro norte-americano ser melhor. Há um texto da Carson McCullers em que ela fala sobre a paixão dos escritores norte-americanos pelos russos, incluindo o Tchekhov. O Tennessee é muito tchekhoviano.

**FTF:** Vários norte-americanos beberam nessa fonte, certamente o Arthur Miller e a Lillian Hellman, entre eles.

**MAG:** E não só os dramaturgos, os romancistas e contistas também, como a própria Carlson. Um outro ponto importante é que nos Estados Unidos foi fundado o Actor's Studio, que é uma derivação da escola do Stanislavski. Mas eu insisto que a principal influência está no texto mesmo, porque o texto norte-americano é muitas vezes lido de forma rasa pela crítica, que não capta essa herança estrutural da qual nós estamos falando.

**FTF:** E sobre as obras teóricas. Quais você considera essenciais para um interessado em dramaturgia e teatro?

**MAG:** *História do Teatro*, da Margot Bertold, é uma boa obra, com um bom trajeto. O John Gassner que trabalha com os mestres do teatro (*Mestres do Teatro*). Martin Essler e Peter Szondi, com seus livros sobre teoria do drama burguês e

moderno, a Janet Woolf com *A socialização da arte*, que trabalha muito com a ideia de autonomia da obra, a obra ganha vida, seu espaço, ela viaja sozinha na história, no mundo, na mente. Sempre é interessante ler o que os dramaturgos escreveram, por exemplo, os escritos do Brecht sobre o teatro épico. É importante saber o que os próprios dramaturgos escrevem sobre suas obras e sobre teorias do teatro.

**FTF:** E dos dramaturgos brasileiros, o que é essencial?

**MAG:** Antonio Bivar – *Passagem da rainha*, que só foi encenada depois, é sobre a passagem da rainha Elizabeth aqui. Plínio Marcos tem muitas coisas boas. O Nelson Rodrigues, claro. Jorge Andrade, especialmente *Senhora na boca do lixo*, que trata de um quatrocentona falida que viaja, compra produtos e depois vende em sua casa. Dão uma batida na casa dela e ela vai parar numa delegacia na Boca do Lixo. Vi uma leitura dramática da Nydia Licia. Todos da geração de 1969 que eu havia falado, Consuelo de Castro (*À flor da pele*), *O assalto*, do Zé Vicente, *Fala baixo senão eu grito*, da Leilah Assumpção, o Vianninha (Oduvaldo Vianna Filho), com *Mão na luva*. Gianfrancesco Guarnieiri, com o *Eles não usam black-tie* e *Memórias de Marta Saré*, que foi um musical feito bem no auge da ditadura no Theatro São Pedro, com músicas do Edu Lobo. Inclusive a música da peça (que tem o mesmo título) havia sido colocada num festival.

**FTF:** Para finalizar, gostaria de registrar que você também é tradutor. Pode falar de algumas peças que traduziu?

**MAG:** Todas as traduções que eu fiz foram em parceria com a Beatriz Segall, entre as principais estão *As pequenas raposas* (*The little foxes*), da Lillian Hellman, e *Estórias roubadas* (*Collected stories*), do Donald Margulies. Nessas duas a Beatriz

interpretou os papéis principais. Também traduzimos *Rosa* (*Rose*), do Martin Sherman, estrelada pela Ana Lucia Torre, e *Dúvida* (*Doubt – a parable*), do John Patrick Shanley, com o Dan Stulbach e a Regina Braga nos papéis principais.

\* \* \* \* \*



Prof. Marco Antonio Guerra (à direita) e Fulvio Torres Flores (à esquerda). Entrevista, realizada em São Paulo, capital, em 05 jan. 2018.

## Fontes das imagens:

Paulo Autran e Cleide Yáconis em *Édipo rei*  
<http://astrosemrevista.blogspot.com/2012/01/cleyde-yaconis-no-teatro.html>

Capa do livro *Who's afraid of Virginia Woolf?*  
<http://www.globalrarebooks.net/Who%27s-Afraid-of-Virginia-Woolf-First-Edition-Rare-Book-Edward-Albee.htm>

Cartaz do filme *Who's afraid of Virginia Woolf?*  
[https://www.rottentomatoes.com/m/whos\\_afraid\\_of\\_virginia\\_woolf/](https://www.rottentomatoes.com/m/whos_afraid_of_virginia_woolf/)

Scarlett Ohara e Mummy em *...E o vento levou*  
<http://losbuffo.com/2018/02/09/i-celebricostumi-di-via-col-vento-e-la-loro-simbologia/>

Paul Gauguin  
<https://www.theartstory.org/artist-gauguin-paul-life-and-legacy.htm>

Carlos Queiroz Telles  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359444/carlos-queiroz-telles>

Antonio Fagundes em *Muro de arrimo* (acervo pessoal do ator)  
<https://vejasp.abril.com.br/blog/dirceu-alves-jr/muro-de-arrimo-antonio-fagundes-teatro-monologo/>

Frontispício da peça *A heroica pancada*  
<https://www.sbat.com.br>

Othon Bastos em *Frei Caneca*  
<http://astrosemrevista.blogspot.com/2016/10/othon-bastos-o-baiano-incansavel.html>

Pirandello  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Luigi\\_Pirandello\\_1934b.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Luigi_Pirandello_1934b.jpg)

Brecht  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Bertolt\\_Brecht](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht)

Stanislavski  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Stanislavski\\_Seagull.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Stanislavski_Seagull.jpg)

Entrevista  
Acervo pessoal do entrevistador.

Submetido em: 18 nov. 2018  
Aprovado em: 11 dez. 2018